

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

« ÊTES-VOUS MONSIEUR MAKHMALBAF? »

PRÉSENCE ET RÉALISME DU RÉALISATEUR-ACTEUR MOHSEN MAKHMALBAF

PAR MAXIME HARVEY

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE MAÎTRISE

EN ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

OPTION CHEMINEMENT INTERNATIONAL

DÉCEMBRE 2018

© MAXIME HARVEY, 2018

RÉSUMÉ

La question « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf » est le lien entre deux films mettant en scène le réalisateur iranien Mohsen Makhmalbaf. Ces deux cas développent de manière tout à fait originale la présence de cet homme. La valeur accordée à cette présence peut être problématisée par l'évaluation de sa fabrication et reliée à la démonstration de la réalité du processus qui l'engendre. Au cours de l'analyse de ces deux films, nous voyons que l'un – *Close-up* (Kiarostami 1991) – développe sa présence de manière progressive, alors que l'autre présente Makhmalbaf de manière régressive – *Salaam Cinéma* (Makhmalbaf 1995). Dans le premier cas, Makhmalbaf est donc présenté par trois modes différents : le nom, le corps et le film; dans le second, il est représenté par trois autres modes : l'acteur, le filmeur et le réalisateur. C'est par la production de sens à travers la présentation et la représentation que ces films définissent notre connexion avec cet homme. La figure qui se présente et le type qui se représente montrent alors que le cinéma peut être un médium réaliste. En effet, si la réalité est ce vers quoi le cinéma est projeté, c'est aussi ce qui nous engage à vouloir savoir si cet homme présent est bel et bien Monsieur Makhmalbaf.

MOTS-CLÉS: PRÉSENCE, RÉALISME, ESTHÉTIQUE, IMAGINAIRE, SENS, MÉDIATION, FIGURE, TYPE, STAR

ABSTRACT

The question “Are you Mister Makhmalbaf?” is the link between two films in which appears the Iranian director Mohsen Makhmalbaf. These two cases show in an original way the presence of this man. The value one can give to this presence can be problematized by the evaluation of its making and linked to the demonstration that it generates a reality-based process. During the analysis of these two films, we see that one of them – *Close-up* (Kiarostami 1991) – develops a presence in a progressive way and the other one presents Makhmalbaf in a regressive way - *Helo Cinema* (Makhmalbaf 1995). In the first case, Makhmalbaf is presented by three modes: the name, the body and the film; in the second, he is represented by three other modes: the actor, the filmmaker and the director. By the production of meaning through the presentation and representation, the two films studied define our connection with this man. Thus, the figure which is presented and the type which is represented show that cinema is a realist medium. If reality is that towards which the projection of cinema is directed, it must be the reason behind our will to know if this man present is or not Mister Makhmalbaf.

KEYWORDS: PRESENCE, REALISM, AESTHETIC, IMAGINARY, MEANING, MEDIATION, FIGURE, TYPE, STAR

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Table des Images	iv
Introduction	1
« Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? »	1
<i>La situation : Métaphysique de la présence</i>	3
<i>Au cinéma : de la représentation à l'affect</i>	5
<i>Problématique et le cas présent de « Makhmalbaf »</i>	8
Première partie	12
Présentation	12
<i>introduction : la figure de « Makhmalbaf »</i>	13
1.0. Précision sur la définition de « Présentation »	20
1.1. Nom.....	28
1.2. Corps.....	35
1.3. Film.....	46
Deuxième partie	57
Représentation.....	57
<i>Introduction : le type de « Makhmalbaf »</i>	58
2.0. Précision sur la définition de « Représentation ».....	66
2.1. Acteur.....	74
2.2. Filmeur	82
2.3. Réalisateur	91
Conclusion	100
Références	111

TABLE DES IMAGES

Images 1.1: « Êtes-vous M. Makhmalbaf? » demande une dame à son voisin d'autobus (<i>Close-up</i> 1991; 30:30 – 35:30).....	15
Images 1.2: Conversation de Sabzian et M. Ahankhah (<i>Close-up</i> 1991, 58:15 – 59:15).....	22
Images 1.3: Bris de l'isolement entre Sabzian et M. Ahankhah (<i>Close-up</i> 1991; 59:15 – 1:06:52).....	22
Images 1.4: « [...] cet homme a dit à une famille qu'il était Makhmalbaf » (<i>Close-up</i> 1991, 0:00 – 7:20).....	30
Images 1.5: Apparition de « Makhmalbaf » (Hossain Sabzian) (<i>Close-up</i> 1991, 7:20 – 14:45).....	30
Images 1.6: Motif et Matière de « Bogart » (<i>Le Faucon Maltais</i> 1941, 26:50 et 1:06:45).....	36
Images 1.7: Méthode de « Bogart » (<i>Le Faucon Maltais</i> 1941, 1:03:00).....	36
Images 1.8: Apparition de « Makhmalbaf » (Hossain Sabzian) (<i>Close-up</i> 1991, 20:20 – 23:40).....	38
Images 1.9: Deux entrées de Sabzian (<i>Close-up</i> 1991, 20:20 – 21:20 et 26:30 – 27:12)	43
Images 1.10: Coupe dans la continuité (<i>Close-up</i> 1991, 27:12)	43
Images 1.11: Seconde coupe dans la continuité (<i>Close-up</i> 1991, 28:20 – 28:30).....	43
Images 1.12: Dialogue de Kiarostami et Sabzian sur l'acteur (<i>Close-up</i> 1991, 1:20:03 – 1:22:14).....	48
Images 1.13: « Je suis épuisé d'être » dit Sabzian (<i>Close-up</i> 1991, 1:24:38-1:27:00).....	52
Images 1.14: Indistinction entre Sabzian et Makhmalbaf; dernier plan fixe de Sabzian (<i>Close-up</i> 1991, 1:27:00-1:31:28).....	55
Images 2.1: « Êtes-vous M. Makhmalbaf? » (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 6:30 – 12:55).....	62
Images 2.2: Makhmalbaf devant la foule d'« acteurs » (<i>Salaam cinéma</i> ; 0:00 – 6 :30)	68
Images 2.3: Distribution des formulaires (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 12:55 – 13:20).....	76
Images 2.4: Auditions (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 32:16 – 32:50).....	83
Images 2.5: Audition de « Paul Newman » (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 32:50 – 34:30).....	88
Images 2.6: Dernière audition (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 36:45 – 1:03:40).....	93
Images 2.7: De nouvelles réalisatrices (<i>Salaam cinéma</i> 1995; 1:03:40 – 1:09:10)	95

j'ai été réveillé en sursaut
par le bruit de l'herbe en train de pousser

کیارستمی عباس سلام

En mémoire d'Abbas Kiarostami (1940 – 2016)



A book is written for two audiences:
the one it may create, whose conversation it invites;
and the one that has created it, whose conversation it invokes.

En mémoire de Stanley Cavell (1926 – 2018)

INTRODUCTION
« ÊTES-VOUS MONSIEUR MAKHMALBAF? »

Il est ordinaire, dans la vie actuelle, d'éprouver de la difficulté à prendre connaissance des faits médiatisés de la réalité, ou du moins d'en peser l'objectivité. Plus exactement, il est difficile de trouver l'engagement nécessaire pour saisir rationnellement ce qui est rapporté par les paroles et les écrits, entre autres, des médias d'information, du mythe et de la tradition, de la science et de la religion. Il est possible de relier cette expression de désengagement observée actuellement envers le discours médiateur à un doute méthodologique ou décisif de l'ensemble du monde sensible. Attitude se manifestant dans certaines doctrines antidogmatiques, cette situation s'observe notablement chez les penseurs sceptiques pour qui le problème de l'existence du monde externe ne s'expliquerait ni par stupidité ou jubilation, ni folie ou tromperie, ni déshonneur ou niaiserie, mais par leur rencontre d'une aporie réelle : « [the skeptic] forgoes the world for just the reason that the world is important, that it is the scene and stage of connection with the present: he finds that it vanishes exactly with the effort to *make* it present » (Cavell 1976, p. 323). La *fabrication d'une présence* véritable et effective est nécessaire à la formation de la réalité objective et à la participation de l'humain en elle. Comme on l'observe chez le penseur sceptique, son absence résulte en l'émergence d'une disposition radicale du sujet par rapport à l'image rapportée du réel. Dans cet ordre de pensée, l'acte même de fabrication dissipe la présence du monde. On serait alors, *homo faber*, dépassé par la production d'une coprésence entre sujets humains et objets mondains. Considérée comme produit fabriqué, la présence nous connecterait à un monde véritable lui aussi construit et non seulement reçu. Le discours véritable, ce qui dans tous les termes, textes et langages signifie tel, et ce qui nous le rend accessible, le donné sensible, seraient alors indissociables d'une pratique, une praxis, un vécu ou au moins d'une expérience individuelle du monde.

Dans cette introduction, nous situerons davantage cette notion préliminaire de fabrication de la présence. Nous l'aborderons d'abord par un court aperçu scientifique, puis philosophique. Nous pourrions ensuite nous questionner sur l'état de la conceptualisation de la présence dans les théories du cinéma. Une fois ces bases posées, nous en viendrons à nous questionner sur le cas, que nous croyons problématique, de la fabrication de la présence du réalisateur-acteur Mohsen Makhmalbaf. En étudiant deux films, *Close-up* (Kiarostami 1991) et *Salaam Cinéma* (Makhmalbaf 1995), nous verrons que fabriquer la présence de quelqu'un en particulier est ordinaire quoique différente de celle du monde en générale. Sans supposer que l'une est conditionnelle à l'autre, nous nous demanderons si la connexion actuellement perdue avec le monde pourrait être retrouvée par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre.

LA SITUATION : MÉTAPHYSIQUE DE LA PRÉSENCE

L'idée de fabrication de la présence se trouve réaffirmée scientifiquement dans certains travaux en neuroscience. La présence du monde, c'est-à-dire l'image mentale qu'un sujet se forme présentement de lui, n'est naturellement déduite qu'à partir de référents et d'expériences intimes donnés par la perception, la sensation, la projection, l'identification, le souvenir, etc. L'existence du monde établie par le sujet n'est alors qu'analogique, car elle s'appuie sur la ressemblance plutôt que la connaissance. En effet, on peut établir une corrélation entre l'image mentale et la réalité donnée, le plus facilement par l'association entre une action du monde et une réaction du sujet, ou l'inverse. Cette relation expérimentale ne prouve pas la présence réelle du monde extérieur telle que formée par l'individu, car il pourrait exister autrement en tant que produit de la conscience qu'en tant que chose réelle. Faute de preuves, un écart existe dans l'expérimentation entre la *corrélation* et la *causation* de l'image mentale et du monde, cette deuxième relation pouvant seule permettre de définir réalistement la transformation de l'expérience du monde par le corps et jusqu'à l'esprit (Goldstein 2010, p. 39). On doit donc douter de la présence du monde telle que formée individuellement.

L'explication de ce scepticisme envers la fabrication neurologique de la présence est la suivante. L'image mentale venant supposément d'une impression du monde extérieur est repérable par la science actuelle en tant qu'objet de la conscience, mais elle ne constitue que la part molle du problème de l'apparence réelle. Le sujet conscient, celui pour qui certains processus physiques se développent en conscience, la part solide de ce problème, reste pour l'instant inconnu. L'analogie utilisée dans ce type de réflexion est celle de la computation. Imaginons, par exemple, que l'on connaisse les valeurs entrantes et sortantes d'une formule. On peut en déduire sa fonction – ou sa « computation », son « architecture ». Selon certaines théories de tendance fonctionnaliste, il importe peu, voire pas du tout, de connaître le fonctionnement du système, tant qu'on en connaît la fonction (Dennett 2001). Le problème, dans le cas de la fabrication de la présence, est qu'il est impossible de connaître ce qui entre et sort du sujet sans le comparer à d'autres systèmes, ce qui apporte un relativisme incertain. S'il y avait connaissance de la manière dont le sujet est en tant que conscience et reconnaissance du monde en tant qu'être indépendant de sa formation, nous serions libérés de ce pesant fardeau qui ne nous sert point, la croyance que le monde est ainsi sans savoir s'il est véritablement – et ce qu'il est clairement et distinctement. Quoique la neuroscience s'y affine progressivement (voir Damasio 2010), la meilleure explication de l'union entre objets du monde et sujets humains se trouve encore dans sa problématisation par la spéculation philosophique.

Le problème de la fabrication de la présence se rapporte à plusieurs concepts, systèmes et courants philosophiques. Notre but n'est pas d'en raconter l'histoire complexe, mais de proposer un questionnement. Si nous voulons saisir en quoi consiste la fabrication d'une présence, il serait bon de se demander quelle relation entretient cette présence avec ce qui *est* et ce qui *devient*. La mise en forme du problème de la présence selon ces deux termes serait héritée du rêve humain qui, laissant d'abord le mythe et puis la tradition, aurait créé cette image du monde devenant sans fin, brouillant la présence réelle avec la présence semblé, donc sans « être » présent saisissable.

Nous pouvons retracer le déplacement de cette ontologie du monde en son changement continu déjà dans les fragments du philosophe Héraclite d'Éphèse¹. Selon l'idée développée en son école d'Ionie, on ne peut établir une connaissance stable du monde présent, ni par la sensation, ni par la raison : « le Logos/ce qui est/toujours/les hommes sont incapables de le comprendre » (Dumont 1991, p. 55). En commentant ce fragment, Aristote dénote la polysémie du « toujours », ni strictement attribué à l'être (logique) ni à l'incompréhension (humaine), mais vraisemblablement aux deux (1856, p. 315). Selon cette logique, on a supposé que rien n'est fini du monde et de la connaissance que nous en avons.

Cette position sera développée et transformée en différents mouvements. Dans l'idéalisme rationaliste, de Descartes (par les idées des choses) à Kant (vers le noumène) et Hegel (dans la dialectique), la pensée de *devenir* est toujours constitutive de la méprise du monde présent. Dans la critique mythologique de l'idéologie socratique par Nietzsche (contre la dialectique) et dans la philosophie moderne, par exemple chez Bergson (conceptualisée en durée) et dans toute la phénoménologie (autour du phénomène), le devenir est aussi constitutif du monde pour celui qui se le présente, mais non comme méprise, plutôt comme occasion (Seibt 2018, en ligne). Le monde du devenir apparaît alors *créé* tel qu'il avait toujours semblé *être* naturellement, sauvagement. Par conséquent, jamais plus on n'eut l'idée de l'atteindre directement et librement, car la volonté humaine d'y agir sans contrainte fut dès lors suspendue. Pour le dire de manière allégorique, c'est comme si l'on s'était rendu compte que notre position consiste à être pris sur le seuil, devenant intérieur en quittant l'extérieur : on se trouve face à un accès stable et immédiat vers le monde voisin, mais on sait maintenant qu'il est inaccessible.

¹ Héraclite conceptualise le devenir comme principe fondamental. Il influence, entre autres, la cosmologie platonicienne. Cependant, l'origine de ce problème le précède. On le trouvait par exemple comme ordonnant le principe d'*Illimité* d'Anaximandre (Dumont 1991, p. 32 et p. 47).

Qu’en est-il au cinéma? Ne voit-on pas en lui la synthèse de l’art et de la technique, c’est-à-dire d’un processus artificiel, mais doté d’un résultat doublement réel d’instauration du monde en l’humain et de l’humain dans le monde? La thèse de ce médium comme fabriquant une présence réelle a effectivement une influence récurrente sur les études cinématographiques. La correspondance entre les phénomènes de l’image filmique et de la présence du monde naturel est un sujet tant abordé par les premiers théoriciens (Eisenstein, Balazs, Bazin), les filmologues dits « scientifiques » (Kracauer, Arnheim, Morin) que les sémiologues (Jakobson, Pasolini, Metz). Sur la relation de la présence et du cinéma, les théories peuvent se fonder aussi bien sur sa comparaison avec d’autres formes artistiques – le théâtre, la peinture et la littérature principalement, mais aussi la sculpture, l’architecture, la musique et la danse –, qu’avec des techniques ancestrales, d’autres technologies contemporaines et de nouveaux médias – les verres, les objectifs et le télescope (les instruments d’optique en général), la chambre noire et les systèmes de projection, le train et l’avion, la photographie et le kinétoscope, la radio et la télévision, etc.

Plusieurs théories sur le cinéma abordent le problème de la présence du monde par la notion de « représentation ». Dans *Concepts in film theory*, Dudley Andrews synthétise de manière intéressante la relation entre le film représentant et le monde représenté. Il y propose d’abord le principe de « fabrication de mondes » multiples, fondement esthétique du philosophe américain Nelson Goodman. Selon ce dernier, il n’y aurait pas de monde primaire assujettissant une quelconque réalité. Les mondes seraient plutôt des systèmes complets et construits comprenant des éléments organisés par des individus et des groupes (Andrews 1984, p. 38). Chaque version de ces mondes serait ce que nous appelons une « représentation » et elle comprendrait tout aussi bien les éléments organisés en un ensemble que ce qui les organise dans l’expérience. Pour utiliser un exemple ordinaire dans l’expérience du monde, celui de la perception, la représentation comprendrait tout autant l’objet perçu et le sujet percevant, aucun n’étant en lui-même déterminant. Un modèle de cette fabrication du monde/de mondes serait l’art. L’art ne représente pas un monde pour nous. C’est un mode d’expérience particulier et a, en ce sens, certaines particularités systématiques. Chaque œuvre construit, par exemple, certains codes de comportement ou types de perception.

Ce qui est particulier du cinéma, comme art, est donc perceptuel. En tant que système de signes iconiques, il viserait à produire les mêmes effets que ceux de la perception naturelle par un processus différent, automatique. Cet automatisme ferait en sorte que l’image soit considérée

comme la présence d'un référent absent ou non-existant. Nous déciderions immédiatement de l'une ou l'autre de ces caractéristiques selon le type de film que nous expérimentons : certains, dont le référent est jugé absent, déclencheraient un état de nostalgie ou de désir; d'autres, dont le référent est jugé non-existant, nous demanderaient de donner une existence aux inconnues présentées (*ibid.*, pp. 44). Dans tous les cas, le cinéma permettrait de former une représentation d'un monde familier. Ce seraient les films satisfaisant le plus cette représentation que l'on dirait « réalistes ». Ils renforceraient donc de manière significative le monde que nous avons construit.

Depuis quelques années, nous remarquons une nouvelle tendance dans l'interprétation du réalisme cinématographique relativement à l'ensemble de l'univers digital. Étant donné le changement dans la production, la distribution et la réception, l'existence en général de l'image audiovisuelle digitale aurait changé la relation entre le cinéma et la réalité. On ne pourrait donc plus caractériser le monde du cinéma de « représentation ». Cette spéculation a amené certains à parler plutôt d'« affect post-cinématique » (Shaviro 2010) et même de « post-cinéma » (Denson et Leyda 2016), termes s'opposant aux théories et critiques du cinéma le définissant, entre autres, selon l'ontologie de l'image photographique.

Selon une tradition héritée d'André Bazin, le cinéma était dit réaliste en vertu du processus de transformation photographique de la matière argentique et de production d'images indexées aux objets référés. Ce processus permettait une foi significative en la réalité, plutôt qu'une foi en l'image causant un certain formalisme. La satisfaction en la représentation de la réalité n'était alors pas tributaire d'une reproduction résultant en une illusion, mais de la genèse de l'image (Bazin 2011, p. 12). Au contraire, le terme d'« affect » emprunté par Shaviro à la philosophie de Brian Massumi souligne la primauté d'une présence insignifiante qui précéderait la formation du sujet et l'individualisation des émotions. Ce sont ces émotions qui seraient représentables et représentatives, alors que l'affect est plutôt décrit comme un pouvoir ou un potentiel incommensurable du corps humain dont la force active serait réduite proportionnellement aux représentations subjectives (*ibid.*, pp. 3-5). Le film serait alors une machine pour générer des affects et les capitaliser. Le terme « post-cinématique » est utilisé par Shaviro pour mettre en évidence deux changements dans la production de films : la domination des technologies digitales et les relations économiques néolibérales. Le processus de digitalisation s'opposerait à l'ontologie photographique, car la technique digitale traite tous les phénomènes de manière à ce qu'on ne puisse plus distinguer significativement la réalité et ses multiples simulations (Shaviro 2010, p. 8). Avec ces nouvelles technologies, on ne trouve plus

le réalisme causal de Bazin, mais seulement un effet de ressemblance. Par conséquent, la représentation digitale serait moins une conception directe de l'expérience esthétique selon la genèse de l'œuvre que le résultat d'une capitalisation : en transformant un flux d'affects en émotions standardisées, on fabriquerait le monde comme on fait du monde n'importe quel autre produit commercialisable à l'aide des moyens nécessaires.

C'est pourquoi Shaviro décrit le réalisme qui en découle comme un « pseudoréalisme » (*ibid.*, p. 78). Au mieux, la transsubstantiation du cinéma permettrait un réalisme « perceptuel » (Prince dans Shaviro 2010, p. 78) ou « visuel » (Manovitch dans Denson et Leyda 2016, pp. 27-32), c'est-à-dire un réalisme qui ne serait pas basé sur les particularités ontologiques de l'image, mais viendrait, comme le trompe-l'œil ou l'illusion, de l'impression de réalité que l'image produit. Conséquemment, le réalisme serait associé à une politique de l'image et des possibilités socioéconomiques sous-jacente à une certaine production manufacturière. Manovich écrit : « When, given enough time and money, almost everything can be simulated in a computer, filming physical reality is just one possibility » (*ibid.*, p. 20-21). L'hypermédiation du monde présent serait alors déterminée par un autre réalisme dit « capitaliste » (Fisher dans Shaviro 2010, p. 89). Dans ce réalisme, le rapport de l'image et de la réalité ne serait plus naturalisé ou idéalisé. Dans notre ère néolibérale, le réalisme serait plutôt associé à la spéculation économique de l'affect sur chaque individu. Juger une œuvre réaliste, c'est spéculer sur l'existence du monde à partir de sa ressemblance à l'image. Au mieux, l'image est riche et vraisemblable, sinon elle est pauvre et factice.

Il est facile d'opposer la « représentation » telle que présentée par Andrew (selon la philosophie de Goodman) et l'« affect » présenté par Shaviro (selon la philosophie de Massumi). D'un côté, il y a d'abord une construction individuelle du monde, de l'autre, il y a une transformation interpersonnelle d'un corps; d'un côté, il y a l'automatisme de l'image filmique reproduisant la perception naturelle, de l'autre, la simulation de l'image digitale standardisant l'expérience émotionnelle; d'un côté la genèse réelle, de l'autre l'effet de réelle. Entre eux, entre la représentation et l'affect, pourtant, se trouve le même seuil, la même position philosophique que nous présentions plus tôt : d'un côté il y a le monde extérieur duquel on arrive et que l'on quitte, de l'autre il y a le monde intérieur en lequel on entre. Présentement, nous recherchons à comprendre les deux : comprendre ce que le monde est et ce qu'il devient, comprendre ce qu'il est en soi et pour soi, comprendre ce qu'il devient du monde au cinéma. Parce que nous croyons que cette position présente et représente deux moments complémentaires, nous tenterons d'y rester.

PROBLÉMATIQUE ET LE CAS PRÉSENT DE « MAKHMALBAF »

Un photogramme apparaît au-devant de ce mémoire. Il vient de la fin du film *Close-up* d'Abbas Kiarostami. Datant de 1990, ce film lance une décennie riche pour le cinéma iranien qui rayonnait à ce moment dans les grands festivals mondiaux. Observant l'apprentissage de jeunes adultes, questionnant la motivation dans la performance, montrant la vulnérabilité de l'enfance, ou encore, tournant tantôt dans l'ordre, tantôt le désordre de la vie familiale, Kiarostami, Makhmalbaf, Majidi, Panahi, Naderi, Beizai et d'autres à leur suite explorent le monde grâce à leurs films produits au cœur de leur société. Le mouvement artistique national dans lequel ils se situent, comparé au néoréalisme italien et à la nouvelle vague française, est inexplicable autrement que par le dévoilement d'un regard, d'une esthétique, d'une politique, d'une créativité spécifique et une attention particulière à l'expérience humaine de la réalité (Dabashi 2007, p. 16-17). Ces cinéastes, en effet, estiment la dynamique du présent, du courant, du fréquent et du passant.

Mohsen Makhmalbaf est l'une des figures de ce mouvement représentant le problème de la fabrication de la présence du monde par le cinéma. Loin d'être une possibilité propre au médium, l'œuvre de Makhmalbaf reflète la position de l'humain face au monde. À ce titre, on trouve au cours des deux films que nous étudierons une question que nous voulons reposer ici parce qu'elle résume le problème. Elle va simplement comme suit: « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? ». Cette simple question nous intéresse parce que c'est le genre d'interrogation que pose le sceptique face au monde. Que la réponse soit positive ou négative ne lui importe peut, le problème vient plutôt du fait qu'y répondre nécessite la fabrication d'une présence non donnée. « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? » est donc synonyme, quoique l'adresse soit différente, de la question : « Suis-je en présence de Makhmalbaf? ». Le problème associé à cette dernière relève du mode de présence des objets mis en scène et touche la *fabrication* d'une présence, le *fonctionnement* d'un système développé entre le monde, le corps et l'esprit, le *devenir* constant des choses, la *représentation* de mondes et l'*affect* d'œuvre réaliste, toutes ces facettes de la situation que nous avons proposée précédemment. L'objectif de notre texte n'est pas de répondre si oui ou non Makhmalbaf est présent, car nous supposons que poser la question présente déjà celui que l'on nomme ainsi. Notre objectif est plutôt de décrire la manière d'être présent avec lui. Notre thèse est que, par le film, nous pouvons être en présence de quelqu'un ou quelque chose de deux manières particulières, l'une progressive, l'autre régressive. L'une n'exclut pas l'autre puisqu'elles sont comme deux moments de la présence, mais les films que nous étudierons développent clairement l'une ou l'autre de ces manières.

Nous verrons donc deux types de films : l'un qui fabrique une présence « future », l'autre qui fabrique une présence « passée », l'un qui présente par l'image un objet qui progresse – ce qui sera nommé une « figure » –, un autre qui représente par l'image un objet qui régresse – qui sera nommé un « type ». Plus précisément, nous nommerons « présentation » cette exploration du monde qui apparaît comme un ensemble se construisant progressivement et qui est donc toujours partiel. Ce qui progresse en cette présentation n'est pas l'objet en soi, mais son sens, la figure qui se forme. Nous nommerons « représentation » la reprise active de ce qui a été donné au cours de la présentation et que l'on a formé en une unité reproductible. Ce qui régresse en cette représentation est donc à la fois sa présentation et son sens, le type qui a été formé. Cette description hypothétique découle de la présence de Makhmalbaf en deux films. Le premier, *Close-up*, est un film où l'on présente « Makhmalbaf » par trois modes : le nom, le corps et le film. Les modes de présentation sont des manières d'être présenté; ils sont multiples et dépendent non seulement des éléments présentant ce qui est présenté, mais aussi ce qui les active – ce qui active le nom, par exemple, ce sont les locuteurs l'utilisant. Dans le second, *Salaam cinéma*, on représente « Makhmalbaf » par trois modes : l'acteur, le filmeur et le réalisateur. Les modes de représentation sont des manières de reprendre les éléments de la présentation. Ces trois modes reprennent donc le nom, le corps et le film construisant la figure de « Makhmalbaf », mais pour en faire une unité dans le monde.

La *présentation* de la personne est donc problématisée au cours de *Close-up*, où Makhmalbaf est présenté selon trois modes de présentation : le nom (« Makhmalbaf »), le corps (Sabzian) et le film (enregistrement). Avec le nom, on a dit qu'il y a figure. Le corps, si on le considère comme disposition de *mon* corps absolument présent, variable et inobservable, fait aussi figure de la personne présente pour celui à qui il est présenté. Et parce que l'acteur de film ne se manifeste pas avant d'être projeté sur l'écran, où il est le sujet d'un passé présenté, on peut affirmer qu'il signifie aussi une figure. La différence est la suivante : si le nom fait figure en formant activement l'image d'un donné quelconque et que le corps fait figure en formant l'en-dehors de l'image du Moi, le film, lui, fait figure en dégradant une image déjà existante. Dans le cas de la personne, par exemple, on dirait que le nom propre est sa figure en un système logique et le corps dans l'ordre physique des choses; le film, contrairement à l'image directe du nom et du corps, est l'image de la personne par le nom et le corps. Le film *Close-up* sert justement à la création d'une expérience réelle à partir de la dégradation des images de Makhmalbaf, par exemple en l'apparence d'abord vide de sens du nom « Makhmalbaf » et du corps de Sabzian.

La *représentation* sera vue au cours de *Salaam cinéma*, film où Makhmalbaf prétend à trois représentations: celles de l'acteur, du filmeur et du réalisateur. On a dit que certains acteurs sont des types. Le filmeur, si on le considère comme ce qui cherche une présence individualisée des corps sans disposer de son corps individualisant, fait aussi déjà type. Et le réalisateur, dont l'acte de création est illusoire, propose aussi un certain type. La différence est la suivante : si l'acteur fait type en représentant une certaine individualité dans la succession d'individus présentés et le filmeur une certaine position dans la succession de points de vue sur la diversité des choses, le réalisateur, lui, fait type en simulant l'élément créatif de toute image ressemblante. Dans le cas de la personne, par exemple, on dirait que l'acteur est son type en un rapport politique et le filmeur en un rapport esthétique; le réalisateur, contrairement à l'image directement valorisable de l'acteur et du filmeur, valorise l'image par eux. Makhmalbaf est ainsi un faux prétendant aux propositions filmiques développées. Il n'est pas faux parce qu'il n'est pas un vrai acteur, filmeur et réalisateur, puisqu'il joue, enregistre et dirige. Plutôt, il montre la fausseté de l'acteur, du filmeur et du réalisateur qui ne sont pas ce qu'ils sont uniquement parce qu'ils jouent, enregistrent ou dirigent. *Salaam cinéma* crée donc une expérience réelle selon les conditions du simulacre, par exemple par la ressemblance du jeu, de l'enregistrement et de la direction, c'est-à-dire par la spontanéité de l'acteur à jouer quoi que ce soit, la diversité en face de ce qui est filmé et la divergence de ce qui est joué et enregistré.

L'avantage méthodologique de cette composition présentation/représentation est de mettre en évidence la complexité de la fabrication de la présence. Les rapports entre les images nominales, corporelles et filmiques, comme les rapports entre les images d'acteurs, de filmeurs et de réalisateurs, ou de ces premières par rapport à ces dernières, ne sont pas réduits à une dialectique. La description que nous en ferons ressemble à une analyse, mais ne sera jamais suivie d'une synthèse formelle. Au contraire, l'interprétation que nous faisons de la fabrication de la présence est tout à fait descriptive et aurait pu être autre que ce que nous en déduisons. Nous concentrons cette description autour de la personne parce qu'elle est associée au problème de la fabrication de la présence en général. Sans faire l'historique de la relation entre la présence du monde et de la personne ou de la nature des autres esprits, nous observons une démonstration typique dans le cas cartésien où le philosophe juge indifféremment si la cire est toujours la même cire et si les hommes sont de vrais hommes (Descartes 2009 [1647], pp. 104-105). Enfin, nous n'analyserons pas comment l'identité des choses et la vérité des hommes sont déduites ou induites d'un complexe cognitif et prédicatif, soit par impression ou projection, mais nous aimerions simplement souligner leur présence.

« [II] faudrait dire du cinéma que son existence précède son essence », voilà résumée en quelques mots la conception du cinéma par André Bazin (2011, p. 102). Par le réemploi de cette thèse existentialiste, Bazin affirme peut-être que, de la même manière que la conscience est toujours conscience de quelque chose, le cinéma est toujours l'image de quelque chose ontologiquement coexistant au cinéma lui-même. Si la conscience, avant même de se caractériser en tant que manière d'être de l'esprit, est essentiellement la présence *mentale* de quelque chose étant dans le monde, suivant cette analogie, le cinéma serait avant tout la présence *imagée* de cette chose. Or, cette présence a la particularité de ne pas être simplement à l'image de l'expérience. Il y a dans tout cinéma un aspect fictionnel suspendant la présence totale de la chose. Cette suspension fait en sorte que la chose est présentée/représentée par l'image et non présente en elle. Le cinéma ainsi décrit servirait peut-être alors à prendre la juste mesure de notre présence effective au monde.

Cet existentialisme/réalisme bazinien sera l'un de nos trois piliers théoriques. Notre description de la présence sera aussi encadrée par l'expérience du cinéma telle que présentée par le philosophe Stanley Cavell. Au sujet de la photographie, il écrit : « we might say that we don't know how to think of the *connection* between a photograph and what it is a photograph of » (Cavell 1971, p. 18). Le désarroi (« restlessness ») qui découle de cette incompréhension de la connexion entre le monde photographié et la photographie – ou entre le monde filmé et le film – est à la source de l'activité de fabrication de la présence que nous décrirons. Le troisième pilier est plus difficile à saisir. La *fabrication*, le *fonctionnement*, le *devenir*, la *représentation* et l'*affect* font tous parties de théories permettant de comprendre le monde conceptuellement. Dans les films *Close-up* et *Salaam cinéma*, cependant, nous avons trouvé deux organisations permettant de circonscrire et d'accorder le devenir particulier du cinéma et les difficultés, dans la vie actuelle, de saisir présentement certains faits ordinaires. Ces films ne sont donc pas que nos objets, mais notre cadre.

Par conséquent, nous croyons étudier en Makhmalbaf un cas exemplaire de réalisme. En effet, observer en son œuvre la manière dont on retrouve la fabrication de la présence de l'objet réel à partir de la présence filmique permettra de voir comment fonctionne la médiation de l'image, et ainsi de voir plus généralement comment est faite la présence de la réalité par le cinéma. Pour y parvenir, nous proposerons de considérer la complexité propre à la réalité et au cinéma à travers la description de différents modes de présence que nous rassemblons sous les prédicats de présentation et de représentation. On pourra dire que ces termes sont catégoriques, nous préférons les penser comme appréhension de la présence.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION

INTRODUCTION : LA FIGURE DE « MAKHMALBAF »

Notre étude part d'un fait particulier, celui de relier ce qui est filmé et ce qui est nommé. A priori, il semble facile de renoncer à la désignation des mots dont les désignés sont filmés. Effectivement, du film à la chose enregistrée, les êtres et leurs qualités y sont comme nécessairement indexés. Au contraire, il est légitime d'oublier les mots attachés aux images filmiques, parce que les seules connexions nécessaires au langage appartiennent à la bouche et l'oreille, organes qui fondent l'image acoustique, ou aux phonèmes, éléments de l'image écrite. En les oubliant, cependant, le monde présent disparaît. Non pas parce que l'univers s'absente, mais parce que le point de vue se pointe en ce qui est vu. En oubliant les mots et en se portant aux choses par l'image, il n'y a plus de proposition. La vue se trouve projetée vers le monde. Le point qui s'exprimait pour prendre la distance nécessaire à l'indication des choses retourne dans le doute. Alors le *je* ne suit plus. L'identification personnelle du monde désigné redevient une illusion, comme il l'était avant que Descartes ne prouve l'existence en cogitant. Prenons par exemple *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Lumière 1896). Selon l'analyse qu'en fait Georges Sadoul, la grande profondeur de champ et le déplacement du train font une sorte de *travelling* permettant la transition continue d'un plan général à un plan rapproché (1949, p. 20-21). Bien que la caméra soit fixe et le film sans coupe, il décrit ce mouvement comme une « variation du *point de vue* ». L'illusion de l'arrivée déplace donc le point de vue de celui qui pense et qui est, qui film et qui monte, celui qui en somme désigne le train, ce « train » qui est là et extérieur à lui, car l'image ne le place pas ici pointant là, mais elle le place là, devant la désignation, évoquant le filmeur *avec* ce qui est filmé, le point et la vue ensemble.

« Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? »; cette question est énoncée dans *Close-up* comme dans *Salaam cinéma*. Elle exprime de principe la disparition de la proposition et sa réapparition subséquente. Si le pronom « vous » désigne clairement celui que l'on peut voir, que demande-t-on en le connectant et le distinguant de ce nom, « Makhmalbaf » ? Comme l'usage d'un nom propre est souvent limité à la désignation d'une personne ou d'une chose subjective, en effet, on poserait une question similaire en renonçant au nom et en demandant « qui êtes-vous? » à cet homme que l'on voit devant soi. Et pourtant, en posant le nom, on renvoie à un autre écart, car on tente de faire présent en celui que l'on vouvoie et en ce corps que l'on voit cette personne nommée et qui est partiellement absente. De ce fait, le nom est un signe imaginaire, non comme la statue, le portrait de quelqu'un, car il y est désincarné, mais comme son ombre mortelle. Pour le saisir ainsi, il faut prendre en compte son « mode de présentation » et non pas ce qu'il représente, c'est-à-dire le sens

du nom et non l'objet définitif auquel il réfère (Frege s.d. [1879], p. 37). En ce sens, que *signifie* donc que ce nom : « Makhmalbaf »?

« Makhmalbaf » est d'abord, il faut le dire, la figure créée en certains films. En tant que telle, il ne signifie rien d'autre que n'importe quel nom que l'on associe à une figure filmique, rien de moins que « Woody Allen » et rien de plus qu'« Humphrey Bogart ». Que signifient donc ces noms présentant une telle figure ?

« “Bogart” *means* “the figure created in a given set of films.” His presence in those films is who he is, not merely in the sense in which a photograph of an event is that event; but in the sense that if those films did not exist, Bogart would not exist, the name “Bogart” would not mean what it does. The figure it names is not only in our presence, we are in his, in the only sense we could ever be. That is all the “presence” he has. » (Cavell 1971, p. 28)

Suivant cette proposition, affirmée par le philosophe américain Stanley Cavell sur le rapport de l'acteur, de la star et de son audience, l'intérêt du nom dans le cas d'un film n'est pas de comprendre l'évènement qu'il qualifie, mais la figure qu'il nomme. Comprendre « Makhmalbaf », tâche consistant à décrire *la figure créée dans un corpus donné de films*, doit d'abord se faire par cette figure filmique qui se présente pour nous et nous pour elle et qui est signifiée en un nom.

On pourrait dire que la création de la figure « Makhmalbaf » a commencé dans *Close-up* d'Abbas Kiarostami (1991), film où l'on trouve la première occurrence filmique de ce nom en association directe avec un certain visage. En le décrivant et analysant ici (images 1.1), nous aborderons le mode de présentation de la figure de « Makhmalbaf ».

Dans un autobus, un homme se lève pour faire passer son voisin; il se rassoit près de la fenêtre pendant qu'une femme prend place à côté de lui. « Où avez-vous acheté ce livre? » demande-t-elle après avoir observé l'objet que l'homme tient dans les mains. Interrompu dans sa lecture du scénario du film *Le cycliste* (Makhmalbaf 1987), l'homme questionné, toujours muet, continu de regarder par la fenêtre le monde qui doit s'y déployer. Alors, elle répète la question qu'elle avait posée. Après un moment d'attente, il jette un coup d'œil à son interlocutrice et fuit aussitôt son regard. Il baisse ensuite la tête et lui répond: « dans une librairie », « prenez-le. Je l'ai écrit ». Sans étonnement, la dame réplique en lui demandant, un sourire aux lèvres: « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? ». « Oui » répond-il, la regardant rapidement et détournant à nouveau le regard vers la fenêtre.



Images 1.1: « Êtes-vous M. Makhmalbaf? » demande une dame à son voisin d'autobus
(*Close-up* 1991; 30:30 – 35:30)

Nous avons vu que cette question : « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? », déploie deux modes de présentation de la figure de « Makhmalbaf ». Celui du corps que le pronom désigne et auquel s'incorpore objectivement le verbe et celui du nom propre désignant un sujet supposé, comme ailleurs qu'en ce corps. Ces modes sont en fait des divisions de la présence de la figure. Pour comprendre et savoir définitivement ce qu'exprime la proposition, ils doivent être synthétisés. Dans notre cas, cependant, la seule relation entre eux n'exprime aucune définition, car la proposition est manifestée de manière ambiguë par un troisième mode de présentation, le film. D'une part, l'image filmique semble présenter la figure par un dispositif objectivant qui mêle des entretiens et des reconstitutions des faits. Cette figuration de « Makhmalbaf » pourrait être jugée catégoriquement. En contrepartie, on trouve la performance subjectivante d'un homme créant la figure de « Makhmalbaf ». Cette figuration échappe activement à notre jugement. Prenons l'exemple précédent. On aurait envie de dire que la parole de cet homme, son « oui », affirme directement sa présence dans l'ordre du langage. De même pour son corps, capté en gros plan, qui affirmerait sa présence dans l'ordre des choses. Toutefois, cette parole et ce corps sont d'abord pour nous l'effet de l'ordre filmique posant doublement l'affirmation face à l'interrogation de la dame. Ne pouvant dissocier le sens de « Makhmalbaf » de l'énonciation présente de ce nom et de la monstration de ce corps, ces modes de présentation sans lesquels il n'y aurait personne, on ne peut le définir; le sens indéfini de Makhmalbaf apparaît donc dans l'activité de synthèse, ici conditionnée par le film.

Parce que le film présente activement le sens des images, comme l'illusion du train entrant en gare, il y a deux possibilités esthétiques. Soit le film fait progresser l'affirmation ou la négation de sa connexion avec la chose dont elle est l'image. C'est le cas de *Close-up* où Kiarostami développe les trois modes de présentation que nous venons d'aborder : le nom, le corps et le film lui-même. Soit le film fait régresser cette connexion. Ce sera le cas de *Salaam cinéma* où Makhmalbaf développe les représentations associées à ces modes de présentation. La méthode progressive de Kiarostami consiste à développer trois séries en chaque présentation : une série d'usages du nom de « Makhmalbaf » désignant quelqu'un – cette série exprime la possibilité et l'impossibilité pour qu'un nom constitue une personne; une série de corps désignés par le nom « Makhmalbaf » – cette série exprime la réalité et l'irréalité de désignée une personne conjointement à son corps; une série d'images filmiques où « Makhmalbaf » est figuré – cette série exprime la nécessité et la contingence de la disjonction entre l'individu filmé et la personne projetée et identifiée. Il y aurait d'autres modes à développer, mais Kiarostami utilise ceux-là pour présenter Makhmalbaf.

Le premier mode de présentation que nous étudierons est le nom. Le nom signifie une personne quelconque. C'est lui qui rapporte le corps du monde à la personne pouvant être reconnue. Certes, l'existence corporelle situe pratiquement un tel par rapport à l'autre, mais le nom le relie pour l'autre. Cette femme que l'on a vue précédemment reconnaît son voisin en l'observant, perception que l'on saisit à travers le regard qu'elle pose sur ce corps, mais aussi sur les choses l'environnant: dans la scène, le regard de la dame en un gros plan est suivi de deux raccords sur ce qu'elle voit, le scénario écrit par « Mohsen Makhmalbaf » et le visage de cet homme. Toujours présenté de profil et étincelant ou de face et obscurci, le visage qui est observé doit être distingué. Le scénario, au contraire, est nettement donné: en gros plan frontal au début de la scène, un peu de côté quand la femme le regarde, ouvert quand l'homme le lit. La dame saisit ces objets relativement à ces différentes perspectives. Elle les synthétise par l'usage du nom lorsqu'elle demande « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? ». En tant que représentation de cet homme pour cette femme, ce nom est justement appliqué à cette synthèse, car il identifie celui qu'elle voit à l'auteur du scénario, qu'elle peut reconnaître. Il serait injuste de le nommer ainsi, cependant, si on voulait désigner cet homme comme individu en soi, puisqu'il n'est pas possible qu'il soit Makhmalbaf en dehors de cette relation en cet instant. Les usages du nom, en fait, forme une série *constitutive* d'images de cette personne en tant que « Makhmalbaf ». Si nous pouvons attribuer deux valeurs distinctes à la représentation de cet homme par ce nom, l'une vraie et véritable, l'autre fausse et vraisemblable, comment s'accorde-t-il, toutefois, à ce qu'on ne peut valoriser, mais qu'on nomme *présentement* ?

Le corps est un autre mode de présentation utilisé dans *Close-up*. Celui que l'on nomme « Makhmalbaf », on l'a bien vu, est indissociable de l'homme qui se présente corporellement : en se levant pour faire passer son voisin qui débarque de l'autobus, son corps bloque tout le champ de la prise de vue et on ne voit alors que lui. Il se repositionne ensuite à la droite du cadre, entre la fenêtre et sa voisine – on ne reverra plus ce plan d'ensemble et les deux protagonistes seront désormais séparés en de multiples gros plans reliés par le raccord de leurs regards croisés. À cette position visuelle de l'homme à côté de la dame s'insère un rapport auditif: alors que la femme le questionne pour la première fois, elle est cadrée seule et sa voix, environnée de silence, est isolée de l'espace et des autres sons; mais lorsqu'il porte finalement attention à elle, le monde refait surface, leur conversation se mêle et leur voix se confondent aux bruits du moteur de l'autobus, des klaxons de motos et de voitures. Avec le nom, le corps est donc l'un des premiers modes de présentation de la personne dans le monde, car il apparaît comme étant toujours situé par rapport aux autres corps et

choses qui s'y trouvent. Et pourtant, ce corps que l'on voit ne présente jamais le point de vue de celui qui se trouve en son propre corps. La personne est donc toujours comprise en une série *conjonctive* de corps présentés passivement et absents activement. Dans ce contexte, comment comprendre le simple fait d'être dans le monde environnant par son corps propre et cette complexité réelle d'être présenté en rapport aux choses et aux autres?

Aussi nommé Hossain Sabzian, cet homme se présente comme « Makhmalbaf » à cette femme, Mahrokh Ahankhah. À l'inverse, le film nous présente sa reconnaissance à elle, la première à prononcer ce nom. En effet, la présentation produit deux présences et fait de cette figure pour nous une divergence à décrire : nous l'entendons dans la voix de l'homme se mêlant à son environnement et celle de la femme qui hésite en le nommant, nous la voyons dans l'espace entre eux, leurs regards croisés et déplacés, dans le cadrage les séparant et le montage les enchaînant, nous la sentons par la lumière surexposant le visage de l'homme quand il est vu et s'obscurcissant lorsqu'il est reconnu, nous l'imaginons dans le nom qu'elle prononce justement et injustement. En somme, nous comprenons la figure à la fois dans l'expression actorielle et cinématographique et l'interprétation des corps et des mots que nous saisissons. Paradoxalement, c'est une série *disjonctive* d'images filmiques divisant la possibilité de nommer et la réalité d'incorporer « Makhmalbaf » qui ramifie ces manifestations et ces présences : en la désignation contingente de l'individu, la personne est nécessairement dégradée et déclinée en de multiples formes et images. Et en ce sens, être « Makhmalbaf » est aussi être une *figure*; pour nous, c'est une figure filmique.

LA FIGURE PRÉSENTÉE

Contrairement aux apparences, nous ne pouvons connaître directement ce qui se présente en l'image filmique en tant que « Makhmalbaf ». En effet, nous verrons que le film dégrade les images nominales et corporelles de cette personne. Si nous ne pouvons connaître ce qu'elle est, nous pouvons déjà faire usage de ces images et cet usage peut être décrit. En usant démonstrativement des corps et noms dans la présentation personnelle, *Close-up* nous donne une voie pour l'interprétation de la présence figurale. L'image aliénante du corps en tant qu'autre que soi-même, en tant que personne dans le monde en rapport avec d'autres, voilà ce que présente la figure nommée « Makhmalbaf ». Nous opérerons son interprétation en trois temps :

Dans la *section 1.1* nous décrirons trois usages du nom « Makhmalbaf ». Il permettra de saisir la présentation de la figure, c'est-à-dire la forme et l'image qui manque à ce que nous observons. Cette absence présentée est celle qui est saisie comme *figure de* « Makhmalbaf ». Grâce à ce nom qui est mis en relation avec ce corps que l'on voit et cette image que l'on réfléchit, une variation de la personne prend forme.

Dans la *section 1.2* nous étudierons la configuration du corps de l'individu présenté et de la personne se présentant par lui. « Makhmalbaf », que nous jugeons voir en ce corps, doit nécessairement être en un certain rapport avec celui pour qui *ce* corps est *mon* corps, celui que l'on nomme aussi Hossain Sabzian. Nous verrons l'intérêt personnel du rapport entre ces corps présents et absents.

Dans la *section 1.3* nous analyserons la création d'une figure personnelle dans l'image en mouvement en confrontant la présentation de la figure « Makhmalbaf » par Hossein Sabzian et la présence de Mohsen Makhmalbaf. Nous proposerons et critiquerons alors l'usage de la figure en une image-objet mobile, c'est-à-dire que nous appliquerons la configuration particulière de l'individu et de la personne à l'acteur présenté cinématographiquement.

Dans la *section 1.0* nous introduirons la *présentation*, notion préalable à la conceptualisation de toute présence figurale.

1.0. PRÉCISION SUR LA DÉFINITION DE « PRÉSENTATION »

« *En se faisant passer pour le célèbre cinéaste iranien Makhmalbaf, un homme pauvre et sans emploi [Hossain] Sabzian, abuse une famille bourgeoise. Kiarostami filme son procès pour escroquerie et reconstitue, avec les intéressés eux-mêmes, ce jeu de rôles, de dupes et de rêves avec le cinéma. J'avais une équipe pour faire un autre film. Et trois jours avant de tourner, je suis tombé sur ce fait divers dans le journal. Ça m'a empêché de dormir parce que je me sentais très proche de ce sujet. On est donc allé à la prison faire l'entretien avec le prévenu. Le traitement s'est développé au fur et à mesure du tournage. J'ai passé une série de nuits blanches sur le scénario, parce que la réalité avait de l'avance sur nous. (...) Sabzian n'est pas un mythomane; c'est que l'être humain veut être un autre.* » (Niney dans Roth (dir.) 2008, pp. 207-208; je souligne)

Ce court synopsis du critique François Niney et ce rapport d'entrevue conjoint avec Kiarostami font davantage que résumer le film et sa production. On trouve en leur écriture – ou parole écrite dans le cas du cinéaste – un contraste exemplaire de l'ambiguïté du film *Close-up* : entre *se faire passer* présentement et en circonstance et *ce fait passé* de la réalité en avance et à rattraper se trouve l'étrange relation remplie de désirs et de fautes de l'être humain et de l'être autre. Si ce désir, comme tout désir, est inassouissable, si on ne peut jamais se faire *être* autre, on peut se présenter en tant que tel. Pour se faire passer ainsi, il suffit d'user de ce fait passé, de le rattraper. De ce fait, Makhmalbaf sera toujours ignoré, passé et oublié, quoi qu'on sache du « Makhmalbaf » présent. L'écart entre être pour soi-même et être pour l'autre, entre se faire et être fait, entre être Makhmalbaf et la figure de « Makhmalbaf », constitue l'essence de la présentation filmique.

Étudier « Makhmalbaf » nécessite de s'attarder à l'avance de cette réalité sur nous, ce qu'on peut aussi nommer sa *présence*, ce « qui est là personnellement », ce qui est *présent*, « en avant » (Gaffiot 2016, [praesens] p. 1054 et [praesum] p. 1057). On ne peut nier que le cinéma représente des faits passés, mais on doit d'abord avoir conscience de la présentation nécessaire à leur présence. En effet, le principe de « présentation » contient cette idée originaire d'unité actuelle contenant à la fois une extension depuis et vers une histoire déjà passée et qui constitue ce qui se présente devant nos yeux (voir Husserl dans Stiegler 1998, p. 248 et Ricœur dans Husserl 1950 [1913], p. 346 n.1 et p. 371 n.1). Cela signifiera de penser la présentation de « Makhmalbaf » des différents points de vue de l'acte nominal, corporel et filmique permettant de joindre et rattraper l'unité figurale. Kiarostami, nous le démontrerons, utilise le nom et le corps, les formes et les images pour commander l'infinitude du signe, pousser l'écran devant soi comme étant la fin de l'homme réel et faire une présence harmonieuse à l'aide d'une actualité créée, une référence à un moment précis de l'histoire qui n'est pas universelle, mais personnelle.

LA PRÉSENCE DE LA FIGURE

Deux hommes, dont l'escroc Hossain Sabzian, sont tranquillement assis dans un salon bourgeois (images 1.2). Penchés vers l'avant, les bras appuyés sur les genoux, ils tournent légèrement la tête l'un vers l'autre, d'un plan à l'autre. M. Ahankhah prend ici, suite à sa femme, le rôle d'interrogateur : « montez-vous souvent les montagnes, M. Makhmalbaf? » demande-t-il en accentuant la prononciation du nom. « Parfois » répond Sabzian, lui qui arrive d'une courte randonnée. « Ce matin, quand j'ai regardé les montagnes, j'ai senti l'exhorte de me rapprocher de la nature. Être près de la nature lève le poids des inquiétudes. On doit être en contact avec elle ». Au centre de son fauteuil, il articule ses paroles avec maints gestes de ses bras, offrant son discours comme on dispense sa sagesse. « J'ai demandé à la Muse pourquoi elle se cachait. Elle a répondu, "c'est toi qui te caches" ». Son hôte le fixe sans l'interrompre. « Nous sommes les esclaves d'un masque qui cache notre vrai visage. Si nous arrivons à nous libérer de cela, la beauté de la vérité sera nôtre. Ce matin, je voulais monter les montagnes pour m'étudier. La nature est un miroir en lequel on peut s'étudier » finit-il, sans échange, en réponse à la question de M. Ahankhah. Suite à cette longue écoute, l'ainé dit finalement, en appuyant ses mots d'une direction de la main comme le jugement qui tombe: « si vous aimez autant la nature, vous devriez vivre une vie naturelle ». Le fils des Ahankhah apporte alors le repas, coupant leur conversation.

Pour maints philosophes, dont les idéologues sceptiques, le problème consistant à comprendre et expliquer l'existence humaine au monde se développe dans la démonstration de notre présence à la réalité. Le mouvement historique des Lumières s'actualisait dans l'éclaircissement de cette réalité: ce fut un âge dit de la « représentation » parce que le monde était alors compris à même la connaissance, une « reprise active de ce qui se présente » (Deleuze 2004, p. 15). Avec le 20^e siècle, âge de l'« anthropologie », un usage présent du monde remplace la représentation; parce que l'usage par l'humain se veut, en tant qu'acte, toujours l'« exploration d'un ensemble jamais offert en totalité », il a une valeur plus véritable que sa connaissance qui, en tant que concept, aboutit nécessairement à une nature totale pratiquement impossible à saisir présentement (Foucault dans Kant 2008, pp. 20-32). En cette anthropologie, la présence se libère et se concrétise dans le « pouvoir » et le « devoir » de chacun pour soi-même et envers les autres plutôt que dans le simple fait d'« être » au milieu des choses. Parce que le rapport entre ce pouvoir et ce devoir est pragmatique, la présence du monde d'un point de vue anthropologique peut être appelée *présentation* et considérée comme antécédent de la connaissance et de la représentation.



Images 1.2: Conversation de Sabzian et M. Ahankhah
(*Close-up* 1991, 58:15 – 59:15)



Images 1.3: Bris de l'isolement entre Sabzian et M. Ahankhah
(*Close-up* 1991; 59:15 – 1:06:52)

L'échange filmé par Kiarostami entre Sabzian et le père Ahankhah est analogue au rapport entre la présentation et la représentation. D'abord, Sabzian énonce une critique de la représentation de soi dans le monde : esclave du masque présenté forcément aux autres, prisonnière de cette imposture, la personne est victime de son image. Le « miroir » de la nature permettrait de nous départir de cet artifice, mais en nous contraignant à un autre reflet. Cette critique esthétique de la logique humaine face à la nature est opposée à une critique anthropologique présentée par M. Ahankhah : peut-être est-il possible de se connaître en la nature, peut-être de l'apprécier, mais il faut surtout la vivre. Il faut être nature et non seulement exister en elle. En termes téléologiques, ces deux critiques s'opposent; et pourtant, elles sont toutes aussi catégoriques l'une que l'autre, comprises par ce qui est représenté de la nature en soi ou de soi en la nature. L'usage anthropologique de la présentation humaine tel que décrit comme l'« exploration d'un ensemble jamais offert en totalité » est plutôt découvert par le cinéma. En effet, les possibilités cinématographiques de la présentation s'expriment en : l'*exploration*, qui est son pouvoir, l'*ensemble*, qui est son devoir, alors qu'elle ne peut et ne doit jamais être une *offre totale*.

En premier lieu, la présentation ne concerne qu'une partie, celle qui est là, en avant, et ce caractère élémentaire est essentiel à l'exploration cinématographique. On peut la considérer comme étant à la fois la limite maximale de ce qui est là en la réalité enregistrée par la caméra et la limite minimale de ce qui est ailleurs, fuyant l'image :

« Puisque non seulement ce qu'on nous montre vaut ce qu'on nous cache, mais encore lui doit son prix comme un privilège hasardeux et toujours menacé, la mise en scène ne saurait se limiter à ce que nous voyons dans l'écran, il faut que le reste de la scène soit effectivement occulté et ne cesse donc pas d'exister » (Bazin 1989, p. 82).

Ainsi, la présentation cinématographique n'est pas celle d'une existence physique des choses comme dans la réalité. Cet ailleurs n'a jamais existé et manque toujours à l'image, car le cinéma n'est pas contenu par l'écran bidimensionnel, ce contenant d'un espace-temps. Il est plutôt une exploration active en cette surface. Ce qui existe et que présente le cinéma est donc le phénomène réel du monde exploré et projeté en l'image comme « absent » et « présent ». Plutôt qu'une exploration audiovisuelle du monde, la présentation cinématographique isole certains sens pour permettre l'expression expérimentale de notre pensée hors de ce monde sensible (voir Cavell 1971, p. 24). Dans la scène précédente, par exemple, on comprend la présentation de l'un des hommes en relation avec l'autre, ce qui est rendu possible par le montage alterné : si l'on voit que l'un est présent, on sait que l'autre, en face, est formellement absent de l'image et se trouve donc « effectivement occulté ».

Pouvant explorer activement ce qui est présent et absent, la présentation cinématographique concentre ces parties en un ensemble. On l'a jugée comme étant « dynamique », car le cinéma joindrait tout aussi bien la création concrète et la formation artistique, la forme organique et la forme rationnelle, l'art et la projection du cours dialectique des événements du monde (voir Eisenstein 1977, pp. 45-63). L'exploration cinématographique est peut-être plus complexe que ce que présente cette activité conflictuelle. En effet, l'ensemble exploré à l'aide du cinéma n'est pas qu'un ensemble de possibilités formelles, c'est un ensemble d'actualités. L'ensemble fixe formé d'images visuelles et sonores, de matière lumineuse et sinueuse, optique et acoustique, ne permet pas de comprendre la mobilité des phénomènes cinématographiques. Il faut plutôt réaliser le caractère propositionnel développé par le cinéma sans recourt logique. Bazin, par exemple, identifiait cette réalisation au néo-réalisme qui « se refuse par définition à l'analyse (politique, morale, psychologique, logique, sociale ou tout ce que vous voudrez) des personnages et de leur action. Il considère la réalité comme un bloc, non pas certes incompréhensible mais indissociable » (Bazin 2011, p. 351). Si on refuse d'analyser la réalité, le cinéma doit donc la proposer comme un ensemble, toutes les parties en même temps. C'est l'effet, et non le principe, du montage alterné présentant actuellement la forme de l'un, Sabzian ou Ahankhah, et la présence solidaire de l'autre qui est formellement absent.

La présentation cinématographique n'est pas pour autant une *offre totale*. En fait, le cinéma n'est pas une présentation photographique de l'événement, mais de son effet, un effet particulier de ressemblance, d'illusion de la réalité. Ce simulacre est fondé par le mythe: « c'est [le mythe] qui permet d'ériger un modèle d'après lequel les différents prétendants pourront être jugés » (Deleuze 1969, p. 294). Si la fonction archaïque du mythe est de fonder l'histoire, ou en termes platoniciens, est l'Idée derrière l'organisation du chaos en un monde, la fonction mythique du cinéma est inverse, car « c'est bien plutôt la résistance de la matière à l'idée » (Bazin 2011, p. 18). Le simulacre rend possible la pensée de l'ensemble, et non du Tout, car il s'attache à la perspective et non aux choses. Avec le cinéma, on prétend alors à une généalogie de la figure, de la forme partielle et de l'ensemble. Le reflet cinématographique n'est donc pas comme le miroir où l'on juge ce qu'on y voit. C'est ce qui lui manque et résiste en étant vu. En demandant à la muse, fille de la montagne et de la mémoire, pourquoi elle se cache, elle qui répond à Sabzian que c'est lui qui se cache en venant se voir dans la nature, on révèle son origine : on ne voit pas « Makhmalbaf », on ne voit pas le cinéma et on ne voit pas la figure, on s'en souvient comme on se souvient du mythe en entendant l'histoire ou en voyant le masque. Le cinéma total n'existe pas, mais son mythe est bien réel, c'est le souvenir du réel.

LA FIGURE DE LA PRÉSENCE

Dans la scène précédente, Sabzian est encadré d'ailes aux motifs végétaux. M. Ahankhah, lui, est assis à côté d'une plante morte tout en cachant une autre qui se profile au-dessus de sa tête. En parlant, Sabzian est déplacé de son cadre naturel, car on l'a vu et on ne fait plus que l'entendre, sa voix seule atteignant l'auditeur. Pour nous, leur nature est complexe. Elle ne se réduit pas à l'opposition entre la fertilité et l'aridité présentée symboliquement, entre l'apparence et la vérité des choses présentée narrativement, ou entre le prolétaire et le bourgeois présentée structurellement. Leur échange est complexe, dû à la tradition du mythe comme à la création de soi. En cet échange se développent leur relation, leur isolement, la présence et l'absence de l'un en l'autre. Nous avons vu dans la description précédente que cette présentation était effective et qu'elle montre son efficacité seulement en étant occultée. On le voit ici sur différentes échelles: l'échange entre les deux hommes s'ouvre sur le reste du monde révélé par l'entrée du fils Ahankhah passant entre la caméra et Sabzian; la totalité dialectique est rompue par le plan de semi-ensemble montrant l'ami de M. Ahankhah; le Tout est finalement détruit par la police arrêtant l'imposteur (images 1.3). L'occultation effective fait donc de l'isolement un contexte. C'est en ce contexte qu'un ensemble effectif est exploratoire et que la présentation cinématographique est complexe.

En affirmant que l'objectivité photographique a libéré la peinture du complexe de la ressemblance, Bazin a tort et a raison (voir son texte célèbre « Ontologie de l'image photographique », 2011, pp. 9-17). Raison parce que la peinture pouvait alors changer de perspective. Elle n'était plus contrainte à la reproduction manuelle de la vue mécanique des objets. Son espace, alors, n'était plus contraint à la spatialité oculaire et pouvait entrer dans le monde ou dans l'esprit. Tort parce que ce changement ne s'applique pas qu'à la peinture, mais à toutes les images, celles de la photographie et du cinéma aussi. Bazin lui-même décrit la production du cinéma en ce sens. En décrivant « Le mystère Picasso » de Clouzot, il examine la notion de « durée picturale », cette invisibilité de la peinture dans le tableau, dimension temporelle de l'œuvre que le film découvre. L'œil prend son temps, dit-il, mais l'esprit prévoit, attend, devine, cherche. Le film montre ces actions continuellement (Bazin 2011, pp. 193-202).

Ainsi, le mythe du cinéma total que nous décrivions dans la section précédente peut être compris simplement. C'est un mythe qui éclaire nos sombres pensées par la lumière qui entre en nos yeux et ressort en nos mains. C'est le même mythe que celui de Platon revenant en sa caverne. C'est le mythe qui fonde l'immortalité religieuse des Égyptiens (Bazin 2011, p. 9) et l'immuabilité

scientifique (Latour 1987). C'est le mythe de faire sentir les objets en leur absence tels qu'ils sont lorsque présents. Cette présence n'est pas que visuelle, puisque les objets sont prévus, revus, attendus, devinés, cherchés, etc. C'est-à-dire que les objets ne sont pas simplement présents comme fixés au milieu des choses, mais toujours présentés en elles. Les objets sont mobilisés par leur présence dans le monde. Deux réalités sont donc unifiées ici. La première consiste en ce que les choses sont en elles-mêmes, présentes comme dans le miroir de la nature, représentées dans les formes et les images fixes. La deuxième réalité consiste plutôt en ce qu'elles sont dans le monde, et ce qu'elles sont nous le percevons et l'imaginons. La figure de « Makhmalbaf » se trouve entre cet acte de se faire présent au monde, en ce qui l'entoure et réagit à sa présence, et ce fait présent déjà passé, que nous voulons continuellement rattraper.

Nous avons jusqu'ici décrit la *figure* de « Makhmalbaf » sans préciser ce terme. Que signifie-t-il ? Étymologiquement, le terme est à la fois morphologique et schématique, dû à la composition de plusieurs concepts grecs : « *morphe* », « *eidos* », « *schema* », « *typos* », « *plasis* » pour produire le terme latin « *figura* » (Auerbach 1984, pp. 14-15). Autrement dit, la figure peut à la fois être appliquée à la forme extérieure continuellement perçue et, au contraire, au modèle idéal projeté sur la matière. En tant que « forme plastique » (*ibid.*, p. 11), la figure n'a de sens qu'en activité, entre ces deux formes. La figure de « Makhmalbaf », par exemple, est active dans le lien entre Sabzian se faisant soi-même et se faisant pour l'autre parce que ces actions sont d'une même présentation, celle de la personne. Parce que la personne est présentée par différents modes – prénom, nom de famille, surnom, peau, chair, lèvres, voix, dessin, musique, pensées philosophiques ou scientifiques, style vestimentaire, etc. – et parce que les différentes actualisations de ces modes varient de l'une à l'autre – chaque baiser, par exemple, peut présenter d'une nouvelle manière la même personne sans jamais représenter celle du baiser passé –, parce que la forme ne peut pas être fixée totalement et durablement, alors il y a figure. L'individu Makhmalbaf ne se trouve pas en la figure, il est absent de la scène. C'est sa personne présentée par un tel pour tel autre qui fait figure de « Makhmalbaf ». En somme, on pourrait dire, comme Lyotard, que la figure est une « image de la présence » (1971, p. 20).

La figure est reliée au médium cinématographique qui présente activement les formes apparentes des choses. Ainsi, Sabzian apparaît en tant que figure de « Makhmalbaf » parce qu'il se forme activement selon ce que nous voyons, entendons et pouvons imaginer en ce film. Cette activité n'est qu'en partie actorielle, car elle comprend un complexe cinématographique. Sabzian est vu, mais dans le contexte du plan. Il n'est pas « Sabzian », il est cet homme ailé. Il est étendu par sa

voix qui chemine jusqu'à son interlocuteur. Il n'est plus simplement cet homme aux ailes végétales, mais aussi ce conteur du récit de voyage à la montagne. Par le montage et la mise en scène, le contexte s'étend encore, avec toujours plus de personnages, de plans, de voix, d'interactions. Il est plus qu'un ange voyageur, il est celui qu'on nourrit, qu'on observe, qu'on saisit. L'homme est présenté en ces choses. Il cède ce qui est contingent à sa propre personne en étant démasqué, défardé, déprécié, en dégageant tout phénomène représentatif de lui-même. Dans la présentation de ce corps, il n'y a plus *son* corps, car il devient progressivement *mon* corps. C'est en tant que cette autre personne qu'il fait figure du nom « Makhmalbaf ».

1.1. NOM

Que fait un nom propre au cinéma? Prenons le nom « Bogart » comme exemple introductif. Nous observons deux manières de l'appliquer : 1 – « Humphrey Bogart is invariably Humphrey Bogart whether he be enacting a sailor, a private eye, or a cabaret owner » (Kracauer 2012, p. 203); 2 – « However, [James F. Scott's] discussion of Humphrey Bogart and Greta Garbo suggests that the style consists in the repeated use, within films and through the films of a star's career, of certain mannerisms, which do the job of personalizing the type the performer plays » (Dyer 1998, 139). Quelqu'un pourrait saisir la même signification en ces deux phrases. On affirmerait, par exemple, que « Bogart » est ce qui transcende les rôles et la carrière de cet acteur. Pourtant, ces deux phrases portent une description différente de cette transcendance. La première désigne l'homme en sa propre apparence (« enacting »), celui qui a vécu à Hollywood et qui a joué plusieurs rôles dans plusieurs films. La seconde exprime le sens de cet acteur dans les apparences du film et à travers elles (« within films and through the films »). La première utilisation du nom « Bogart » a un référent objectif en l'objet lui-même et la seconde a un sens, lui aussi objectif, en l'image de cet objet. Ce qui est invariable au milieu des variations, c'est-à-dire ce qui transcende, est donc l'objet ou l'image de cet objet. Jamais en ces deux significations n'est signifiée une *idée* de Bogart.

Ce cas est typique de la définition donnée au nom propre. Frege écrit par exemple que la référence du nom propre est l'objet lui-même (s.d. [1879], p. 39). Selon cette logique, le nom propre est donc un moyen significatif d'*exprimer* un sens (l'image) et de *désigner* une référence (l'objet). En effet, le nom propre renvoie toujours à l'objet lui-même ou à son image objective, mais jamais à l'idée qu'on se fait de lui. Cette définition du nom propre nécessite donc une définition de l'objet. Cette relation pose problème si l'on considère le langage de manière concrète : la définition de l'objet précède ou suit-elle la définition du nom? Sont-elles plutôt simultanées? Cette utilisation du langage n'est pas la même dans un texte discursif ou dans le cadre d'une parole et le nom n'est pas le même dans un mémoire, une thèse ou dans le contexte d'un film.

Dans les sections suivantes, nous développerons la forme active de l'homme présenté dans le monde du film. Nous tenterons de décrire la figure de « Makhmalbaf » et de comprendre davantage la relation entre l'utilisation du nom de la personne, la démonstration de son corps et l'image représentant cette utilisation et cette démonstration. Nous verrons alors un cas où le nom propre fait face à la difficulté de faire définitivement référence à l'objet lui-même ou à son image lorsque son utilisation est incarnée par quelqu'un manifestant l'existence de l'objet ou de l'image.

PRÉSENTATION DU NOM « MAKHMALBAF »

Un homme et deux soldats entrent dans un taxi (images 1.4). Cet homme, un journaliste, explique à son chauffeur qu'il voyage pour investiguer un évènement. Il raconte qu'un certain Hossein Sabzian a usurpé l'identité d'un réalisateur nommé « Mohsen Makhmalbaf ». « Le connaissez-vous? » demande-t-il. « C'est un homme d'affaires? » répond le chauffeur. « Non, un cinéaste. *Le cycliste* est son dernier film ». Faussement agacé, l'autre lance, comme habitué de maintenir l'intérêt d'un passager : « je n'ai pas de temps pour le cinéma ». Le journaliste rit. Sérieux : « c'est un cinéaste, mais son visage n'est pas très bien connu ». Continuant : « et cet homme a dit à une famille qu'il était Makhmalbaf. Il n'est pas clair qu'elles étaient ses intentions ».

Voici un usage concret du nom « Makhmalbaf ». On peut en comprendre que le nom est une manière de se ressouvenir de quelqu'un, c'est-à-dire une manière d'affirmer la connaissance de celui-ci. On peut demander : qui est « Mohsen Makhmalbaf »? On répondra que c'est un objet : un cinéaste qui a fait le film *Le cycliste* ... ou une image de cet objet : ... dont le visage est mal connu. Cependant, cette situation montre que le ressouvenir n'est pas désincarné et désintéressé. En effet, se ressouvenir d'un nom est aussi une manière de présenter cet objet ou cette personne à soi ou à quelqu'un d'autre. Il peut servir à expliquer un but, à raconter une bonne histoire, à passer le temps. Dans le cas précédent, le second interlocuteur ne connaît pas celui nommé par le journaliste. Alors, « Makhmalbaf » n'est pas un objet défini a priori, car il est lié par le locuteur à un métier, un film, un corps, c'est-à-dire à une multitude d'autres objets ressouvenus conjointement au nom. L'objet n'est donc pas défini en lui-même, car l'usage du nom nécessite la présentation de l'homme et de son contexte. En d'autres mots, l'objet se comprend relativement à une liste d'objets auxquels il est relié. Cette liste est certainement limitée, car l'objet n'est pas lié à toutes choses et de toutes les manières possibles. Elle est tout de même trop complexe pour articuler sur une page ou dans une parole la totalité des relations de l'objet. Quand vient le temps de décrire, c'est-à-dire de faire cette liste, il est donc impossible et irresponsable de traduire l'objet « totalement », car la liste est toujours partielle. En somme, pour saisir qui est Makhmalbaf, on comprend la liste présentée précédemment et tous les autres objets qui en sont absents. Utiliser seulement le nom fait encore intervenir cette liste, mais comme si elle était repliée derrière l'objet lui-même ou son image.

Un autre aspect du nom est emmené par la phrase « et cet homme a dit à une famille qu'il était Makhmalbaf ». En cet usage, le nom comprend en effet une forme d'acte qui s'ajoute à la définition toujours partielle de l'objet par la liste d'objets précédents. Voici comment on décompose



Images 1.4: « [...] cet homme a dit à une famille qu'il était Makhmalbaf »
 (Close-up 1991, 0:00 – 7:20).



Images 1.5: Apparition de « Makhmalbaf » (Hossain Sabzian)
 (Close-up 1991, 7:20 – 14:45).

cet acte : 1 – cet homme a dit quelque chose à la famille, 2 – on suppose qu'ils l'ont cru (sinon le journaliste n'irait pas là où il va), 3 – leur interaction a fait momentanément de cet homme celui qu'il prétendait être. Le nom ne fait donc pas qu'exprimer ou désigner un objet, il performe une action. « Makhmalbaf » n'est dans ce cas rien de plus et rien de moins que ce qui se déclare être « Makhmalbaf » et que les autres représentent en utilisant ce même nom. Dans ce cas, « Makhmalbaf » est mieux décrit comme un artifice collectif que comme un objet défini.

Sans même avoir considéré son développement proprement cinématographique, qu'est-ce que l'usage du nom nous dit déjà sur la possible définition d'un objet? Dans la parole, la définition est partielle et artificielle. Par son usage, le nom a donc une forme active. Nous avons vu que d'un point de vue anthropologique, l'activité mêlerait un devoir et un pouvoir envers soi-même et envers les autres. A posteriori, on peut observer une unité de l'interaction entre *personnes*. Dans le cas de « Makhmalbaf », nous avons déjà vu M. et Mme Ahankhah qui le reconnaissent, entrevu leur fils et leur ami qui s'y adjoignent et, surtout, Hossein Sabzian qui l'incorpore. La reconnaissance, l'adjonction et l'incorporation seraient différentes manières synthétiques de comprendre la personne unique qu'est « Makhmalbaf ». À nous spectateur, cette synthèse nous apparaît après avoir été faite. Nous jugeons maintenant de la représentation de ces rencontres. Dans l'interaction en train de se faire, aucune synthèse ne peut être saisie définitivement, puisque sa forme est active. On observe alors l'incertitude dans la reconnaissance (dans l'acte interrogatoire des parents Ahankhah), le processus dans l'adjonction (l'acte d'entrer et de sortir du fils), le mélange dans l'incorporation (l'acte personnel de Sabzian). Ceux qui interagissent avec « Makhmalbaf », c'est-à-dire ceux qui utilisent ce nom ou qui en sont influencés, n'ont pas le pouvoir de faire une synthèse totale de la personne. Sa représentation – ce qu'elle est – est subordonnée à sa présentation – ce qu'elle fait. Pour nous, cela se traduit dans le médium cinématographique : l'enregistrement permettant la représentation d'un événement filmé nécessite toujours sa projection, c'est-à-dire sa présentation.

Nous comprenons maintenant qu'en utilisant un nom on ne désigne ou n'exprime pas de référent ou de sens définitifs, car l'objet est défini et construit grâce aux autres l'entourant et à travers certains actes. « Makhmalbaf » n'est pas un cinéaste, n'a pas fait de film, n'a pas de visage sans qu'on affirme ou conteste ces faits. Plus pragmatique que Frege, Peirce explique que le nom propre réfère à un objet individuellement existant dont la familiarité est progressivement construite (s.d. [1906], p. 539). L'usage permettrait ainsi à l'interprétation du nom d'être centrée vers l'objet auquel il réfère. Cette définition est plus pragmatique en un sens. Elle définit l'usage social du nom

propre comme convenance, car il est fait collectivement. Si la définition de Peirce permet de rejeter une forme de déterminisme objectiviste normatif, elle est tout de même fondée sur un déterminisme objectiviste que nous dirions perfectionniste. La forme de perfection à laquelle sa définition renvoie vient plutôt d'un raisonnement rationnel basé sur le sens commun. Nous y trouvons deux failles. Premièrement, il semble irraisonnable d'affirmer que le sens commun est la cause de la définition d'un nom ou d'un objet. Dans la scène que nous avons décrite jusqu'ici, le sens commun se trouve plutôt comme conséquence d'une activité commune plutôt qu'une cause quelconque. Deuxièmement, nous verrons dans la section suivante que l'activité figurale ne peut être définie par raisonnement.

PRÉSENTATION DE LA FIGURE DE « MAKHMALBAF »

« Makhmalbaf » est défini partiellement et artificiellement à travers l'usage des mots prononcés par les deux hommes que nous avons vus. « Makhmalbaf » est déjà figuré en cette définition, car l'usage du nom mobilise une forme active de la personne présentée. En ajoutant maintenant le corps perçu à notre description, la figure apparaît clairement. À cause du cadrage et de l'éclairage, le corps est présenté par une ombre et on ne distingue pas cette personne visuellement (images 1.5). Cependant, la succession des actions de la scène fait en sorte d'associer l'ombre de celui qui est en train de se faire arrêter au nom de celui qui allait l'être. En présentant cette silhouette, l'homme incorpore alors la personne de « Makhmalbaf ».

On pourrait se demander si ces mots entendus et ce corps presque inaperçu se fixent en une unité personnelle. N'est-ce pas raisonnable de synthétiser ces éléments, de poser une forme solide sur cette personne que nous nommons « Makhmalbaf »? Maintenant que nous les avons entendus et vus, nous gardons cette impression. Dans l'activité d'entendre et de voir ces éléments sur le coup, « Makhmalbaf » est alors présenté grâce à ce que nous appelons la *fonction figurale* du nom, du corps et de l'image. Jean-François Lyotard a étudié cette fonction dans le domaine littéraire. Il affirme alors que la figure présenterait des variations de la forme structurelle et une absence de sens significatif. En des mots que nous avons déjà employés, nous pourrions ajouter qu'il n'y a pas de représentation des choses par la figure, mais une présentation nouvelle de la forme de l'objet et de son image. Selon cette étude, il y aurait deux fonctions sémiologiques de la figure, l'une à l'intérieur et l'autre à l'extérieur du discours. Il y aurait donc division de la figure en une figure-forme – par rapport à la structure – et une figure-image – par rapport à la désignation (1971, pp. 51-52). À l'aide de la scène précédente, traduisons maintenant ces termes cinématographiquement.

« L'image est représentative parce qu'elle est reconnaissable », écrit Lyotard, « parce qu'elle s'adresse à la *mémoire* de l'œil, à des repères d'identification fixés, connus au sens de « bien connus », établis » (Lyotard dans Noguez 1973, p. 362). La figure-image, en ce sens, serait peut-être l'image s'adressant à des repères absents ou non fixés. Prenons le visage comme élément fonctionnel de la figure de « Makhmalbaf ». Quand le journaliste dit au chauffeur du taxi que le visage de Makhmalbaf n'est pas bien connu et quand le visage de Sabzian, qui lui ressemble dit-on, est caché par un élément de la voiture ou assombri par le manque de lumière à l'intérieur de celle-ci, une figure-image apparaît. « Makhmalbaf » est reconnu en cette ombre par une mémoire qui s'active sans que rien n'ait jamais été fixé par l'œil, sans qu'aucune lumière n'y soit entrée. En effet, on n'a jamais vu Makhmalbaf, mais on le reconnaît en cette silhouette représentant ce que l'on croit être l'objet du nom « Makhmalbaf ». Si cette image, quand on y pense, ne fait pas intervenir une « *mémoire* de l'œil », mais plutôt de l'imagination, c'est qu'elle réfléchit l'incorporation active du nom « Makhmalbaf » (et tous les objets et les actes que nous connaissons) plutôt que son corps aperçu, fixé sur l'œil. Si le nom fait en sorte d'activer l'imagination, c'est que la mémoire, trompée et sans repère, permet de reconnaître ce qui est inconnu ou méconnu. Une figure apparaît alors en l'image identifiée.

Cette scène peut être reliée de deux façons à celle que nous avons déjà décrite. Premièrement, la méconnaissance de Makhmalbaf par le chauffeur de taxi s'oppose à sa reconnaissance par Mme Ahankhah. Deuxièmement, l'ombre sur le corps de Sabzian dans la voiture s'oppose à la lumière entrant par la fenêtre de l'autobus et découpant le visage de Sabzian. Ces variations d'une forme à l'autre dans la structure filmique font apparaître « Makhmalbaf » en une figure-forme. « Toute forme dite bonne implique le retour du même, le rabattement du divers sur l'unité identique. Ce peut être en peinture une *rime* plastique ou un *équilibre* de couleurs, en musique la résolution d'une *dissonance* dans l'accord de *dominante*, en architecture une *proportion* ». Au cinéma, cette « bonne » forme se trouve « [...] appliquée à tous les champs (focale, cadrage, raccord, éclairage, tirage, etc.) la même règle de résorption du divers dans l'unité, la loi du retour du même à travers un semblant d'altérité, qui n'est en fait que détour » (*ibid.*, pp. 361-362). La figure-forme, en ce sens, serait peut-être la forme impliquant le rabattement de l'unité sur le divers. On pourrait dire de l'ironie qu'elle est une bonne forme en narration et de même du contraste en direction photographique. Les divergences apparentes entre les scènes que nous avons décrites plutôt se rencontreraient ainsi dans un même concept. Cependant, les variations formelles précédentes ne s'appliquent pas à la représentation d'un objet, mais à la présentation du film. En lui, on ne peut

affirmer que le divers forme une unité significative, car la réalité sensible qui se découvre par ces variations est véritablement distincte de ce que l'on peut reconnaître indépendamment de lui. En d'autres mots, les variations formelles que l'on voit ne sont jamais les mêmes que les répétitions que l'on reconnaît. On se rappellera, en ce sens, que dans l'interaction entre Mme Ahankhah et Sabzian, c'était elle qui avait utilisé le nom « Makhmalbaf » pour lui demander qui il était (contrairement à ce que croit et affirme le journaliste). La variation entre la reconnaissance de Mme Ahankhah et la méconnaissance du chauffeur est propre à l'utilisation du nom « Makhmalbaf ». C'est donc une variation active. De plus, l'indiscernabilité du corps lorsque Sabzian est arrêté, qui provient de sa forme filmique, diffère non seulement avec la lumière sur son visage dans l'autobus, mais aussi avec l'exploration du petit public qui le regarde dans le taxi et le voit clairement. La variation d'éclairage est par conséquent traduite en une variation de perspective. C'est donc aussi une variation active. Dans ces variations formelles de la structure filmique, « Makhmalbaf » apparaît en une figure.

En somme, la figure de « Makhmalbaf » est due au retour du divers à travers un semblant d'unité et à une fausse mémoire de l'œil renvoyant à ce qui n'a jamais été vu réellement. C'est à la fois une variation formelle et une absence de sens. En d'autres mots, cette figure présente ce que l'on voit sans qu'on le reconnaisse tout à fait et ce que l'on connaît sans le voir tout à fait. Ainsi, nous sommes toujours en train de former activement celui que l'on nomme « Makhmalbaf ». Nous transformons ce qui est vu en une image qui peut être reconnu, comme la silhouette en l'image de « Makhmalbaf ». Nous déplaçons ce qui est connu en ce qui est vu, comme le nom « Makhmalbaf » utilisé dans la reconnaissance de l'une et la méconnaissance de l'autre. Ces transformations et déplacements que nous ne pouvons percevoir parce qu'au-delà de notre vision et reconnaître parce qu'au-delà de notre mémoire sont ceux de la figure de « Makhmalbaf ». Le film nous les présente.

Nous commençons à comprendre le rapport entre cette figure et ce que signifie le nom. Son mode de présence n'est pas (totalement) constitué par une écriture, une parole ou une phrase, puisqu'il y est lui-même constitutif de l'objet qu'il désigne, qu'il est lié à d'autres et agit entre des interlocuteurs. Le nom est donc actif. Cette activité apparaît sur l'écran. Son mode de présence ne s'arrête pas là, puisque l'écran nous est présent, alors que nous en sommes absents (Cavell 1971, p. 119). Ce monde qui nous est présenté est passé, nous y sommes distants et impuissants. Sauf qu'il y a un pouvoir qui ne peut nous être enlevé. C'est celui de faire « Makhmalbaf », cette figure. Nous y arrivons en reliant les objets, les variations, en agissant et en donnant du sens aux images. Nous y arrivons en ajoutant au nom que l'on entend le corps que l'on voit et le film qui nous les projette.

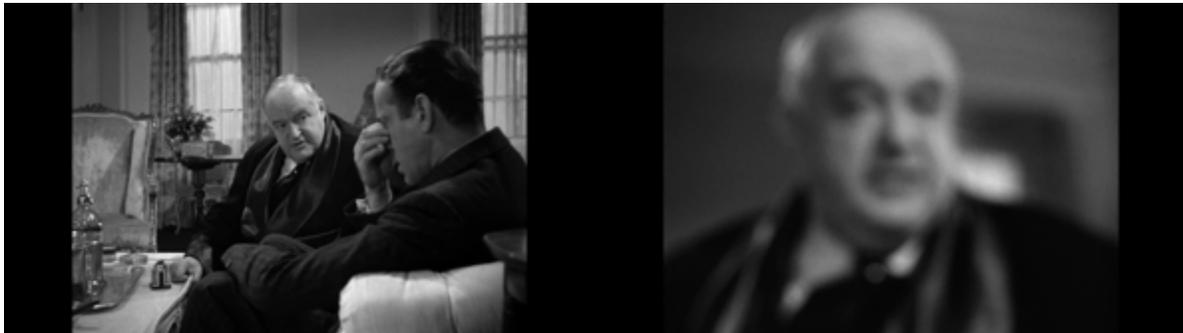
1.2. CORPS

Que fait un corps au cinéma? Reprenons la figure de « Bogart » comme exemple introductif. On peut noter trois usages distincts du corps de cet acteur dans le film *Le faucon maltais* (Huston 1941). Les images 1.6 figurent le corps. La première, une image dans l'image, illustre un exemple de motif corporel : le corps est une forme figurale travaillée par le film. L'homme dans le miroir n'est alors pas l'antithèse de celui du plan précédent ou suivant où on le voit « directement ». C'est une image où ce que l'on voit est à la fois le reflet d'un souvenir du passé et la construction toujours à venir du personnage. On pourrait dire de ce corps qu'il a une fonction physiologique, puisqu'il peut être décrit systématiquement par ce qui est saisi du dispositif cinématographique. En d'autres mots, il situe le mythe en une histoire et la forme en une figure. La deuxième image, où l'homme est épongé et soigné par une jolie femme blonde, est un exemple de matière corporelle : le corps est un objet médical et un objet de fantasme. L'image sert alors à percer la superficie du corps, à explorer sa profondeur remontée à la surface. La sueur au visage de Bogart exprime cette profondeur de l'homme, celle que Freud nommait *thanatos* et *éros*. Le corps a alors une fonction anatomique, puisqu'il est individuellement découpé par l'observation scientifique et collectivement par sa nature anthropologique. Finalement, les deux plans suivants (images 1.7) composent une méthode pour envisager les images : l'image est défigurée par l'incorporation des maux de l'homme. Ainsi comprise, la dernière image n'est d'abord pas considérée comme la représentation de l'effet ressenti par celui qui a été drogué. C'est une forme d'aliénation où l'image visuelle est une représentation cinématographique (de Sydney Greenstreet/Kasper Gutman) transformée en présentation optique (associée subséquentement à la vision de Spade/Bogart). Ce cas est un exemple de fonction somatique de l'image produisant une défiguration corporelle, sa transformation figurale.

Ces exemples sont caractéristiques de l'analyse figurale du corps. « Motif », « matière » et « méthode » sont en effet les trois arguments justifiant son étude par Nicole Brenez (1998, pp. 17-28). Pour cette chercheuse, l'analyse figurale consiste ou bien à appliquer à un corpus la définition de figure, à laisser l'appareil analytique émerger du film étudié ou à élire une forme comme objet herméneutique. Dans la première section, nous avons plutôt opté pour cette première en appliquant au cinéma la définition de figure telle que proposée par Jean-François Lyotard. Dans la dernière section, nous aurons proposé la figure de « Makhmalbaf » et pourrons comprendre la notion de présentation figurale. Avant d'y arriver, nous devons revoir la notion de figure en y comprenant le corps. Dans la section suivante, nous dégagerons quelques éléments du corps de « Makhmalbaf ».



Images 1.6: Motif et Matière de « Bogart »
(*Le Faucon Maltais* 1941, 26:50 et 1:06:45).



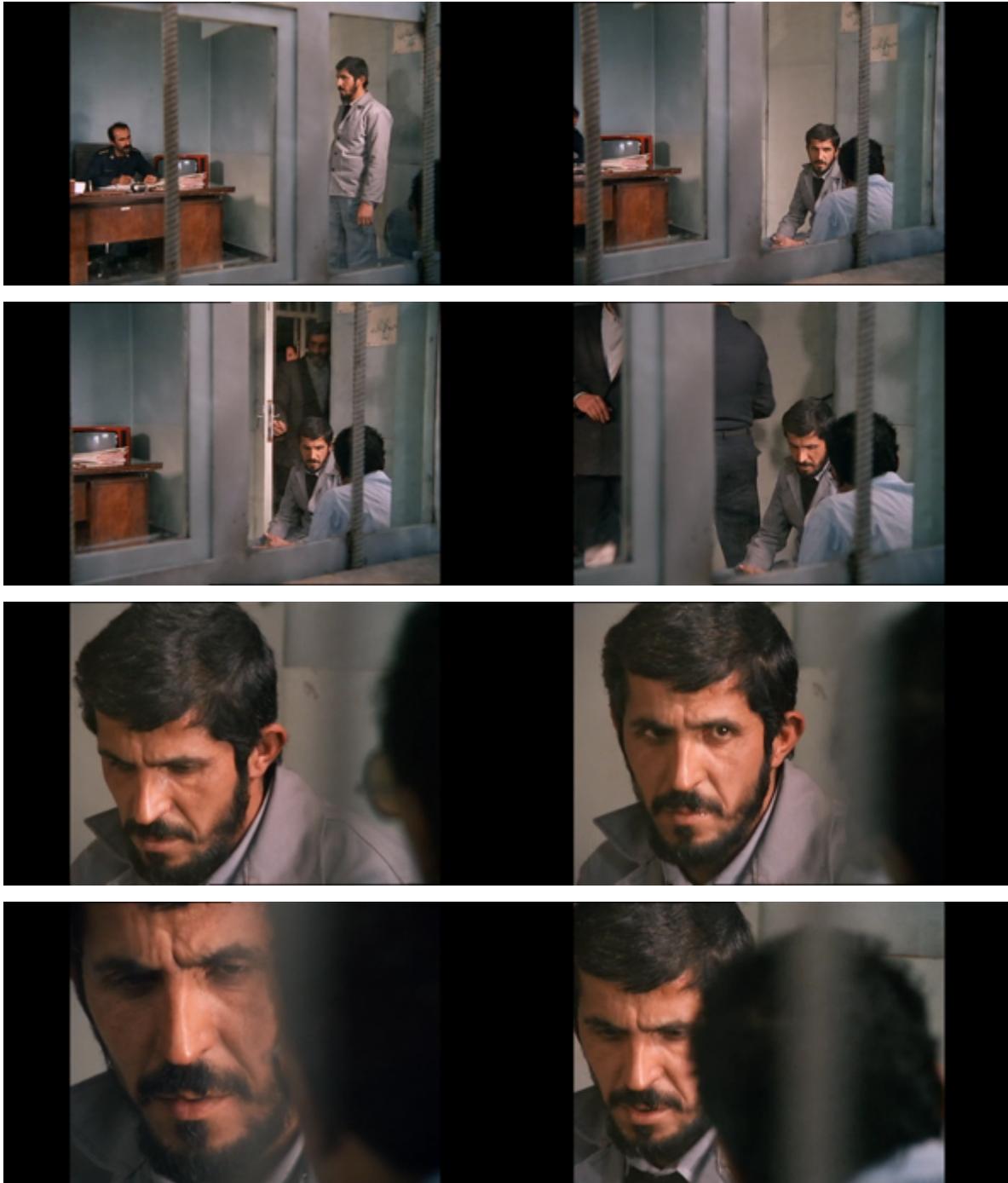
Images 1.7: Méthode de « Bogart »
(*Le Faucon Maltais* 1941, 1:03:00).

Un homme entre dans un bureau et est aussitôt encadré au premier plan par des barreaux de métal (images 1.8). On lui ordonne de s'asseoir. Le cinéaste Abbas Kiarostami, assis en face, questionne alors le prisonnier, Hossain Sabzian. Ce dernier est discret. Rarement il regarde son interlocuteur dans les yeux, il garde les épaules basses, mais le dos droit, sa voix est faible. Il répond directement aux questions, mais sommairement, presque insuffisamment. Sabzian est visuellement encadré par le mouvement continu en zoom in sur son visage et sonorement amplifié par le crescendo sur sa voix. Avec la faible profondeur de champ, il est isolé de l'environnement. Narrativement, le cinéaste tente de découvrir les raisons cachées des actions du prisonniers.

Le mouvement continu montre toujours le même individu. C'est Sabzian, toujours cet homme, rien d'autre. Selon le vocabulaire de Lyotard, cette seule perspective serait dite une « bonne forme », car différents photogrammes forment une unité. Cependant, au milieu du mouvement vers le corps que l'on voit, deux coupes quasi invisibles brisent la continuité. Presque dans le même axe, il n'y a pas de changement éminent de la position spatiale et il n'y a qu'une courte ellipse. Ces coupes rompent tout de même l'unité concrète de la présentation corporelle. Sans motif visuel, auditif ou narratif, nous pouvons trouver à cette discontinuité un motif figural. En effet le corps est libéré de sa fixité, libéré des barreaux où il est encadré, libéré dans l'écart entre les plans et entre les coupes.

Voici ces écarts mis en récit. Suivant immédiatement la première coupe, Kiarostami demande à Sabzian pourquoi il a admis avoir commis une tentative de fraude tout en disant ne pas être un escroc. Après avoir hésité un instant, le prisonnier répond : « parce que ce que j'ai fait ressemble à une fraude de l'extérieur ». « Mais qu'est-ce que c'est réellement? » dit aussitôt le cinéaste. Cette fois plus assuré, comme déchaîné, Sabzian continue d'expliquer : « je suis intéressé par le cinéma ». Après une longue pose, Kiarostami reprend : « depuis combien de temps êtes-vous prisonnier? ». « Je ne sais pas. Trois semaines » répond le captif. « Quand est votre procès? » dit alors le premier, continuant l'interrogation. « Je ne sais pas... » il est cette fois interrompu par la seconde coupe refermant l'intervalle.

Ces coupes sont un exemple d'exploration cinématographique du monde présenté partiellement à travers le médium. En présentant coup sur coup le corps de Sabzian, elles occultent effectivement tout autre corps. De plus, le dialogue présenté dans l'écart entre les deux coupes nous donne une clé d'analyse pour comprendre dans quel ensemble (et non totalité) se trouve cette exploration. Voyons pourquoi le corps de Sabzian est alors défiguré en « Makhmalbaf ».



Images 1.8: Apparition de « Makhmalbaf » (Hossain Sabzian)
(*Close-up* 1991, 20:20 – 23:40).

Lorsqu'on perçoit quelqu'un par son corps, qu'on le « regarde en face », ce que l'on voit n'est pas un visage, ni une apparence, ni même à proprement parler une « face ». Ce que l'on voit se mêle activement à ce que l'on imagine en sa « personne ». L'acte de voir une forme individuelle et imaginer aussitôt une personne en elle nécessite de « venir en [s]a présence ». « Regarder en face » et « venir en la présence » sont en effet deux usages du terme « *προσωπον* », origine grecque du mot « personne » (Bailly 1935, p. 1683). Venir ainsi en la présence de la personne, c'est figurer l'autre qui se démarque du corps, c'est considérer ce qui manque dans la présentation de ce que l'on voit. Ainsi présenté par sa visibilité, le corps figure une personne.

La figure de la personne, celle de « Makhmalbaf » par exemple, est conditionnelle à l'indistinction entre ce que nous voyons, ce que nous croyons voir et ce que nous savons être vu. « It's difficult to say whether this is a reconstructed scene », écrit Bernard Stiegler au sujet de la scène de rencontre entre Kiarostami et Sabzian au poste de police, « *we believe that we know that we are seeing a man who truly is in jail, that Kiarostami has gone to see him while he is in jail, and to whom he proposed to film him, and tell his story* » (Stiegler 2014, p. 44). En d'autres mots, cette scène problématise le rapport habituellement ordinaire entre ce que nous croyons, connaissons et voyons. En effet, un rapport est figuré entre un personnage que l'on connaît (le cinéaste) ou en lequel on croit (le prisonnier) et celui que l'on voit jouer, ou plutôt, qui se joue soi-même (Kiarostami et Sabzian). Cette figuration de la personne formée activement entre ce que l'on voit, ce que l'on croit et ce que l'on sait se trouve aussi spécifiquement, dans le terme « *προσωπον* », entre la « figure » d'une personne réelle et la « figure artificielle » que l'acteur obtient à l'aide d'un masque (Bailly 1935, p. 1683). On la trouve plus généralement entre l'image et la réalité, entre ce qui est véritable, vraisemblable et feint.

La figure peut donc être redéfinie dans l'écart entre ce qui est présenté (par les sens, mais aussi par le film) et ce qui est présent. En effet, ce qui est présent est toujours jugé comme ailleurs qu'en ce qui est présenté. Par exemple, ce corps qui est projeté par le film et senti par la vue ou par l'ouï est attribué à une personne pour qui il est « mon » corps. Cette personne n'est pas ce corps. Il la présente, mais elle n'est pas totalement présente en sa présence à lui. Pour découvrir la personne, il faut donc venir en sa présence. Or, nous avons vu dans un commentaire de Kiarostami donné au cours d'une entrevue avec le critique François Niney que c'est aussi ce que le cinéaste a fait, puisque la réalité avait de l'avance sur lui. Ce film et cette scène en particulier servent à rattraper cette avance, c'est-à-dire à venir en sa présence.

C'est avec la coupe que nous découvrons la présentation de la personne par le corps. Disons que la coupe peut être une variation formelle: elle produit une discontinuité qui résulte en une déformation de chacun des plans. Selon le point de vue formaliste que nous avons déjà présenté auparavant, cette déformation aboutirait à une unité imaginaire synthétique. Certains montages dits « dialectiques » tentent ainsi d'abolir la présentation des formes et des images, d'abstraire les objets et leurs images pour atteindre négativement une idée de ce qui est représenté. Cette raison nous semble inapplicable au cas présent : en justifiant Sabzian par l'aphorisme « l'être humain veut être un autre », Kiarostami met à part toute thèse du même être et de l'existence absolue. Non seulement il est absurde de dépasser la contradiction actuelle, mais il faut réaliser que leur écart présente une expérience figurale significative.

Pour interpréter ces coupes, il faut donc s'intéresser à l'écart entre ce que l'on voit quand on regarde quelqu'un en face et celui qui vient ainsi en notre présente. Suite à la coupe, on a vu le même qui apparaissait avant. Dans la coupe, cependant, une infinité de perspectives sur ce corps et d'autres corps peuvent être imaginées. La personne apparaît dans l'écart entre ces deux plans, parce que l'apparence réelle, « qui ressemble à une fraude de l'extérieure », laisse place à une autre, apparence imaginaire, celle de celui « intéressé par le cinéma ». Ce qui arrive est une défiguration de *ce* corps en *autres* corps : l'être humain n'est alors pas montré comme celui qui est autre, ou qui peut l'être, mais celui qui *veut* être autre et échappé ainsi à sa propre continuité. Celui qui veut être autre peut tout aussi bien être appelé « Makhmalbaf » que Sabzian.

En fin de compte, cette scène nous montre le principe d'exploration cinématographique appliqué au mode de présentation corporelle. La coupe répond effectivement au besoin d'occulter ce corps pour celui qui est mon corps, car celui-ci ne peut être totalement présent dans la forme et l'image que nous percevons. Avant et après la coupe, le corps est isolé dans le plan, pris entre toutes les formes qui l'encadrent instantanément, le mouvement qui le piège continuellement, le son qui s'amplifie pour ensevelir tout élément parasite, la discrétion de ses propres gestes, postures et réponses face au cinéaste. Les trois fonctions corporelles semblent converger ainsi: la physionomie sert le motif de l'enfermement en l'image; l'anatomie sert à capter en profondeur de l'homme la même matière volitive que l'être en surface fait apparaître; la somatisation de l'image sert une méthode d'interrogation de celui pris avec le mal d'être désolé. Dans l'écart entre deux plans et dans l'écart entre ces deux coupes, au contraire, le corps est présenté comme absent de l'image. Il est plutôt exploré par elle: la forme du corps filmé et senti est défigurée par le doute en ce personnage

que l'on croit prisonnier dû à l'apparence de la mise en scène, mais qui est peut-être en train de créer librement ce rôle pour s'exprimer; son amour pour le cinéma se trouve peut-être incarné en profondeur par une simple contrainte superficielle; par la méthode interrogatoire le cinéaste cherche à connaître, mais il montre peut-être la limite du savoir. En effet, face à savoir depuis combien de temps il est prisonnier et quand est son procès, Sabzian répond « je ne sais pas » avant d'ajouter : « trois semaines ». Suite à l'inconnu, cette mesure sonne approximative, comme si l'emprisonnement ne pouvait pas être représenté dans les mêmes jours, semaines, mois et années qu'ailleurs. Ce qui est en ce corps, celui pour qui il est mon corps, on ne peut le connaître par une forme normative, comme on ne peut connaître ce que sont trois semaines pour ce prisonnier. Voilà pourquoi cette scène développe le corps de Sabzian en figure et comment se présente « Makhmalbaf » en elle. « Makhmalbaf » n'est pas juste ce corps que nous n'avons pas encore vu et celui que nous savons être ailleurs, c'est aussi cet autre présent ici, en rupture de ce corps-ci. Cette expérience n'est pas ontologique, mais figurale : ce corps enferme l'être humain dans le même monde continu, mais en le regardant en face, on peut rompre avec l'expérience commune et venir en sa présence pour se rendre compte que cet individu veut être un autre. C'est alors qu'on remarque que le corps est une image de la personne, son ombre mortelle, sa figure visible.

Le corps peut donc être une manière d'explorer la personne si l'on considère qu'en étant visible elle n'est jamais totalement sentie. C'est une théorie simple qui nécessite une méthode complexe. En effet, elle nécessite l'exploration des motifs, matières et méthodes pour saisir ensemble la physionomie, l'anatomie et la somatisation du corps de celui qui se présente en figure. Mon corps est une figure visible. Il renferme quelqu'un en son image. La coupe renvoie à ce qui lui manque et permet l'exploration de la profondeur de cette personne. Nous devons préciser qu'il serait faux de dire que cette personne est dans ce corps ou que ce corps lui appartient; comme nous l'avons proposé avec l'étymologie du terme « personne », cette notion sous-entend la nécessité que d'autres viennent en sa présence. Dire de ce corps qu'il est *mon* corps peut aussi être trompeur, car il implique une possession et un contrôle singulier, alors que ce corps pour être visible nécessite aussi la maîtrise des autres. Ce corps figural est donc mon corps commun.

CORPS VOYANT ET IMAGE DE « MAKHMALBAF »

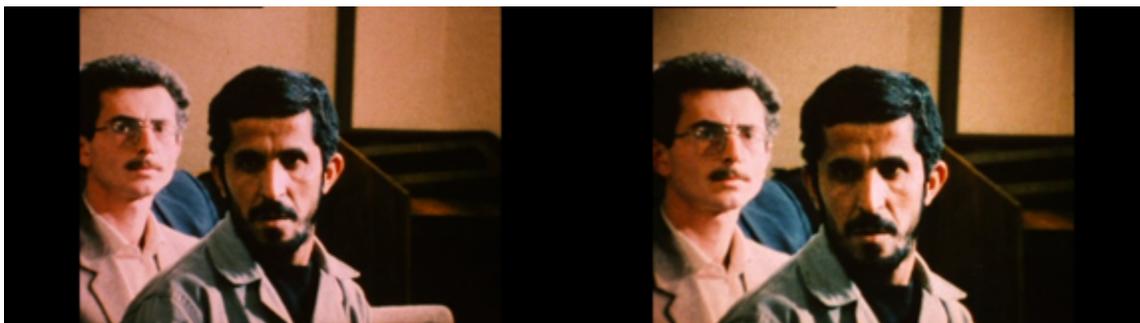
Dans la scène suivante, Kiarostami demande au juge chargé du dossier d'Hossain Sabzian la permission de filmer son procès. Plusieurs éléments de celui-ci sont similaires à la scène au poste de police. Pour commencer, la mise en scène de l'entrée du prisonnier est symétrique à l'entrevue de Kiarostami (images 1.9). Ensuite, un zoom in sur le visage de Sabzian s'achève avec une coupe, visible par un changement de teinte et un léger décadage (images 1.10). Mêlant davantage encore les deux scènes, Kiarostami commence le procès, suite à la première coupe, en interrogeant lui-même Sabzian : « nous voulons filmer le procès; acceptez-vous que nous le fassions? ». « Oui », dit ce dernier, « parce que vous êtes mon audience ». « Pourquoi? » demande le cinéaste. « À cause de ma passion. Ma passion pour l'art, le film ». Alors, Kiarostami lui explique que deux caméras filment la scène, l'une se promenant sur toute l'assemblée et l'autre fixée en gros plan sur Sabzian. « Quand je vous ai rencontré en prison, vous avez affirmé que vous plaideriez coupable. Cependant, certaines choses sont plus complexes que ce qu'elles paraissent. Cette caméra vous permet d'expliquer les choses que les gens pourraient éprouver de la difficulté à comprendre ». Suite à une deuxième coupe, le premier plan de Sabzian revient (images 1.11).

Avant l'analyse, récapitulons ce que nous avons vu du corps : un mélange de lumière et d'ombre sur le visage de ce passager d'autobus, le déploiement d'ailes végétales autour des épaules de l'homme démasqué, la silhouette de celui qui est fait prisonnier, l'enfermement et la rupture de la personne explorée et nous voyons maintenant les deux faces de l'accusé. Ainsi décrit, le corps s'active en une figure visible, continuellement vu et partiellement connu. Nous avons aussi vu une femme observant son voisin et le livre qu'il lit, un homme jugeant le récit qu'on lui raconte, un journaliste photographiant le captif, un cinéaste questionnant le prisonnier, un magistrat estimant le prévenu. Grâce à eux, nous avons associé à cette figure le nom de « Makhmalbaf », car ce sont eux qui ont ainsi nommé ce corps observé et reconnu. Pour former « Makhmalbaf », il y a donc un point d'intérêts entre nous, le film, l'observateur, le corps vu et le nom entendu. Lorsqu'on décrit les motifs, les matières et les maux d'une figure corporelle, on peut simplifier le corps et l'objectiver. On peut aussi découvrir qu'il figure une chose qui est effectivement plus complexe qu'elle ne paraît.

Cette figure apparaît dans la dernière scène décrite grâce à une différence avec celle d'avant : alors qu'on coupe dans le zoom in, un plan du juge observant l'échange brise la continuité apparente de l'espace. À cause de la position, direction et angle de l'image, on peut croire qu'elle adopte le point de vue de Sabzian vers le juge. Ainsi, la défiguration des apparences est ici transposée dans le



Images 1.9: Deux entrées de Sabzian
(*Close-up* 1991, 20:20 – 21:20 et 26:30 – 27:12)



Images 1.10: Coupe dans la continuité
(*Close-up* 1991, 27:12)



Images 1.11: Seconde coupe dans la continuité
(*Close-up* 1991, 28:20 – 28:30)

processus de captation du procès. Le premier cas de rupture de la continuité déplaçait la forme fixe du corps en une activité figurale personnelle, parce que la coupe introduisait une limite à la visibilité du corps de Sabzian et figurait, par conséquent, la personne de « Makhmalbaf ». L'actualisation dans le découpage que nous décrivons ici se réalise plutôt comme une transformation de l'image en la figure de celui qui voit. Nous ne sommes plus en train de regarder le corps de « Makhmalbaf » – ou quelqu'un regarder le corps de « Makhmalbaf ». Nous avons adopté son point de vue. Habituellement, le point de vue subjectif sert à représenter la perspective de la personne, non pas pour rompre l'apparence objective des choses et des actions, mais pour rendre l'expérience de vision objective (Currie 2011, pp. 42-43). Juste avant ce plan, Kiarostami a cependant expliqué que c'est la caméra pointée sur Sabzian qui a cette fin, puisqu'elle lui permet pratiquement d'expliquer l'objet de sa pensée. Le plan subjectif tourné avec l'autre caméra renverse donc le rapport entre subjectivité et objectivité de la vision: il présente l'invisibilité apparente des choses comme une vision. En ce plan du juge, ce corps voyant est déplacé, d'un point de vue fixe il devient mobile, mon corps figuré.

En effet, c'est une position que l'on retrouve dans la mise en scène générale du film qui mêle deux dispositifs: un procès traditionnel des faits pratiques et des intentions morales devant un juge; un processus de reconstitution des situations et des actions devant la caméra. L'un et l'autre se différencient formellement dans leur approche, par exemple dans le découpage: le processus de reconstitution est découpé suivant une logique narrative classique pour une fiction où s'enchaînent des plans d'ensemble, moyens, gros plans et inserts; le procès traditionnel est découpé selon une logique du *direct* où le nombre de plans et d'angles de prise de vue est restreint à l'action immédiate devant la caméra. Stiegler, en ce sens, décrit *Close-up* comme un film qui est *en* procès et *un* procès : « *Close Up* is staged through an *analytical presentation of its process* on the stage where, at the same time, *it is passively and unavoidably synthesized*. *Close Up* is a trial of cinema that describes cinema's process: it puts cinema on trial *by* turning it into a work-in-process, and *as* this very work » (Stiegler 2014, p. 40). Selon lui, l'interaction formelle entre la captation « directe » du procès et la reconstitution des faits brouille le « statut des images » parce qu'un doute persiste quant à l'« attitude spectatorielle » à adopter (*ibid.*). C'est-à-dire qu'on ne sait jamais avec ce film de quelle manière on doit regarder les images et comment les considérer. On ne saurait dire de certaines séquences qu'elles sont plus « réelles » que d'autres – celles du procès et de l'entrevue contre celles du salon, du taxi et de l'autobus – malgré que celles-là contiennent, selon l'analyse de Stiegler, des images d'archive alors que celles-ci semblent artificielles.

Son analyse semble juste, mais selon nous, l'activité figurale empêche la synthèse des éléments filmiques. En une pensée synthétique, le film présent s'efface derrière la médiation représentant la réalité historique vécue, c'est-à-dire qu'il y aurait par le médium cinématographique le retour de la *même* histoire détournée dans un semblant de diverses actualités. Analogue à la défiguration du procès dans le processus cinématographique, la transformation du point de vue que nous avons vue plus tôt rend impensable la rupture comme une synthèse. Le plan de coupe du juge observant l'échange entre Sabzian et Kiarostami souligne cette activité: sa valeur n'est pas dans le contenu du nouveau plan, mais dans la fonction du changement de perspective. L'image représentant le juge a peut-être une valeur archivistique, mais la présentation du point de vue de Sabzian a aussi une valeur. Considérer l'image présentement nécessite de tourner le regard non pas vers ce qui a été vu, mais vers celui ou celle qui regarde. Le corps, ainsi, est un objet vu qui est aussi un point de vue. Voir et être vu figurent ensemble l'activité nécessaire à la production de mon corps.

Comprendre mon corps nécessite de le prendre à la fois comme étant visible et voyant (Merleau-Ponty 1964, pp. 16-18). Une personne est toujours celle que l'on voit, mais elle n'est jamais totalement ce que l'on voit, car elle est aussi celle qui voit. Sa présence dépasse sa visibilité; son invisibilité est sa vision explorée. De même, le corps est toujours un point de vue, mais d'où il voit n'est pas non plus tout ce qu'elle voit. Les processus de visibilité et de vision qui sont propres au corps peuvent être analysés, mais on ne peut en découvrir le sens qu'en considérant notre propre distance et impuissance. On ne peut connaître celui qui est vu et qui voit, car on explore toujours en partie des processus de vision et de visibilité. Comme le nom, le corps est donc un mode de présentation n'ayant pas de résultat définitif; il est un processus de figuration de ce qui peut et doit agir dans le monde en cette position. Comme le nom et comme le corps, le cinéma est une possibilité de reconnaître le travail en train de se faire : une chose devenant un objet en étant désignée, un individu devenant une personne en étant montré, un écran devenant film en étant projeté.

Le commentaire de Merleau-Ponty sur le corps concernait la présence du peintre transformant le monde en peinture. Au cinéma, cependant, cette transformation est exploratoire, car la transsubstantiation de la visibilité du monde émerge de la vision de la caméra. C'est pourquoi nous proposons de considérer la visibilité et la vision du corps en tant que figure filmique. Stanley Cavell a aussi travaillé ces mêmes conditions mondaines, mais selon lui l'écran produit une asymétrie sensible: le cinéma souligne *notre* position de voyant invisible. Pour le comprendre, il faut s'intéresser à l'acteur qui sur l'écran nous est présent, mais pour qui nous sommes absents.

1.3. FILM

Que fait une figure au cinéma? Jusqu'ici, nous avons abordé la figure selon deux modes de présentation : le nom et le corps. D'entrée de jeu, nous rapportons l'affirmation selon laquelle un nom tel que celui de « Bogart » *signifie* « la figure créée dans un corpus donné de films » (Cavell 1971, p. 28). Cette signification s'oppose à l'usage par d'autres auteurs chez qui ce nom ou bien réfère à l'homme qu'il est dans le monde, c'est-à-dire ce qu'il est en tant qu'objet, ou bien désigne son image, c'est-à-dire son apparence dans certains films; dans les deux cas, on vise une forme fixe et indépendante. Au contraire, la présence de Bogart en tant que figure, selon Cavell, doit aussi inclure – sans se résumer à – l'expérience qu'on fait de cette figure. Sa présence est donc aussi notre présence. Nous avons proposé cette présentation au cours de la discussion du corps : la visibilité de ce corps doit comprendre aussi notre présence, car au cinéma c'est en la voyant (ou en l'entendant) que nous venons à la rencontre d'une personne qui est vue ou qui voit.

En ce sens, nous avons vu que la présence de la figure de « Makhmalbaf » ne se limite ni à la forme du corps de Sabzian dans le plan, ni à la dénotation de l'autre qu'il présente comme nom, ni même à la synthèse de l'une et l'autre, car celle-ci produirait dans l'expérience un déséquilibre de ce qui est présent vers ce qui est présenté. « Makhmalbaf » serait alors associée à ce qui a été vu au passé plutôt que ce qui est présentement devant ou dans le regard. Nous oublierions ainsi que nous voyons sans être vus et que cette condition influence la figure de « Makhmalbaf ». Au contraire, nous avons considéré des usages du nom de « Makhmalbaf » et du corps de Sabzian qui forment activement celui qui nous est présent. Le nom a été utilisé de deux manières pour faire figure : comme figure-image, il fait voir ce que nous croyons avoir vu, mais qui se trouve présentement effectivement occulté; comme figure-forme, il fait voir une variation que nous croyons être unitaire, mais qui produit une diversité formelle. Le corps a été vu de deux manières analogues : comme figure visible, le corps présente la rupture nécessaire entre réalité et artificialité de la personne; comme figure voyante, le déplacement du corps est une expérience nécessaire à la production de la vision.

Au cours de sa réflexion sur la présence de la figure au cinéma, Cavell utilise deux comparaisons pour la différencier de l'acteur au théâtre et de l'objet peint. Nous les aborderons dans les sections suivantes. Dans la première section, nous nous attarderons à la présentation cinématographique de la figure actorielle. Ensuite, nous aborderons la figure non seulement photographiée, mais aussi en mouvement, notion typiquement cinématographique.

LA FIGURE ET L'ACTEUR

Au cours de la dernière séquence du procès, Kiarostami questionne de nouveau Sabzian (images 1.12). Il s'exprime en hors-champ, sa voix superposée à un plan du juge : « maintenant que vous avez joué ce rôle, considérez-vous être meilleur acteur que réalisateur? ». Dans un plan capté par la caméra rapprochée, celle permettant à Sabzian de s'expliquer plus intimement que devant l'assemblée, il répond : « ce n'est pas à moi de le dire. Je crois préférer être un acteur et exprimer toutes les mauvaises expériences de ma vie ». « Ne jouez-vous pas pour la caméra en ce moment? ». Aucune réponse. Kiarostami insiste : « que faites-vous? ». « Je parle de mes souffrances. Ce n'est pas jouer. Pour moi, l'art est une extension de ce qu'on ressent intérieurement » répond-il. Il continue : « mes souffrances forment une base pour être un bon acteur. De cette manière, je joue bien et j'exprime ma réalité intérieure ». Kiarostami, comme insatisfait par la réponse qui ne s'adressait pas directement à sa question, insiste encore : « pourquoi avoir prétendu être réalisateur plutôt que devenir un acteur? ». « Jouer le rôle d'un réalisateur est une performance en soi. Pour moi, c'est jouer ». « Quel rôle aimeriez-vous jouer? » demande Kiarostami. « Le mien » répond Sabzian aussitôt. Le réalisateur le confronte finalement : « vous êtes en train de jouer votre propre rôle ». Sabzian le regarde, sans répondre.

Dans ce dernier gros plan du procès de Sabzian, ce cadrage désigné par Kiarostami comme possibilité d'explication réelle des événements pour l'accusé, on propose qu'être acteur, réalisateur et soi-même soient en réalité des rôles à jouer. Comment voir en cette scène et en Sabzian la configuration de ces différents rôles autrement que synthétisés en un seul homme, un individu, tous conceptualisés en une seule personne ? C'est que ce qu'on voit est un acteur, pas une chose unique. Ce sens du divers est compris exemplairement dans l'usage de ce mot, « acteur ». Suivant la signification de Frege appliquée à la scène de théâtre, l'« acteur » serait uniquement sensé. Il serait ainsi doublement posé comme *objet percevable* par les sens et comme *signe*. Uniquement sensé, il serait donc un signe dénué de « référence », son contenu tiendrait de son « mode de présentation » et serait insignifiant quant à l'objet qu'il désignerait (s.d., p. 37 et 42). En ce sens, l'usage original de l'acteur, si l'on peut le prétendre aussi du cinéma, n'aurait aucune visée. Il n'y aurait donc pas de *chose* derrière l'apparence perçue et que nous pourrions imaginer par lui; ce qui est vu et imaginé avec lui serait présenté sans qu'il ne soit autre que ce qu'il est présentement, mais toujours autrement et diversement de ce qu'il est en soi. Ainsi, l'acteur ne présenterait rien de vrai : sa valeur étant esthétique et non scientifique, on en tirerait des représentations, des idées, des expériences.



Images 1.12: Dialogue de Kiarostami et Sabzian sur l'acteur
(*Close-up* 1991, 1:20:03 – 1:22:14)

Le film complique cette hypothèse. Lorsque le corps de Sabzian apparaît en image et lorsque le son enregistré forme le nom de « Makhmalbaf », celui qui est présenté par ce corps et ce nom ne l'est pas scientifiquement. Lorsque nous découvrons un rôle, un acteur ou un réalisateur, nous ne faisons pas l'expérience d'une chose ou d'un individu. Ceux-ci font apparaître l'activité nécessaire pour atteindre un sens qui n'est pas donné, mais que l'on figure en ce corps et en ce nom. Nous avons vu qu'une figure transforme ce qui est à l'écran en un sens qu'il présente et absente à la fois. En d'autres mots, la figure fait apparaître le défaut de présence du signe, sa référence absente. Dans le cas présent, la figure d'un certain corps et d'un certain nom présente et absente la personne « Makhmalbaf ». Ce « Makhmalbaf » n'est pas tout à fait une chose dénotée ou référée par le nom et le corps, mais il est quelque chose en ce sens. En jouant son rôle, Sabzian ne fait donc pas référence à « Makhmalbaf », mais il fait apparaître le défaut de cette catégorie référentielle. Cette expérience n'est peut-être pas scientifique, mais contrairement à ce qu'affirme Frege, cet esthétisme est tout aussi vrai. Sa vérité est simplement personnelle et filante.

Avec le film, notre expérience du vrai n'est donc pas limitée à la connaissance scientifique. C'est ce qui arrive dans le cas d'un acteur comme Bogart qui montre, en tant que « star », le déplacement nécessaire de notre point fixe pour rattraper (ou s'échapper de) la personne toujours distante (*ibid.*, p. 28). Nous verrons dans la section suivante que la photographie nous présente un monde auquel nous sommes absents. Cavell attribue à ce rapport entre présence et absence le terme de « distance » : le monde serait à une distance fixe, mais l'écran ferait apparaître le déplacement comme notre condition naturelle (Cavell 1971, p. 41). Cette projection du monde explique notre ignorance et confirme notre impuissance à connaître; notre pouvoir d'entendement, dans ce cas, se développerait dans la reconnaissance de nos conditions de séparation du monde, ce qui nous force à reconnaître ce qui est vrai personnellement (*ibid.*, pp. 109-110). En performant le rôle de « Makhmalbaf », Sabzian peut donc être compris de deux manières : en présence de la famille Ahankhah et en notre absence. Le premier cas s'apparente davantage au théâtre. Sur la scène, il n'y a pas cette même distance puisque « acteur » et « spectateur » sont coprésents. Alors, c'est le rôle qui est distant. Nous le voyons dans les scènes de reconstitution: en étant en présence de la famille Ahankhah, Sabzian pouvait explorer ses propres potentialités de création en exprimant ses émotions simultanément aux possibilités de son rôle de réalisateur. Le second cas, cinématographique, est pour nous différent. Nous voyons Sabzian sans être vus. L'écran souligne la distance du monde qui nous est présent, nous fait explorer l'absence de la personne à laquelle réfèrent le nom et le corps.

Alors que nous regardons l'« acteur », le sens de ce qu'il est en tant qu'individu ne peut continuer d'être *même*. Pour que la chose soit même, il faut qu'elle ait déjà été posée et fixée. Ce n'est pas le cas de l'« acteur » tel que le présente Frege : par la performance de l'acteur, le sens est mobilisé. En d'autres mots, dans la continuité de sa présentation, il se transforme en un certain sens actif de ce qui s'y figure, le corps et le nom se figurant en la personne. Comme il est a priori sans référence, il ne se figure pas en une chose en soi, un individu, mais file vers une autre, ce que nous nommons sa personne. Dans ce cas, ce qui est sensé n'est pas synthétisé en une chose conceptuellement comprise, car la personne n'est pas une chose ou même un point de l'espace ou une position subsistante de l'objet perçu pouvant être visé et autour duquel le sujet observant et se déplaçant peut configurer son regard. La personne ne se présente pas seulement à nous, mais nous venons aussi en sa présence. L'« acteur », ainsi, ne permet pas l'expérience scientifique. Sa présence et son absence étant explorées ensemble, on en fait une expérience esthétique. En somme, l'« acteur » active la forme de ce qui est vu en une nouvelle forme, le corps de la personne toujours ailleurs qu'avec le corps de l'individu observé, le nom ailleurs qu'en un objet déjà donné. Et pourtant, le film ne présente pas l'« acteur », il présente le corps et le nom qui le figure.

« Makhmalbaf » ne peut donc résulter en un individu, une chose du monde que l'on pourrait découvrir finalement en se débarrassant de notre contact avec elle. Il ne peut, non plus, résulter en un corps ou un nom présentant quelqu'un sans que l'on considère que ce corps et ce nom nous sont présentés par le film. Regardons la scène précédente : « Makhmalbaf » est saisi non seulement par le regard porté sur le corps de Sabzian en gros plan, mais aussi en son rapport avec la voix de Kiarostami, avec l'homme anonyme derrière lui, avec le plan du juge. La présentation du corps et du nom par le film nécessite un contact entre ceux présents avec cet acteur. En cette séquence par exemple, « Makhmalbaf » est présent dans l'acteur qui s'exprime en parlant, en regardant, en silence, mais il faut saisir cette parole comme étant toujours adressée à quelqu'un d'autre (Kiarostami), le regard comme étant dirigé vers quelqu'un d'autre (le juge) et le silence réfléchi par quelqu'un d'autre (l'homme derrière Sabzian). Notre présence avec « Makhmalbaf », c'est son absence en cet autre corps qu'est Sabzian, mais c'est aussi son absence de ces regards, ces jugements, ces réflexions qui sont présentés tout au long du film. L'activité nécessaire à l'expression d'une figure en tant que personne n'est jamais limitée, ni à un corps, ni à un nom, mais est toujours entre les autres. Comme la star filant à travers les séquences et les films, l'acteur de cinéma présente toujours une personne distante. Sabzian, à la fin de la séquence, ne répond rien. C'est à nous de le reconnaître.

LA FIGURE ET LE MOUVEMENT

Dans la rue bondée devant un palais de justice populaire, un homme en moto apparaît à la droite du cadre; on le suit en panoramique et il ressort à la gauche, le plan à moitié coupé par une barre noire (images 1.13) : « nous l'avons perdu » dit un homme en voix off. Une autre voix, que l'on peut identifier à celle de Kiarostami : « il n'a pas attendu au bon endroit ». « Je ne peux les voir » dit-il encore. « On ne peut refaire ce plan » dit le premier. Continuant : « ils sont là, derrière le taxi ». On aperçoit le chauffeur, mais malgré un long zoom in sur lui, on ne peut voir son visage. « Nous n'avons pas de son, que se passe-t-il ? » demande Kiarostami. « Ça vient du micro de M. Makhmalbaf. C'est un vieil équipement » répond l'autre. Alors que le chauffeur de la moto se déplace du stationnement à l'entrée du palais et que, l'entrevoiyant, on reconnaît un homme ressemblant à Sabzian, le son revient, mais intercalée de coupes causées par le mauvais micro. Il rencontre un autre homme : « êtes-vous M. Sabzian? » demande-t-il. Ce nouveau venu tombe dans ses bras : « ne pleurez pas » dit Makhmalbaf en attrapant et relevant un Sabzian qui garde la tête basse. Ils décident ensemble d'aller voir la famille Ahankhah. En chemin vers la moto, le cinéaste demande : « m'avez-vous vu auparavant? ». « Dans un film » répond Sabzian, « *Le Mariage des bénis* » ajoute-t-il. Sans attendre, il l'interroge de nouveau : « préférez-vous être Makhmalbaf ou Sabzian? ». Le son coupe, beaucoup de voitures passent en premier plan, les cachant momentanément. Sabzian ne répond pas. « Je suis épuisé d'être... » dit l'homme, avant que le son ne coupe encore. Ils partent en moto.

On penserait que cette séquence démontre qu'au-delà des limites du film se trouve une chose, une chose que l'on peut connaître. Lorsque la caméra zoom in sur les personnages sans pouvoir les atteindre, lorsque le micro échoue à représenter pour nous ce qu'ils se disent, lorsque Makhmalbaf tourne le dos à la caméra, il vient à l'esprit de devoir s'imaginer celui qui est derrière le taxi et face à Sabzian, ce qui se dit entre les coupes. Et ce qui est imaginé, si ce ne peut être la chose elle-même, est du moins une visée de l'esprit vers cette chose identique à elle-même, car dans ce cas l'image doit ressembler davantage à ce qui est au monde que la forme perçue.

« Cela signifie que les processus de la perception pratique ou objective jouent dans la perception des images cinématographiques. La perception pratique considère les choses fixes et constantes dans leur matérialité corporelle, c'est-à-dire irrévocablement identiques à elles-mêmes. Les choses objectives obéissent, non pas aux images rétinienne où elles apparaissent, disparaissent, grossissent et rétrécissent, non pas aux ubiquités et aux métamorphoses, mais à leur essence et leur permanence, leur propre *identité* [...]. » (Morin 1956, p. 123)



Images 1.13: « Je suis épuisé d'être » dit Sabzian
(*Close-up* 1991, 1:24:38-1:27:00)

Suivant cette psychologie de l'image, la raison de l'identité des choses au cinéma serait le mouvement. Le mouvement de l'image, selon Edgar Morin, permettrait à la réalité, qui est elle-même en un flux continu, de s'accorder aux formes apparentes fixées par la mémoire de l'œil – et non par l'œil lui-même. Autant dans la continuité du zoom que dans la discontinuité du découpage, l'image en mouvement aurait ainsi une survaleur réelle par rapport à la forme immobile, un phénomène analogue à la « faculté de choix et d'élimination » de l'attention s'ajoutant à la perception (*ibid.*, p. 179). On retrouve cette logique résumée par Christian Metz :

« [...] le mouvement donne aux objets une « corporalité » et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme « figures » sur un « fond »; libéré de son support, l'objet se « substantialise »; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie. » (1968, p. 17)

S'il ne faut qu'un mouvement pour que l'image pousse l'esprit vers la chose elle-même, alors on affirme l'identité du corps visible, du nom dénotant et du film figurant. Les choses fixes et mobiles seraient ainsi présentées par le film : la mobilité entre les formes des corps est conservée tout autant que la fixité de la matière corporelle. Ainsi, il n'y aurait plus aucune difficulté à voir Sabzian devenir « Makhmalbaf » et ne plus l'être quand les deux hommes de la séquence précédente se rencontrent. En effet, le visage jusqu'alors inconnu, matériellement, était partiellement reconnu en la forme du corps de Sabzian; maintenant apparu dans l'image qu'on présente, la figure se transformerait – ou plutôt, se transsubstantierait – en la matière fixe et identique de Makhmalbaf. Cette logique, cependant, considère l'objet comme déjà objectivé en tant que matière et l'intègre en une figure déjà historique, comme si la figure ne se détachait pas du fond, mais avait toujours été détachée. Elle oublie l'activité nécessaire à la présentation du corps et du nom, l'existence de ce quelque chose étant toujours en contact avec notre présence. Il n'y a pas de matière conservée par le médium cinématographique; si matière il y a, elle doit être produite par lui. En ce faisant, la chose n'est pas identique à elle-même, si ce n'est qu'une identité passée présentement produite.

Reformulons cette critique dans les termes de Cavell. Contrairement à la peinture, on peut raisonnablement se demander ce qu'il y a derrière ces voitures, ces feuilles et ces intervalles sonores. On peut chercher ce qui est caché par la noirceur et le flou. Ou encore, on peut tenter de résoudre l'énigme à savoir ce qui se dit entre les interruptions du microphone. Parce que ces images photographiques et ces sons semblent directs et enfermés dans l'automatisme des appareils d'enregistrement, les inconnues précédentes trouveraient des réponses dans la réalité préfabriquée.

Puisque ces sons et ces images sont maintenant affichés sur un écran qui nous présente cette réalité en nous bloquant sa présence, qu'on ne peut investiguer ces phénomènes empiriquement, c'est-à-dire scientifiquement ou ordinairement, les réponses aux investigations précédentes sont au-delà des limites de toute signification objective. En étant projetées, télévisées, téléchargées ou « streamées », les choses n'ont plus leur « propre » identité; c'est notre identité qu'on y découvre (Cavell 1971, p. 22-24). L'identité se trouve alors entre les différents modes de présentation : identité du défaut de mémoire de l'œil et de l'image reconnue, identité de la diversité des formes et de l'unité apparue, identité du corps visible et de la personne vue, identité du corps voyant et du point de vue, identité de l'acteur et du rôle performé, identité de la fixité matérielle et de la mobilité formelle. Ces identités ne sont pas des choses, car elles sont le résultat toujours progressif de notre activité. Ce sont donc des identités figurales.

Une dernière séquence nous conduit à notre première conclusion. En chemin vers la maison de la famille Ahankhah, le visage des deux hommes est indistinct (images 1.14). Alors qu'ils viennent d'acheter un bouquet et repartent du fleuriste, une musique s'ajoute à leur balade en moto. Sabzian semble parler à Makhmalbaf, mais il ne se fait pas entendre. Sous la musique, la parole est cachée et le silence montré. Lorsqu'ils arrivent à la maison des Ahankhah, la musique s'arrête et le micro recommence à les capter, mais Sabzian est de nouveau silencieux. Devant Makhmalbaf et M. Ahankhah, il apparaît finalement de profil en un dernier gros plan, un dernier *Close-up*, muet et fixe.

Ce qu'on voit en cette séquence n'est pas l'identité de Makhmalbaf en « Makhmalbaf », son essence, sa permanence, sa fixité, sa matérialité corporelle. Le corps de Makhmalbaf présente la personne que l'on a nommée « Makhmalbaf », mais on y reconnaît aussi celle que l'on nomme « Sabzian ». En cette dernière séquence, il y a donc la création de la figure de « Sabzian ». Ni l'un ni l'autre n'est « Makhmalbaf » ou « Sabzian », en ces images ou ailleurs, car ces substances se limitent à nous les présenter. Ces figures permettent de comprendre qu'être soi ne peut se faire en quelque permanence, constance ou identité. Il est irraisonnable de croire en l'identité de ce qui se présente, car celle-ci ne peut être que l'identité conceptuelle de la chose et de sa représentation. Et ce ne peut être que par le mouvement de la caméra et la discontinuité du découpage qu'apparaît « Makhmalbaf », identique ou contraire à la chose elle-même. Être soi n'est donc pas seulement être soi-même, mais nécessite aussi de se faire autre pour l'autre. Se faire autre, nous l'avons vu ici, c'est se faire nom, se faire corps, se faire film ou tout autre mode de présentation pour l'autre.



Images 1.14: Indistinction entre Sabzian et Makhmalbaf; dernier plan fixe de Sabzian (*Close-up* 1991, 1:27:00-1:31:28)

DEUXIÈME PARTIE
REPRÉSENTATION

INTRODUCTION : LE TYPE DE « MAKHMALBAF »

Pour comprendre comment peut être présenté quelqu'un comme Makhmalbaf à l'aide des moyens du cinéma, nous avons déjà analysé une méthode. Dans *Close-up*, Abbas Kiarostami met en série certains usages du nom, certaines positions corporelles et certaines dispositions filmiques. Nous avons proposé que le nom « Makhmalbaf », ou plutôt l'image acoustique liée à cette forme, soit un mode de présentation sensé faire vraiment figure de celui qu'il désigne, tout autant que le corps ou le film. Ainsi, le nom, le corps et le film sont trois modes de présentation réels de ce phénomène imaginaire qu'on nomme « Makhmalbaf ».

En désignant, le nom et le corps perdent ce qu'ils ont de propre à quelqu'un et deviennent une rencontre infinitive pour celui à qui il est présenté. Cette perte est donc synonyme de ce que Deleuze appelait la « contestation de l'identité personnelle »: lorsque la personne n'est plus en un rapport substantif et adjectif, lorsqu'elle n'est plus en rapport à Dieu et au monde, elle n'est plus garante d'un savoir permanent (1969, p. 11). Le cinéma de Kiarostami développe cette perte et le gain qui lui est associé : on ne peut plus dire qu'il y a « Makhmalbaf » sans comprendre qu'il y a en réalité Makhmalbaf et une infinité de répondants à ce nom: un journaliste le rencontre par la connaissance, un chauffeur de taxi par l'ignorance et une femme par la reconnaissance, pour ne nommer que ceux-ci. Il y a ainsi dans la désignation la coordination de deux natures ou deux fonctions essentiellement différentes, mais aussi leur disjonction; leur différence, en effet, est l'essence et le simulacre de leur identité.

Le sens du nom, comme celui du corps, fait donc figure par l'activité de la forme les présentant et par la passivité de l'image présentée, conteste ainsi les uns aux autres, les connus aux ignorés, et n'est pas intègre à un être permanent, mais est toujours compris et reconnu entre ce qu'il était et ce qu'il sera. En d'autres mots, celui désigné par le nom ou le corps devient cette désignation communément aux autres qui se l'approprient aussi en réfléchissant cette désignation, ce qui nous force, spectateur de cette appropriation, à l'affirmation ou la contestation. C'est à l'appropriation du nom de « Makhmalbaf », par exemple, que nous assistons dans l'ignorance de l'un et la connaissance de l'autre à savoir affirmer qui est Makhmalbaf; c'est aussi à la contestation du corps de Sabzian en tant qu'image de celui qu'il affirmait être que nous sommes confrontés.

Nous savons que la présence produite par ce nom ou ce corps n'est pas un résultat idéal, l'image d'une idée quelconque de qui est Makhmalbaf, une idée au-dessus de l'image du nom ou du corps auquel nous pouvons faire référence en temps de contestation ou d'affirmation. Nous savons

aussi que cette présence n'est pas celle d'une chose, puisqu'en passant par la bouche de l'un ou l'une de ces personnes étrangères, « Makhmalbaf » produit un effet distinct des actions et passions du corps; inversement, le corps est aussi ailleurs qu'en celui à qui nous attribuons le nom. Ce qui nous est présenté doit être réfléchi activement, non pas à une idée extérieure, au-dessus ou en dessous, d'un côté ou de l'autre, non pas à une chose intérieure, à détacher du fond des apparences, mais réfléchi en ce que nous présentons passivement. Cette réflexion est moins une destination qu'une direction, une cause qu'un effet, une présence qu'une présentation.

La figure filmique est un peu et essentiellement différente de ces images. Ce qu'elle perd n'est pas, comme le propre du nom ou du corps, l'identité propre de ce qui est désigné et ce qu'elle gagne n'est pas une affirmation ou contestation de ce qu'elle présente, mais elle perd la rencontre directe entre les présentés. Étant donné que l'on crée l'image filmique en sélectionnant dans le monde des choses et des états de choses qui sont déjà des corps, des noms ou d'autres images et qui ne prétendent pas être découpés sur le modèle du vrai, mais de l'identique, étant donné aussi, pourtant, qu'on sait que le corps ou le nom projeté par le film est continuellement disposé en lui, l'image filmique est donc toujours l'image dégradée d'une autre image (corporelle, nominale ou autre encore). De ce fait, il n'y a pas d'abord dans la série filmique de rencontre entre des présentés que nous pouvons contester ou affirmer, mais une succession d'image. Par principe, cette succession ne permet pas la contestation, mais la dégradation : parce que l'image filmique du corps, par exemple, est quasi-identique à l'image de « mon » corps, on doit se contenter de noter que le corps imagé par le film est un autre grade de l'image du « Moi » que celui présenté directement par le corps. Cette différence exprime une hiérarchie entre un Moi réel et une série de Moi(s) imaginaires qui sont d'abord corporels, nominaux, etc. et ensuite filmiques. Dans *Close-up*, à ce titre, la dégradation de Makhmalbaf est mise en valeur par l'image filmique: lorsque Makhmalbaf prend le chemin de l'image en mouvement, succédant à sa présentation par le nom de « Makhmalbaf » et le corps de Sabzian, le manque d'immédiateté de son corps apparaît dans le décadage d'un mouvement de caméra trop lent, le déplacement derrière les voitures trop nombreuses, le découpage de sa voix par un micro trop vieux. Ce n'est pas là l'image d'un homme originaire auquel on peut assigner le qualificatif absolu d'être (l'image de) Makhmalbaf, mais la remise en image de son corps. Il en est ainsi de ce nom et de ce corps manquant lorsqu'on appelait « Makhmalbaf » celui connu en tant que Sabzian. En somme, Makhmalbaf n'est pas désigné directement en l'une ou l'autre de ces images filmiques, mais dégradées en elles.

« Êtes-vous M. Makhmalbaf? » est donc une question ayant un sens filmique et une certaine valeur. La valeur que l'on peut accorder à un nom est certes limitée à la portée de la parole et donc déterminée par la position du parolier, celle du corps est soit limitée à ce qu'il cause et donc déterminée par la déclinaison de ces effets, ces limitations et déterminations ne sont pas moins des conditions que l'on doit accorder au cinéma lorsque la parole et l'effet corporel sont rapportés par le film. Parce que cette valeur correspond à la relation entre les images d'un même type, pour y répondre à partir du film, il faut mesurer le degré de chacune d'entre elles. Parce qu'avec le film chaque image est comprise à l'intérieur d'une autre, outre ce par quoi la personne s'y présente, nous devons chercher ce en quoi elle y est présentée et de fait même, représentée. Suite au nom, au corps et au film, les trois modes de présentations déjà analysés, nous pouvons maintenant nous attarder à ce qu'ils limitent et déterminent ensemble et est synthétisé en leur présence.

Nous entrons en effet dans le domaine de la représentation. La création de Makhmalbaf sera alors faite en une présence passée, mais aussi en une présence future, car une fois que le chemin de la dégradation de l'image est entamé, que la personne filmée s'enfonce en elle, qu'elle soit « Makhmalbaf » ou « Bogart », elle est et sera incontestablement « créée ». C'est le poids de ce présent passé ou futur qui servira de mesure à notre question première et que nous porterons pour juger du retour de Makhmalbaf. En effet, Makhmalbaf en notre présence en d'autres films se doublera toujours, pour nous, de la figure passée présentée déjà par le nom de « Makhmalbaf », le corps de Sabzian et le film de Kiarostami et représentée désormais en de nouvelles séries de formes et images. Par le double sens de *présentation* et de *représentation* de la figure, que signifient donc que ces mots, « Makhmalbaf » ou « Bogart » ?

« Humphrey Bogart was both an accomplished actor and a vivid subject for a camera. Some people are, [...] but there are so few that it is surprising that the word “actor” keeps on being used in place of the more beautiful and more accurate word “star”; the stars are only to gaze at, after the fact, and their actions divine our projects. Finally, we must note the sense in which the creation of a (screen) performer is also the creation of a character—not the kind of character an author creates, but the kind that certain real people are: a type. » (Cavell 1971, p. 29; nous soulignons)

Certaines personnes avec lesquelles nous sommes en présence par l'intermédiaire de l'écran ont un sens particulier: en tant que « star », elles doivent seulement *être regardées* (« are only to gaze at »), elles apparaissent *après être fait(es)* (« after the fact ») et leurs actions *devinent nos projets* (« divine our projects »). Tout compte fait, la présence de la star est celle d'une représentation. Makhmalbaf sera donc valorisé en considération de ce qui nous devinait, a été fait, regardé et créé en un *type*.

On pourrait dire que la création, non plus celle de la figure présentée dans *Close-up*, mais celle du type « Makhmalbaf », s’amorce dans *Salaam cinéma* (Makhmalbaf 1995). En étudiant ce film, nous pourrions reconnaître la représentation de la figure « Makhmalbaf » et donc son type. On peut commencer cette étude par la première utilisation de ce nom connu : « Makhmalbaf ».

Un homme entre dans une salle d’audition, guidé par un autre le tenant par le bras (images 2.1). Dans le plan suivant, l’homme que l’on avait vu à la fin de *Close-up* est assis à une table et regarde devant lui. À sa gauche, au centre du cadre, un technicien est en train d’installer une caméra sur un trépied; derrière, un miroir reflète l’objet du regard du cinéaste : les deux hommes du premier plan passent au centre de la pièce. « Assure-toi qu’il reste dans la boîte et met lui un micro-cravate » ordonne-t-il. « Quel est ton nom? ». Sans répondre à sa question, l’homme lui demande : « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? ». Il lui répond : « je suis devant vous. Levez la tête ».

Voilà cette même question : « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? », et en elle les mêmes éléments de présentation que dans *Close-up*, lorsque Mme Ahankah l’adressait à Sabzian: le corps désigné par le sujet du verbe sous sa forme interrogative, le nom désignant ce corps extérieur à celui qui est perçu et l’enregistrement filmique reposant pour nous cette désignation comme ce locuteur et cet auditeur la pose l’un pour l’autre. La modalité de cette proposition est logiquement similaire à celle présentée plus tôt : les conditions pour qu’un homme soit vraiment Makhmalbaf sont les mêmes qu’il soit assis sur un petit banc d’autobus ou derrière l’impérial bureau du réalisateur et l’expression de cette interrogation est donc conditionnée selon les mêmes possibilités. La différence est entre les réponses : « oui », le signe de l’affirmation, « je suis devant vous. Levez la tête », l’invitation à l’affirmation. Pourtant, dans l’un et l’autre cas, il n’est ni possible, ni impossible à l’acteur ou l’actrice d’affirmer l’homme qui lui parle, ni réel ou irréel, ni nécessaire ou contingent, car Makhmalbaf est non seulement une condition du film tel qu’il est pour nous, mais il est aussi conditionné par lui. Ou plutôt, il est toujours possible et impossible, réel et irréel, nécessaire et contingent : Makhmalbaf est toujours là, devant vous, elle et lui, et il est ailleurs. Le langage semble manquer pour affirmer qu’il est ce sujet, « Makhmalbaf », mais il est là. Et en ce sens particulier d’être là, on trouve en cette séquence tout autant cette autre position où ils sont l’un « à côté » de l’autre en plus d’être « devant » vous. Et on le trouve tout autant présent en son absence, Makhmalbaf, lorsqu’il est ailleurs ou là, car être sur l’écran contient ce double sens d’être en face et à côté, là et ailleurs. Makhmalbaf est là, en surface de l’image filmique, et ailleurs, dans la profondeur de la réalité imagée. Il est là et il n’y est pas, voilà le sens de cette image.



Images 2.1: « Êtes-vous M. Makhmalbaf? »
(*Salaam cinéma* 1995; 6:30 – 12:55)

Parce que le film présente toujours les deux sens des images qu'il copie, le nom désignant possiblement et impossiblement/le corps désigné réellement et irrécemment/le film qui est nécessaire et contingent à cette désignation, soit il s'amuse à développer l'im/possibilité, l'ir/réalité et la non/nécessité du monde qu'il présente – c'était le cas de *Close-up* qui développait les modes de présentations de Makhmalbaf en ce monde qu'est le film –, soit il s'amuse à les mettre en relations les uns avec les autres. C'est le cas de *Salaam cinéma* qui développe les représentations de Makhmalbaf en ce monde filmé. Cette méthode consiste à développer trois séries de représentations: une série d'acteurs se présentant à des auditions pour montrer ce qu'ils savent jouer – cette série exprime la possibilité et la réalité d'être au monde en image; une série de filmeurs qui enregistrent ces auditions – cette série exprime la réalité et la nécessité du point de vue de l'image; une série de réalisateurs qui les dirigent – cette série exprime la possibilité et la nécessité de devenir d'autres êtres et points de vue valorisant le monde. Il y aurait d'autres séries à développer, mais Makhmalbaf prétend être en relation avec chacune de ces trois séries-là.

D'abord, le dualisme d'être devant et à côté de Makhmalbaf, d'être acteur et candidat, d'être présenté et représenté. Il y a dans la séquence précédente un acteur, Hadi, interprétant le rôle d'aveugle qu'il présente ici à son audition et qu'il présentait déjà en dehors de la salle, mais cet acteur est second, précédé de cet aveugle représenté pour nous par le film; et lorsqu'Hadi révélera ne pas être aveugle, il cache peut-être encore être un acteur professionnel interprétant le rôle de candidat amateur qu'il présente à Makhmalbaf, mais ce professionnel est second, car il est précédé d'un non-acteur qui a joué le rôle d'aveugle pour Makhmalbaf. La sérialité de *Salaam cinéma* repose sur cette dualité: une série de candidats-acteurs se présentent aux auditions pour devenir acteurs et une autre série, cette fois d'acteurs-candidats, nous sont présentés et sont devenu acteur en jouant dans le film projeté. Ni sujet, ni acteur, en profondeur de l'image se trouvent un aveugle, un candidat; ni aveugle ni candidat, plus profondément encore se trouve peut-être un acteur; mais en surface, il y a ce double sens d'être acteur et aveugle et candidat, soit au passé, soit au futur. Le type d'acteur qu'est cet homme, c'est aussi l'aveugle qu'il nous présente, car il est habité par cette figure. Parce qu'on ne peut dissocier l'un de l'autre, on dirait cette série *constitutive* : elle constitue le possible en une réalité et la réalité en une possibilité. La possibilité d'être Makhmalbaf en dehors du film (« êtes-vous Monsieur Makhmalbaf ? ») et la réalité d'être en dedans (je suis devant vous), la réalité d'être devant l'homme, la possibilité d'être à côté de lui. L'homme devant et devenu image; est-ce cela sa divination, son action, la création de son caractère, son « type »?

Dans le cas de *Salaam cinéma*, on trouve aussi la présentation et la représentation d'une série de filmeurs filmés. Dans le premier plan, on présente l'acteur entrant dans la salle d'audition; dans le second, on présente à la fois la caméra ayant filmé le premier plan, Makhmalbaf et une représentation de l'acteur sur un miroir réfléchissant; au milieu de la séquence, il y aura une inversion entre les deux caméras alors que la seconde se détourne de Makhmalbaf et entre dans le plan fixe de la première. Le filmeur, d'abord, cherche à projeter une présence individualisée des corps captés. Il n'a qu'à faire le tour d'un objet pour l'isoler, l'unifier, le détacher et en le fixant ainsi, trouver sa singularité. Paradoxalement, il ne peut disposer de son propre corps individualisant pour y arriver. Le second filmeur peut donc en faire le tour, isoler son point de vue, l'unifier, le détacher et trouver sa singularité à lui, le premier filmeur. Puis un troisième pourrait faire de même de ce second, et un quatrième, etc. En cette série d'images il y a donc une série de différents plans et une série de différents points de vue. Comme une série d'images est nécessaire pour produire un point de vue synthétique, on la dirait *conjonctive*. En tournant autour de son objet, la caméra et Makhmalbaf montrent la nécessité de découvrir le monde et de le cacher, d'ouvrir la perspective et de la fermer, de se tourner et se retourner. Est-ce en cette plénitude apparente de ce qui a été fait et de ce qui se fera que le filmeur enregistre la création d'un « type » ?

La présentation et la représentation de Makhmalbaf s'insèrent aussi dans une série de réalisateurs. Non parce que Makhmalbaf est à la fois devant et à côté de l'acteur, et même en dehors de son jeu. Non parce que Makhmalbaf est aussi devant et à côté de la caméra et en dehors de l'image. Makhmalbaf, en ce sens, est paradoxal : en ne jouant pas, il révèle que l'acteur jouait; en ce faisant il se joue de l'acteur, de lui-même et révèle qu'il jouait et que l'acteur ne joue pas. Le paradoxe se poursuit en l'image: enregistrée, la caméra n'enregistre pas et lorsqu'elle enregistre, elle n'est pas enregistrée. On pourrait dire qu'en disjoignant l'enregistrement et l'image, le jeu et le non-jeu, Makhmalbaf dirige le sens. Il dirige notre regard à travers le sien. Cependant, il montre que ce sens est vide, que son regard est vide. Le regard de Makhmalbaf peut être développé en l'image, mais cette image est déjà un développement. C'est ce que montre l'image du miroir. Dans le miroir, il y a l'image de l'acteur-candidat, mais il y a aussi l'image du regard de Makhmalbaf. La série d'images où se révèle le regard de Makhmalbaf est *disjonctive* : leur différence est leur puissance. La forme supérieure de puissance, c'est leur visée de l'une vers l'autre et non de l'une vers son objet de réflexion, c'est leur dissemblance, leur perte d'identité propre, leur caractère transparent et vide. Est-ce ce type de caractère qu'habite la figure de « Makhmalbaf »?

LA FIGURE REPRÉSENTÉE

La figure, que nous avons d'abord reconnue en celle d'un autre « Makhmalbaf », Hossain Sabzian, revient maintenant en la figure de Makhmalbaf lui-même. Nous verrons que *Salaam cinéma* fait davantage et qu'elle multiplie les figures de « Makhmalbaf ». Cette représentation en continu est la présentation d'un type. Dans ce deuxième chapitre, nous démontrerons qu'en tant que *type*, la figure présentée au cinéma est essentiellement représentée en une structure sérielle. Nous analyserons cette série par trois représentations : l'acteur, le filmeur et le réalisateur. En indiquant démonstrativement les phénomènes typiques en usage dans la « représentation » personnelle, *Salaam Cinéma* nous donne une voie pour l'interprétation et la conceptualisation de la présence en image. L'image aliénante en tant qu'autre, en tant que « Makhmalbaf », est ici représentée pour créer le type d'acteur qu'est Makhmalbaf entre tout acteur, de filmeur entre tout filmeur, de réalisateur entre tout réalisateur. Cette conceptualisation sera faite en trois temps :

Dans la *section 2.1* nous décrirons la représentation d'une figure actorielle ayant déjà un intérêt personnel, celui de « Makhmalbaf », que nous identifierons à son type. Comme « Makhmalbaf » se définit par l'action, nous étudierons la performance individuelle de son caractère.

Dans la *section 2.2* nous développerons le type dans le domaine cinématographique et associé au rôle de filmeur. Nous définirons ainsi sa création par rapport au médium cinématographique, un élément clé permettant l'expression de l'individualité. Cette analyse permettra d'identifier une condition artistique qui portera une conduite spontanée et artificielle.

Dans la *section 2.3* nous analyserons à l'aide de la relation entre l'acteur et le filmeur le type de réalisateur représenté par l'image en mouvement, ce qui nous permettra d'identifier « Makhmalbaf » à une structure significative. Ainsi, ne sera-t-il plus limité à ce qu'il figure, sa présence immédiate, et s'appliquera à ce qui a été et sera figuré : une ouverture créative de l'individualité. Makhmalbaf sera enfin découvert comme une « star ».

Dans la *section 2.0* nous définirons ce qu'est la *représentation* en général.

2.0. PRÉCISION SUR LA DÉFINITION DE « REPRÉSENTATION »

« À l'occasion du centenaire du cinéma, le cinéaste iranien Mohsen Makhmalbaf décide de faire un film. Il fait paraître une petite annonce dans la presse pour recruter des comédiens. Là où il attendait mille candidats, cinq milles se présentent et c'est l'émeute. Salaam cinéma nous présente l'audition de plusieurs des hommes, des femmes et des enfants ayant répondu à l'annonce [...] » (Vassé 1995, p. 126; je souligne)

Ce synopsis donne un aperçu des enjeux de *Salaam cinéma*, film où l'on nous présente des milliers de candidats qui se présentent aux auditions menées par le cinéaste Makhmalbaf. L'écriture exemplaire de cette critique contient une logique où deux présentations coexistent en un même ensemble : celle du film qui « nous présente » des auditions et celle des comédiens qui « se présentent » à celles-ci. La différence entre ces présentations concerne la référence pour qui il y a présence : il y a d'abord et avant tout présence du comédien pour lui-même, car il *se* présente; ce ne sera que par la suite que nous serons en présence de ceux qui ont répondu à l'annonce publiée par Makhmalbaf. Parce que d'une présentation des acteurs nous en obtenons deux et que leur différence est déictique, alors en s'actualisant elles se doublent objectivement. Nous devrions plutôt dire qu'à toute *présentation* de ce qui se présente il y a aussi une *représentation* pour qui ont les présente – ou selon le point de vue, une présentation pour qui on présente et une représentation de celui qui présente.

Recommencer à étudier la présence de « Makhmalbaf » nécessite de s'attarder à son retour, donc à sa représentation. Au contraire de Kiarostami qui, nous l'avons démontré, utilise les mots, les corps, les formes et les images pour combattre la généralité des signes, faire de l'écran et de nous une seule présence harmonieuse et crée ainsi une actualité et une identité, une référence à un moment précis de l'histoire qu'il fera son modèle, réel ou non, en tout cas toujours possible, Makhmalbaf, lui, redouble ces deux présences en une représentation universalisée de la réalité. Si nous voulons comprendre que ce qu'on cherche à connaître ici est le souvenir d'une présentation, celle de ceux qui se présentent en cette figure présente pour nous, il faut admettre que sa représentation est associée à un fait passé que l'on peut connaître à travers ce qu'on nous présente. En effet, le principe de « représentation » renferme cette notion essentielle de dédoublement originaire de la connaissance (voir François 2012). Pour nous, cela signifiera de reconnaître les déterminations actuelles, filmiques et directoriales de la figure de « Makhmalbaf » pour comprendre ce qu'il est en tant que sujet cinématographique.

REPRÉSENTATION DE LA FIGURE PHOTOGRAPHIÉE

Ils libèrent le chemin emprunté par un caméraman circulant dans la foule (images 2.2). On voit plusieurs techniciens filmer comme on voit aussi ce qu'ils filment : les acteurs comme les caméramans sont contenus en un groupe compact et chaotique, ils posent immuablement devant les caméras et les regardent tout aussi fixement. « Cette année est le centenaire du cinéma » peut-on entendre, « c'est pourquoi nous faisons un film sur les gens qui veulent devenir acteurs de cinéma ». La voix frémissante et rugueuse se superpose aux images d'auditeurs et d'observateurs qui se succèdent. « Nous avons déjà commencé à tourner. Certains seront choisis pour jouer ». Dans la cour devant un immeuble, la densité de spectateurs augmente, mais leur position est plus organisée. La foule maintenant concentrique ne fait plus face aux caméras. « Vous êtes venus à cause de l'annonce dans les journaux, mais vous êtes trop nombreux. Restez en ordre pour que mes assistants distribuent mille formulaires ». Celui que l'on a déjà vu, Makhmalbaf, s'adresse à la foule avec un mégaphone. « Nous choisirons cent d'entre vous et certains auront les premiers rôles de ce film. Vous en êtes à la fois les sujets et les acteurs. J'aimerais donc vous accueillir dans votre film ». Alors que la distribution des formulaires devient une émeute violente, cet homme disparaît.

Qu'est-ce qu'une représentation? C'est une image, ou plutôt un ensemble d'images qui se réfléchit tout en convergeant vers ce qui se présente en elles. Si aucune image ne rompt avec le passé ou ne se détache du futur, la particularité de la représentation est que sa réflexion ne démontre pas ce qui est présent – ce que fait la présentation –, mais ce qui se présente, c'est-à-dire ce qui était et devient présent en l'image. La réponse à la question « êtes-vous Monsieur Makhmalbaf », par exemple, pourrait délaissier la démonstration de l'être en face du locuteur (celui que l'on indique à l'aide des images nominales, « Makhmalbaf », ou pro-nominales/corporelles, « vous ») pour la description ou l'interprétation de ce que cet être était ou ce qu'il sera ; en ce sens, la question ressemble à « Qui êtes-vous Monsieur Makhmalbaf ». Cette interprétation est liée au mode de présentation de ce qui se présente, mais en le réfléchissant: ce qui est interprété n'est pas actualisé par la représentation, mais signifié en elle. Dans la critique kantienne, par exemple, où la représentation peut être définie comme « une reprise active de ce qui se présente » (Deleuze 1963, p. 15), on insiste ou bien sur l'*activité* de la reprise ou alors sur l'*unité* de ce qui se présente ou encore sur leur *totalité*; ces trois sens de la représentation serviront à interpréter les possibilités logiques de la critique que sont la connaissance, le désir, le plaisir et la peine.



Images 2.2: Makhmalbaf devant la foule d'« acteurs »
(*Salaam cinéma*; 0:00 – 6 :30)

Quelles sont les possibilités cinématographiques de la représentation? Au cinéma, la représentation peut être associée à une reprise de l'image filmique. Si, d'abord, on insiste sur l'*activité* de cette image, on arrive à la frontière du domaine de la représentation et de la présentation. Lorsqu'on pose le problème à savoir ce qui est « filmé » (ou « photographié »), l'un pourrait tout aussi bien répondre un giga-octet de mémoire ou dix pieds de pellicules qu'un autre cent soldats sur le champ de bataille ou mille comédiens ayant répondu à une annonce. Ceux-ci, cependant, n'expriment pas de solution à notre problème, car ils répondent par une qualité du film présentant ou de la réalité présentée. Ce qu'on dirait « filmé » doit plutôt être attribué à ce qui insiste en étant filmé – un effet du film qui *filmoie* pourrait-on dire généralement, ou qui *filmifie* l'image plus spécifiquement – et ce *quoi* ou ce *qui* qui est filmé s'exprime alors en surface de l'écran plutôt qu'en profondeur, au passé et au futur de cet être présenté plutôt qu'au présent. Ce qui est filmé et représenté dans la séquence que nous avons vue plus tôt, c'est une foule chaotique de candidats que l'on dit actant (« vous en êtes à la fois les sujets et les acteurs » dit Makmalbaf à la foule), c'est une succession de quelques filmeurs filmant (« nous avons déjà commencé à tourner » dit-il en s'incluant) et un seul réalisateur dirigeant (« Restez en ordre [...] »). Ce n'est pas l'image qui acte, qui filme et qui dirige, ce n'est pas plus la réalité ou une chose réelle, c'est ce que nous avons vu (des acteurs, filmeurs et un réalisateur) et ce que nous verrons (d'autres acteurs, filmeurs et réalisateurs).

Si, au moyen de cette expression, on insiste maintenant sur l'*unité* de l'image filmique, ce qui s'affirme est la « sérialité » de la représentation. Nous avons déjà abordé l'unité sérielle de ce qui est filmé : c'est à la fois la série d'acteurs formant un tout partiellement représenté en chaque élément singulier (chaque être « acteur » dans une foule d'acteurs) et chaque acteur qui est en lui-même un élément sériel représentant une série d'images (chaque être « candidat », « aveugle », « filmeur », « réalisateur ») qui le constitue en tant qu'acteur. La série de figures que nous avons décrites correspond à une unité structurale de la scène précédente en étant à la fois son signifiant (actant, filmant, dirigeant) et son signifié (aveugle/candidat, filmeur, réalisateur). La particularité du film est qu'on peut en déplacer le sens: le signifiant devient alors le signifié et le signifié le signifiant, l'acteur devient le candidat et le candidat l'acteur. Dans ce déplacement, la mise en séries empêche le sens, car il y a toujours plus d'acteurs et de candidats signifiants en surface que signifiés en profondeur, eux qui sont toujours en déficit dans ce qui est « filmé ». En plus d'un déplacement, il y a donc aussi un déséquilibre. Et même, ce déplacement et ce déséquilibre sont perpétuels, parce que paradoxaux :

l'acteur est toujours trop acteur pour être candidat, il a toujours un excès de jeu, et le candidat a un défaut de jeu faisant en sorte qu'il ne soit jamais acteur. Alors, l'un ne peut jamais *être* candidat-acteur, la relation entre ces points manquant à l'ordre du jeu; ils ne peuvent que le *devenir*, les deux ensembles, acteur et candidat, dans les deux sens, au futur et au passé (sur les caractères de la mise en série, voir Deleuze 1969, pp. 50-56).

Si, finalement, on insiste sur la *totalité* de la représentation cinématographique, la reprise peut être dite « significative ». Tous les acteurs possibles et réels, filmeurs réels et nécessaires, réalisateurs possibles et nécessaires fondent la signification de la représentation, car on développe l'ordre cinématographique selon l'ambiguïté du jeu, la pleine apparence de l'enregistrement et le devenir passé et futur de la direction. Cavell appelait justement à reconnaître la signification et la signifiante (« signification ») du cinéma en découvrant ses « possibilités » esthétiques non pas en ce qui lui est donné, c'est-à-dire dans le pouvoir de l'artiste de valoriser « actuellement » le médium, mais en notre devoir de le penser, ou dirions-nous, de le réfléchir (1971, pp. 31-32). La signification de toute représentation peut être créatrice, dans la mesure où la pensée doit être créative, mais avec l'art et le cinéma nous avons la possibilité esthétique de réfléchir la création de l'artiste. Nous avons la possibilité de nous retourner et de revisiter le souvenir vivant du moment de la création. C'est ce qu'illustre le « coup d'œil » de Bazin : « [...] il faut que la caméra puisse brusquement se retourner sans que ce coup d'œil circulaire puisse surprendre de temps morts, de lacunes, de réalité » (1989, p. 82). Les devoirs et les pouvoirs actuels que nous reconnaissons chez Cavell en une certaine possibilité esthétique passée et future du médium est analogue au rapport de la vue et du coup d'œil que l'on trouve maintenant chez Bazin : la possibilité de voir n'a pas de valeur en soi, c'est le coup d'œil de la caméra – se tournant vers le monde futur qu'elle révélera et se retournant du même coup depuis le monde passé qu'elle cache. Ce monde peut alors être interprété comme pris et surpris en un temps réel, parce que singulier, lacunaire, parce que partagé, et mort, parce qu'universalisé.

La scène précédente donne un bon exemple de ces qualités. Naturellement, il n'y a pas de séries d'acteurs et de filmeurs, car leurs corps font réellement foules. Il n'y a pas de séries d'images, car leur succession est faite de particules. Il n'y a pas de séries de réalisateurs, car il est isolé *devant* nous comme devant les candidats, sa voix mourant devant lui. Il faut une mise en scène pour les mettre en ordre, il faut une représentation active, unitaire et totale, selon l'instance. Par l'appareil, la voix de l'homme est projetée au-delà du corps de Makhmalbaf; on reconnaît là déjà une série de présence, car sa voix est projetée par le mégaphone sur ces acteurs-auditeurs projetant à leur tour

une image d'auditeurs-acteurs. L'écoute, tout autant que la voix, recouvre alors les acteurs auditeurs que l'on voit; en un même temps divisé par la représentation et par le jeu de cette audition, ils deviennent un auditeur-acteur passé (l'acteur était auditeur) et un acteur-auditeur futur (l'auditeur sera acteur). Une série semblable à ces acteurs qui *auditionnent* représente les filmeurs-observateurs qui *enregistrent* l'image et en l'image enregistrent; ils sont tous le signe impénétrable de leur effet filmique, effet de jeu et effet d'apparence. Makhmalbaf, lui, est représenté par la foule qui l'écoute et regarde, les séries d'acteurs et de filmeurs qui l'enregistrent et l'auditionnent, les caméras le filmant, la voix passant par l'appareil de projection vocale et dont la source est d'abord invisible, imaginée et superposée sur l'image de ceux qui regardent, écoutent et filment. Dans le fil de formes et d'images ne sont présentés que des regards sans raison; l'impression de voir Makhmalbaf arrive lorsqu'on pose, réflexivement, un regard derrière, sur ce que l'on a vu. C'est grâce à la présentation de ceux qui le voient qu'il est représenté pour nous en tant que type, parce que ceux qui observent et écoutent diversifient la présence de l'homme : cela permet de voir déjà en eux ce que l'on verra par la suite et par la suite de voir ce que l'on a déjà vu en eux. En somme, nous comprenons ce type dans l'interaction entre ce qu'il était dans les regards fixés sur la caméra et ce qu'il sera étant lui-même fixé.

LE TYPE PRÉSENT

Si l'on n'avait déjà perçu et imaginé la figure de « Makhmalbaf », cet homme ne présenterait qu'un autre cinéaste. Pour nous qui ne pouvons esquiver son souvenir, cependant, sa présentation est masquée par la représentation de la figure que Sabzian présentait et que nous actualisons en ce corps vu présentement et vécu au-delà de cette perception, car nous reconnaissons en lui ce « Makhmalbaf » passé. Cette séquence, sans nommer le cinéaste, introduit pour nous le type de « Makhmalbaf ».

Étant donné que la figure réserve l'humain pour sa définition active en la forme et l'image, ce qu'il est présentement en elles, nous avons proposé d'en faire usage afin de décrire l'apparence de la personne plutôt que l'individu positionné là, sur l'écran. Le contenu de ce vécu qui nous est donné est décrit en tant que *type*. Que désigne ce « type » et qui n'est pas compris dans la figure? Pierce, par exemple, décrit le « type » comme une forme définitivement signifiante, mais sans existence propre (1906, p. 506). D'un côté, il l'associe à un « token », un événement ou objet singulier limitativement signifiant et qui, en incorporant un type, devient son « instance ». De l'autre, il l'oppose à un « tone », un caractère significatif, mais indéfini. Si l'on suit ces définitions, on ne peut

proprement dire qu'un acteur est un *token* ou un *type*, puisqu'il n'est défini ni par sa singularité signifiante matériellement, comme le *token*, ni formellement, comme le *type*; il serait indéfini, comme un *tone*. Cependant, la non-existence de la forme typique n'en fait pas moins un élément réel. Cette forme, nous pourrions ajouter, parce qu'elle n'a pas de corps, pas de choses ou d'état de choses à saisir présentement, est seulement comprise comme effet de la forme : c'est un signe, un sceau de reconnaissance sur une matière que nous avons déjà regroupée en un certain passé et que nous voudrions regrouper encore dans un futur qui, en effet, est rendu moins incertain. Comme le cinéma peut définir le caractère significatif de l'humain – ce que Cavell nommera son *individualité* – il fait de l'acteur, au-delà d'un *tone*, un *type*.

Cet effet ou ce signe, on pourrait aussi dire cet Événement en un certain sens historique, se trouve : 1° dans la « chose même » comme modèle objectif de l'image ou idée exemplaire que nous gardons et 2° dans cette « image » / « idée » qui d'exemplaire devient elle-même modèle quand on veut la communiquer (Cournot 1911, p. 56). En suivant sa définition par Cournot, nous pouvons dire que le type venant avant l'impression serait une chose perceptible et avant l'expression serait une image communicable; mais comme l'image, une fois communiquée, est elle aussi perceptible et peut donc devenir type, alors nous pouvons ajouter que le type est essentiellement un ensemble d'images sériel, d'où sa relation à la représentation. Le type filmique ne peut pas être défini sans être mis en relation avec la signification de la représentation cinématographique.

D'un côté, nous avons dit que le type désigne un déterminant d'existence et qu'il s'attache donc toujours à un objet autre qui lui est déterminé, son instance. De l'autre, on a dit qu'il était objectif soit en étant l'image de la chose même, soit de l'idée à communiquer. Dire que le type filmique est objectif soulève cependant des questions. Prenons le terme tel qu'utilisé par Edgar Morin par exemple : « l'objet typique est l'objet sur-objectivé en quelque sorte. Mais l'essence du réel peut transformer la forme en signe conventionnel et finalement se tourner contre le réel : les paysages types, les costumes types, les demeures types, etc., perdent toute vérité » (Morin 1956, pp. 165). L'objet sur-objectivé est objet de la désignation. Bien sûr, le domaine de la désignation est celui de la vérité, car un tel signe ou une telle image doit désigner véritablement tel objet connu. Au cinéma, cette désignation est assurée par le mécanisme automatique de captation photographique. On est alors dans la réalité, mais non le réel, car la vérité, en réalité, est en dehors de l'image. Le réel, lui, est constitué par l'image, tout comme l'imaginaire (Morin 1956 p. XI). Les objets qui perdent leur vérité peuvent donc gagner en retour une double relation avec le réel et l'imaginaire,

relation de ressemblance et non d'identité. Comme l'objet typique n'a pas à être véritable s'il est vraisemblable, nous ne sommes plus alors dans la désignation, mais la manifestation : « non plus le vrai et le faux, mais la véracité et la tromperie » (Deleuze 1969, p. 24). La transformation de la forme en signe – on dira aussi de la figure en type – force la question du sujet et du personnel, à savoir, qui film, qui joue et qui dirige. En effet, la véracité et le véritable ne sont jamais élémentaires, car ils s'insèrent dans un complexe de l'objet et du sujet et des objets et des sujets entre eux; si le cinéma nécessite ce que Morin nomme une participation « anthropo-cosmomorphique » (Morin 1956, p. 167), il faut bien insister sur le conditionné cosmique de la pratique cinématographique. Et ainsi passe-t-on de la manifestation de l'objet, de sa véracité, aux conditions de vérité qui le fondent, à sa signification. C'est alors que l'objet peut tomber dans le trop connu, le signe dans le conventionnel, le type dans le stéréotype, ou alors dans le pas assez connu, le nouveau, le prototype. Entre les deux, peut-être trouve-t-on un autre type, un type tout court, en équilibre entre le prototype trop actuel et le stéréotype trop idéal.

La définition du caractère typique par le cinéma est la représentation. Lorsque le regard se dirige vers le monde dans la présentation, l'objet se porte naturellement comme étant là, progressivement, en tant que figure. Cette figure est exemplaire du premier type que nous avons décrit, celui de la chose apparaissant à travers l'objet : l'aveugle, le candidat, le filmeur, le réalisateur, le paysage, le costume, la demeure, etc. Lorsque la réflexion représente l'objet en image afin d'en viser l'originalité objective et de la communiquer, l'objet devient l'image de lui-même; l'aveugle est alors toujours aveugle, mais son image est pénétrée par la vision de l'acteur qui le joue et qui nous aveugle, car pour notre malheur et son bonheur, nous sommes aveuglés par lui. En effet, il a été et sera toujours autre que cet aveugle que nous voyons en l'image. En découvrant que la représentation de cet aveugle, c'est-à-dire de l'acteur aveuglant et du spectateur aveuglé, en découvrant que ce sens conjoint est en dehors de tout aveuglement, ou toute candidature ou tout concept projeté sur tout autre objet stéréotypé, nous découvrirons le sujet. À ce sujet, il faut retenir ceci : la représentation cinématographique n'est ni la fixité de l'objet photographié, ni l'activité de la figure, ni la durée du vécu, ni l'intemporalité du concept, c'est le temps qui nous est donné par l'image en mouvement pour viser le type. (Parce que la « chose » est ce que l'on veut de l'objet comme moyen d'atteindre ce qui existe en soi, il est plus précis de nommer « type » ce qui est visé lorsqu'on se représente l'objet, car le type n'a pas ou ne vise pas d'existence en soi, il n'est qu'en tant que représentation).

2.1. ACTEUR

Chacun se présentant naturellement à son prochain, en apparaissant devant lui, est aussitôt considéré pour ce qu'il est et jamais on ne dirait que cet individu est un objet de la vue, de l'ouï ou d'aucunes des perceptions de l'autre, ou encore moins un objet de son imagination ou de son souvenir. Il suffit de lever la tête et de voir celui qui est devant pour tenter de le considérer tel qu'il est indépendamment de soi. Qu'on soit en train de le connaître, de l'ignorer ou de le reconnaître, cela ne change pas ce qu'il est, qu'on s'anéantisse face à lui, qu'on l'anéantisse ou qu'on amorce plutôt un échange, il est toujours là, devant soi. Sur scène, son indépendance n'est que plus précise, son corps rempli par les mots qu'il joue, ses gestes obscènes, irraisonnés, leurs sens produits par l'état de choses du corps qui est là – sous ce corps, les mots ne s'opposent pas à son indépendance, car il est toujours possible de le libérer de l'ordre du langage en imaginant ce qui du monde désigné l'est par lui, ce qu'il manifeste. Si nous ne considérons plus l'homme qui se présente devant nous, mais que nous nous attardons à celui représenté en image filmique, celui ayant été *filmé* et bloqué maintenant par cet écran, alors nous notons qu'il se divise, qu'il est néantisant et néantisé, morcelé et disjoint, car cette image d'une image double sa présence : il est présenté par l'image en laquelle il se présente. Si c'est le propre de l'image de nous présenter ce qui se présente, alors le film, lui, représente ce qui a été présenté par l'autre image, celle d'un mot, d'un corps ou autre. C'est dans ces conditions que l'acteur doit trouver les moyens de créations de son caractère, celui qu'il est, son type.

Dans cette section, nous nous intéresserons à la représentation de Makhmalbaf par le film et particulièrement à la notion d'acteur. L'acteur se dédouble en sujet – comme le disait la voix que nous entendions plus tôt –, se morcèle en aveugle et en candidat, en Makhmalbaf et en réalisateur. Makhmalbaf et l'acteur sont donc indissociables de leur audition et de leur direction en lesquels, pourtant, leur jeu se joue d'eux, s'active sans personne, sans particularité et sans existence propre, car le jeu est réglé selon des conventions précédant ceux qui y jouent. Il se joue d'eux, mais singulièrement. Nous verrons d'abord le sens de ce jeu, ou devrait-on dire, de ce non-jeu que présente l'acteur type et que représente singulièrement l'image de « Makhmalbaf ». Nous aborderons ensuite l'individualité produite par ce jeu et qui se différencie de l'individu qui l'a produite.

LE NON-JEU

Un homme tient une pile de papiers d'une main, l'autre est levée en l'air avec une feuille unique coincée entre le pouce et l'index. Il occupe de profil le centre d'un plan moyen où il est entouré de jeunes hommes qui le regardent et d'un filmeur pointant sa caméra vers lui (images 2.3). « Une fois que vous aurez les formulaires, restez séparés et gardez le silence » dit-il fortement à la foule autour. Dans le même axe, mais en plan d'ensemble, quelqu'un vient aussitôt chercher son formulaire sans avoir été appelé. Le filmeur fait un pas de côté pour laisser passer le candidat et puis le suit. Du visage, il descend sa caméra vers les mains de l'homme tenant le formulaire qu'il vient de recevoir. Après un moment en cette position et pendant que les acteurs continuent d'être nommés, le filmeur pivote pour changer de sujet. D'une coupe, un plan en panoramique montre alors d'autres hommes marchant tranquillement pendant que l'on continue d'appeler les candidats.

L'acteur, généralement le type capté par la caméra, un modèle intérieur au monde enregistré par le mécanisme photographique, est aussi particulièrement le type communiqué par le film et rendu par la figure, le modèle référentiel qui nous est fourni, et au-delà de cette impression et expression, de cette action et affection, l'acteur reste pour nous ce sujet impassible, hors de notre compréhension ou de toute incompréhension. C'est ce qu'avait compris déjà Béla Balázs en disant qu'avec le cinéma on avait cherché des « types originaux », le type d'acteur qui se cache derrière la fabrication, la modification et le contrôle (1977, pp. 133-137). La présence d'un tel paysan, par exemple, tiendrait moins de l'impression qu'il est un *vrai* paysan que du manque de jeu qu'il propose, de son non-jeu de paysan avec lequel peut jouer le metteur en scène (*ibid.*, p. 138). La création du type actoriel, en ce sens, ne serait donc pas d'abord celle de l'acteur faisant en sa présence un rôle, un personnage, une personne, un visage, etc. – cette fabrication définirait la création théâtrale (Cavell 1971, p. 28) – mais produisant la valeur d'un caractère par sa seule présence. La création du réalisateur se résume alors à le mettre en scène significativement.

Pourquoi le type serait-il « original », alors qu'il n'est que là où le réalisateur l'a mis et n'a une histoire qu'en apparence; de quoi est-il l'origine puisqu'il n'a ni famille, ni race, ni gouvernement? L'originalité de l'acteur tient peut-être au fait qu'il donne un sens au caractère signifié (ce paysan, cet aveugle, ce candidat) et signifiant (ce non-acteur paysan, cet acteur non-aveugle, non-candidat), sans que cette donation ne soit ni active ni passive; ce sens est le résultat obtenu de sa présence, mais en sa présence l'acteur n'a rien à jouer. Le résultat est toujours présent, mais il a été et sera infiniment résultant.



Images 2.3: Distribution des formulaires
(*Salaam cinéma* 1995; 12:55 – 13:20)

Makhmalbaf, nous l'avons vu, peut être considéré : comme le produit de l'interaction entre plusieurs figures, formes et images (ex. : nom, corps) qui est un ensemble sériel auquel nous attribuerons la valeur de « Makhmalbaf »; ou bien comme celui ayant cette valeur avant la présentation de figures, formes et images qu'il habitera, qu'il produira et qui le représenteront. Ainsi, lorsqu'on lève la tête vers l'écran et vers celui qui se trouve devant nous, soit il est trop tôt pour être en sa présence, car il sera toujours présenté par d'autres éléments de l'ensemble se figurant progressivement comme « Makhmalbaf », soit il est trop tard, déjà représenté régressivement par ces formes figurées. Il semble paradoxal que Makhmalbaf se trouve présenté progressivement *et* régressivement présent à travers la représentation: pour produire le sens d'être là et maintenant, l'image devrait désigner la chose du monde qui figure celui que l'on nomme « Makhmalbaf » et cet ensemble de figures produites qui exprime un effet d'être Makhmalbaf. Ce paradoxe se voit aussi en chacun des acteurs-candidats ou acteurs-auditeurs de la scène précédente: ceux qui sont en ces images ont toujours été « candidats » et seront toujours « acteur », puisqu'à aucun moment on ne peut affirmer sans aucun doute qu'ils jouent ou qu'ils ne jouent pas. Présentement, ils semblent à la fois trop vides de sens pour dire qu'ils sont acteurs et trop pleins pour dire qu'ils sont candidats. Le paradoxe vient de notre situation : le chiasme présent pour nous étant représenté par l'image, on peut juger s'ils ont joué ou non, mais ce jugement doit être fait à partir d'un non-jeu quelconque.

La démonstration que le type est un produit du non-jeu peut être faite à partir de Makhmalbaf. En effet, c'est en considérant celui qui n'est pas la figure de « Makhmalbaf », mais une simple forme s'opposant à toutes les autres formes, une sorte de « Makhmalbaf zéro », un non-sens de Makhmalbaf donnant à toutes figures un sens de « Makhmalbaf », un minimum figuré sous le minimum figurant, que nous découvrons son non-jeu. Nous le découvrons réflexivement, par exemple, par la maladresse de sa direction: quand il dirige la foule, les ordres de Makhmalbaf manquent de sens et produisent une émeute – ce sens est repris dans la dernière scène par l'homme qui se fait avaler par les acteurs. Makhmalbaf ne s'oppose donc pas à « Makhmalbaf », mais il lui donne son sens typique. La figure de « Makhmalbaf » en Sabzian tenait à ce Makhmalbaf supposé, ailleurs présentement, mais non pas absolument absent. De même, le candidat ne s'oppose pas à l'acteur, mais à l'absence d'acteur; il est l'« acteur zéro » parce qu'il ne joue pas. Son non-jeu n'est pas une absence de jeu, c'est l'évènement minimum produisant l'effet « acteur ». (Sur la « valeur symbolique zéro », voir Jakobson repris par Lévi-Strauss dans Deleuze 1969, pp. 64-65 et 88-89).

La valeur du jeu se mesure selon le non-jeu, celui que l'on dit souvent comme « naturel ». Il serait le fondement de la technique de jeu, parce qu'il est sa forme absolue que l'on enseigne à l'acteur – « "Soyez naturel", demande-t-on aux acteurs. Aussi le naturel devient-il en quelque sorte la seule technique qui leur soit enseignée. [...] » – et parce que c'est à partir de cet absolu que toute forme relative trouve son sens, ou plutôt, c'est en partant de cette forme absolue que l'acteur a un jeu sensé – « Mais, par là même, ce naturel de cinéma devient une stylisation, un non-réalisme, puisqu'à la différence de l'arbre, le propre de l'homme est de manquer de naturel dans ses maladresses, balourdises, bafouillages » (Morin 1972, pp. 113-114). Le non-sens de l'acteur, non pas son jeu naturel, mais sa maladresse maquant de naturel, déplace ainsi la frontière entre la nature et l'artifice du type actoriel : le naturel y a l'apparence formelle de l'artifice alors que tout artifice transcende l'apparence – il exprime ainsi ce que nous verrons plus tard sous le nom de *Kunst* : « l'homme est le jeu de la nature; mais ce jeu, il le joue, et il en joue lui-même » (Foucault 2008, p. 33).

En Moharram Zaynalzadeh, l'acteur qu'on a vu plus tôt, on pourrait reconnaître l'« effet Makhmalbaf » puisqu'il se trouve à l'endroit et dans la position que le cinéaste adoptait dans la première scène : perché sur un promontoire, il est entouré d'acteurs et de caméras qui le regardent et le filment, sa voix domine tout autre élément sonore et il joue de son autorité pour diriger les va-et-vient des autres. En sa présence, il fait tout ce qu'un réalisateur doit faire : le geste de la main tendue au-dessus des têtes suspend les candidats à leur jugement prochain, chaque nom prononcé oblige l'appelé à se soumettre à son autorité, sa petitesse ne l'amoindrit pas devant les autres, au contraire, elle fait de sa grandeur une mesure napoléonienne. Alors que sa direction devrait résulter de son jeu naturel, c'est-à-dire sans être produit par lui et sans en être le produit lui-même, son jeu ne résulte pas en sa présence. En fait, il peut être identifié au réalisateur ou à Makhmalbaf, mais on contestera cette identification, car on comprendra facilement que c'est le résultat de l'image qui le présente et non parce qu'il s'y présente. On n'y met donc pas en scène son caractère singulier, on le masque de nature. L'image désacralise en conséquence sa présence : le filmeur au centre du deuxième plan non seulement se place devant lui, mais détourne son regard vers l'acteur qui va chercher un formulaire sans qu'il n'ait été nommé et produit même un troisième plan où Zaynalzadeh disparaît partiellement, seule sa voix étant audible. De cette seule voix il ne peut se présenter, en tout cas pas en tant que type, car plus aucun acteur n'auditionne pour lui. Trop naturel et sans non-sens, il produit le sens de l'acteur-assistant, assistant l'acteur.

INDIVIDUALITÉ ET SÉRIALITÉ

Nous avons proposé certains éléments chez l'acteur Zaynalzadeh en cette séquence qui sont le dédoublement de ce que nous avons déjà vu en Makhmalbaf : le jugement, l'autorité et la grandeur du cinéaste, mais aussi la même maladresse de sa direction. La mise en scène, cependant, est en sens inverse : alors que Makhmalbaf apparaissait en l'image, le « réalisateur » Zaynalzadeh est bien cadré au milieu d'une foule dont il submerge et son corps disparaît peu à peu jusqu'à ce que sa voix superposée sur les images d'acteurs-auditeurs disparaisse à son tour. Cette reproduction, contrairement à la représentation de l'acteur dont le non-sens fonde le type, est finalement une présentation figurale, car elle se déploie progressivement dans le fil des images et forme activement ce corps que l'on voit en une certaine figure. En effet, la reproduction forme activement Zaynalzadeh comme une image artificielle de « Makhmalbaf » parce qu'il est vu autrement en ce corps qui disparaît lorsqu'il impressionne de sa voix l'ordre du réalisateur, laissant ainsi place à son rôle et à l'actualisation de la figure que nous avons aperçue en la première scène. C'est parce que nous pouvons réfléchir ce qui est représenté dans leur contexte – en tant qu'« acteur » ou « candidat » dans une salle d'audition devant le réalisateur, en tant que « Makhmalbaf » ou « réalisateur » entouré d'acteurs par exemple – que nous pouvons déduire que cette représentation est une présentation trompeuse, car distante de la réalité supposée.

Cette reconnaissance peut être éclairée à travers la différence expliquée par Stanley Cavell entre l'étude de l'acteur sur la scène et l'étude du performeur à l'écran (voir Première partie). La projection résume ces deux poursuites: « on a screen the study is projected; on a stage the actor is the projector » (Cavell 1971, p. 28). Au théâtre, l'objet d'étude est le rôle que l'acteur sur la scène doit interpréter au cours de la pièce et projeter aux spectateurs lorsqu'ils assistent à la présentation de son travail. L'objet d'étude se développe progressivement pour celui qui se trouve dans l'audience et est au final un résultat à saisir. L'acteur de cinéma est plutôt projeté sur l'écran et représenté pour nous. L'objet que nous étudions est en fait une image qui présente un fait déjà complété et que l'on doit reconnaître; nous l'appelons donc représentation. On ne peut pas se contenter du résultat de l'étude de l'acteur par l'image, on doit le poursuivre, car l'image sur l'écran ne représente en soi rien d'autre que des sons et des lumières, des faits déjà faits, des choix marqués ou disparus. C'est pourquoi cette étude se développe régressivement.

Retournons à l'acteur reconnu comme simulacre de « Makhmalbaf » pour l'illustrer. Ce réalisateur-acteur présenté là dans cette séquence est l'objet d'étude pour nous qui cherchons à

comprendre qui est cette personne se présentant à la caméra et représenté en tant que tel par les images du film. Il est évident qu'il n'a jamais été un objet pour, disons, Makhmalbaf, puisque qu'il est cette personne et ne se représente lui-même qu'en second degré, après s'être présenté, après être fait. A posteriori, on pourrait aussi ajouter que Makhmalbaf n'a jamais été un objet d'étude pour Sabzian qui affirme être naturellement le type de personne qu'est Makhmalbaf, c'est-à-dire avant la création de la figure de « Makhmalbaf » au cours du film – en ce sens, ce n'est pas pour lui un rôle. Sabzian affirmait alors présenter de droit la figure de « Makhmalbaf », contrairement à Makhmalbaf qui se présente comme situation de fait, d'où la différence de réponse entre le « oui » que le premier affirme et le « levez la tête, je suis devant vous » que le deuxième déclare. On ne peut en dire autant pour l'acteur Zaynalzadeh, puisque sa présence est insignifiante autrement qu'en tant que représentant du réalisateur, et non en tant que sa représentation.

Nous observons alors avec la séquence précédente une relation figurale particulière. Parce que les figures de « Makhmalbaf » progressent toutes en un même type, elles forment une série où les termes se signifient l'un l'autre pour former ensemble la représentation du type. Par conséquent, entre deux figures d'un même type, il y a une relation quasi représentative. L'acteur Zaynalzadeh, par exemple, représente le réalisateur caché en profondeur de l'image, celui que l'on nomme Makhmalbaf et que l'on a trouvé au début du film (images 2.2), mais il représente aussi, d'une certaine manière, le réalisateur que nous avons vu à la surface d'autres images, même caché dans d'autres figures (images 1.13). On peut donc voir en ces dernières images ce que nous n'avons pas vu, mais que permet le type de Makhmalbaf : la représentation par Zaynalzadeh de la figure de « Makhmalbaf » telle que présentée par Sabzian. On peut alors imaginer ce corps, par exemple, comme l'un des autres que voudrait être Sabzian en rupture de son propre corps. Entre deux figures, entre les corps de Sabzian et de Zaynalzadeh, nous voyons la représentation de l'ensemble des figures de « Makhmalbaf » constituant progressivement le type qu'elles représentent régressivement.

Le type de réalisateur-acteur qu'est Makhmalbaf est donc aussi le type d'acteur-réalisateur qu'est Zaynalzadeh ou Sabzian : l'un et l'autre disparaissent, l'un vers l'avenir et l'autre le passé; l'un tourne autour de l'acteur et l'autre par les acteurs est entouré. Nous retrouvons, au-delà des actions de ce réalisateur-acteur, en un temps futur de ce qui est vu et entendu, l'acteur-réalisateur; et en deçà des passions de cet acteur-réalisateur, en un temps passé, on trouve le réalisateur-acteur. Comme l'un est débordé de sens et l'autre abordé, comme l'un apparaît trop tôt et l'autre trop tard, l'un trop acteur et l'autre pas assez, alors il y a entre eux un échange et ce qu'ils échangent est le type

« Makhmalbaf ». Pas la chose en soi, réelle et existante, pas la nature, la fonction ou l'idée d'un sujet, mais le type, c'est-à-dire la forme imprégnée d'une matière sur une autre, d'un jeu sur un corps et d'un corps sur un jeu, d'une image filmique sur une image qui est nôtre. Sous la nature et l'idée et la chose et l'existence, on trouve en ce type un changement et une formation entre une image et une autre, une image et un corps, un corps et un jeu, mais on trouve aussi en ceux-là une stabilité et une permanence, non pas celle de l'acteur individuel, mais de son individualité. Voilà ce qu'est le caractère typique représenté par le film :

The general difference between a film type and a stage type is that the individuality captured on film naturally takes precedence over the social role in which that individuality gets expressed. Because on film social role appears arbitrary or incidental, movies have an inherent tendency toward the democratic, or anyway the idea of human equality. (But because of film's equally natural attraction to crowds, it has opposite tendencies towards the fascistic or populist.) This depends upon recognizing film types as inhabited by figures we have met or may well meet in other circumstances. (Cavell 1971, pp. 34-35; nous soulignons)

Si le cinéma tend vers l'idée d'égalité entre les humains – et même, ontologiquement, entre toutes choses photographiées (*ibid.*, p. 36-37) –, il ne faut pas croire en la tendance d'une égalité dans tous les cas. Pour que l'individualité d'un acteur en fasse un sujet filmique, pour que la singularité d'un individu soit reconnue, son type doit être habité par des figures. Ces figures, nous les avons rencontrées et nous les rencontrerons, ce sont celles du nom « Makhmalbaf », du corps de Sabzian, de Zaynalzadeh et bien sûr, de Makhmalbaf. Cela insinue que les figures ne sont présentes pour nous qu'en tant que série où elles sont passées et futures. Représenté par une série de figures habitant son type filmique, l'acteur a donc un double sens; « Bogart », par exemple, n'est pas signifié en toute figure et en tout film, mais en un certain corpus donné de films que nous avons déjà vus et d'autres que nous verrons. C'est en ce sens filmique, habité par une série hétérogène de figures passées et futures, que tout humain peut être égal à un autre, grâce à l'ambiguïté de son jeu : tous sont égaux quant à leur rapport à une infinité de figures pouvant les habiter, mais non quant à leur impassibilité lorsqu'habité. Certains alors, naturellement, jouent à être ce qu'ils ne sont pas – des rôles, des personnages, des visages – et à l'écran perdent tout effet de jeu, d'autres ne jouent pas et sont ce qu'ils sont, des types, la règle du jeu cinématographique.

2.2. FILMEUR

Pour passer de l'usage à la reconnaissance, de la présentation à la représentation, pour que l'existence cesse de croître ou de décroître, pour que la foi en l'image devienne aussi celle en la réalité, on ne peut détacher le film de son double sens; il faut donc repasser du second au premier terme, de l'affirmation à la négation, du présent au passé et au futur. Le film alors ne peut plus être considéré comme une matière filmique pelliculaire imprégnée par des formes passées, parce qu'en ce seul sens on oublie l'énergie lumineuse à laquelle cette matière est conjointe; on ne peut ajouter à ces formes une projection dans un futur proche, lorsque cette matière sera traversée de nouvelles lumières, parce que la conjonction de la matière et de la lumière n'est pas une adjonction; on ne peut pas plus considérer le film comme une œuvre clair-obscur se trouvant sur l'écran, ce ne serait alors que faire du substantif passé un adjectif présent; mais pris pour ce qui d'une matière imprégnée de lumière devient un nom, un corps ou toutes autres images, alors le film trouve pleinement son double sens, car il devient ce qui *filmifie* l'image tout aussi bien que ce qui de l'image *filmoie*, un effet apparent de film. Le filmeur, si on le considère, lui, comme ce qui cherche à projeter une présence filmée, pour ce faire doit trouver sa présence filmant. Il constitue donc une seconde série nécessaire et hétérogène à celle de l'acteur : en un double sens certain, dans la succession de points de vue sur la diversité des choses, le filmeur aussi est devant nous sur l'écran et à côté de Makhmalbaf, à la surface du film et dans la profondeur de l'image.

Dans la section suivante, nous étudierons le rapport entretenu entre l'acteur, le filmeur et Makhmalbaf, ou plutôt, comment celui-ci entretient le rapport entre ce qui a été filmé et ce qui sera toujours filmant en dehors de l'image. Nous avons déjà abordé cet événement lorsque nous avons trouvé Makhmalbaf placé devant l'acteur aveugle et à côté de la caméra : en tournoyant autour de l'acteur, il faisait tourner la caméra. Par ce verbe, le corps n'y est plus saisi comme *son* ou *mon* corps, mais comme l'évènement définissant le lien entre deux séries.

MÉDIA ET PRÉSENCE

Une série de candidats est filmée en un plan rapproché et en travelling latéral (images 2.4). Chacun nomme un acteur à qui il ressemble, mais aucune des stars nommées ne peut être reconnue dans ces visages vus de si près. Un dernier homme aura une chance que les autres n'ont pas eue. Déjà, le plan d'ensemble où il apparaît réduit le seul visage. Il s'identifie à « Paul Newman », car on lui a dit qu'il lui ressemblait, mais il avoue n'avoir jamais vu un film de cet acteur. Makhmalbaf lui demande de jouer ce qu'il pense être quelqu'un qui est ainsi nommé.



Images 2.4: Auditions
(*Salaam cinéma* 1995; 32:16 – 32:50)

En commençant ce chapitre, nous reportions la rareté pour qu'un homme soit à la fois un acteur accompli et un sujet vif pour la caméra. Souligné par Cavell à propos de Bogart, ce fait peut être appliqué à cette autre star qu'est Paul Newman. L'accomplissement de l'acteur et la vivacité du sujet sont dus à deux choses : d'abord, la caméra donne du mouvement à la photographie, ce qui libère le sujet de la fixité en laquelle il y était contraint; puisque le film représente le passé comme s'il se déroulait maintenant, le mouvement de la photographie libère aussi l'observateur du désir de revenir en arrière, au temps de la prise photographique. Ce mouvement a cependant une conséquence, il fait du sujet un type :

« In motion, the photographic subject is released again. Or the viewer is released, in the face of a presenting of the past, from the links of nostalgia. But then another region of theatricality overtakes the image: the presenting of the past world becomes a presentation of it. Instead of being caught in a pose, the subject is cast in a type. The maker of films has then to find media within which types can project the world's presentness » (Cavell 1971, p. 119).

La photographie, normalement, fixe le sujet au moment de l'enregistrement et offre cette fixation de l'objet. Une fois projetée au cinéma, cependant, il n'y a plus de fixation du sujet puisqu'il se déplace sur l'écran. Une séquence meut et emporte en un temps qui n'est ni celui de la projection s'imprégnant sur les rétines et les tympans, organes ne connaissant aucune vie autre que celle qu'ils reçoivent, ni le temps de ce qui est projeté et qu'un esprit nostalgique ne vie qu'en étant capturé par le passé. Cet autre temps que nous fait vivre l'acteur qui est à la fois accompli et vif, cet autre temps qui est propre au cinéma, nous le retrouvons comme un temps qui nous est donné afin que nous reconnaissons en ces sons et ces lumières, en ces formes et ces images, ceux que l'on nomme Bogart, Newman ou Makhmalbaf; c'est un temps de présentation.

Si l'enregistrement photographique et le mouvement cinématographique sont automatiques, il revient au *fabricant de films* (« maker of films ») de trouver le média approprié aux types projetant la présence du monde et qui en fera une représentation. Comment fait-il? Nous avons déjà dit que la création de nouveaux types filmiques est possible en mettant en valeur en certaines figures individuelles ce qu'elles ont d'individualité, c'est-à-dire ce qui distingue cet individu de tout autre. Ainsi, Bogart ou Newman sont des noms qui ne renvoient pas seulement à un certain visage auquel on peut ressembler ou que l'on peut admirer, mais à des manières particulières d'habiter un rôle social (1971, p. 33). En d'autres mots, on trouve dans un médium présent ce qui peut projeter l'autre présence, celle du monde présenté; de l'un à l'autre il n'y a plus la capture, la fixation de la

photographie, mais le « cast[ing] »². L'un n'est jamais détective, capitaine ou tenant de bar, l'autre n'est pas plus prisonnier, pilote ou joueur de billard, mais toujours sont-ils tels qu'ils sont reconnus quand ils jouent ces rôles connus. Et nous pourrions ajouter qu'ils ne sont jamais autres pour nous qu'en ces rôles. En cette performance, il y a un type d'individu qu'il commande de principe et qui nous est projeté à travers un rôle social.

Ce performeur est-il le « fabricant du film » de Cavell? Non, puisqu'on ne cherche pas avec le film ce qui est fait présentement, comme on chercherait avec l'acteur sur une scène de théâtre le « substitue d'un original »; on cherche ce qui est reconnu comme fait, sa « manifestation » (*ibid.*, p. 122). Alors, ce fabricant est-il la caméra, celle qui reconnaît automatiquement ce qui est fait par l'enregistrement? Non plus, puisqu'on ne cherche pas la vue sur l'objet, la faculté de voir, mais le coup d'œil vers lui. La manifestation et le coup d'œil exigent le *Je* filmé, c'est-à-dire le rapport du sujet au film. Nous le voyons dans la scène précédente. Avant même qu'il ne soit moral, le travelling exige de la mise en scène qu'elle soit personnelle : en faisant défiler les acteurs devant elle, la caméra délaisse la fixité pour un enregistrement qui exprime le mouvement. Non pas celui dans l'image – les sujets photographiques étaient déjà en mouvement, on le voit par exemple par le flou d'un marcheur capté par une longue exposition – non pas celui de l'image – l'écran est habituellement fixe, sauf celui des cellulaires –, mais le mouvement du film exprimé par celui qui filme. En effet, le mouvement de la désignation de l'acteur vers la manifestation du filmeur devient significatif.

Alors, il ne faut pas se surprendre, comme l'écrivait Bazin, de découvrir qu'en se retournant vers le monde le coup d'œil mourra, car un coup d'œil mourant est toujours vivant et permet au monde – à l'acteur déjà fait, au filmeur déjà filmant – d'être représentés, de se présenter et non d'être exhibés par des moyens contre nature. C'est en ce sens que le travelling est affaire de moral, car il est la cause d'un monde qui n'a pas nécessairement été présent, mais que le médium doit rendre présent. Coulée en un mouvement, l'individualité n'est par conséquent pas une possibilité du médium cinématographique, une possibilité de sa matière, de sa lumière ou de ce qu'elles forment; elle doit être la cause de ce qui a été filmé et l'effet de la rencontre entre l'acteur et le filmeur se

² Ce verbe transitif n'a pas d'équivalent français. Il est associé au jet délibéré et vers l'extérieure (d'une pierre ou d'un mauvais sort par exemple). Il est aussi associé à l'enregistrement (d'un vote), au moulage, à la fabrication ou à la formation (d'un métal ou d'un objet en plastique). C'est aussi le terme que l'on emploie pour l'attribution d'un rôle au cinéma ou au théâtre, autant sous sa forme verbale que son substantif équivalent référant au groupe d'acteurs choisis (Canadian Oxford Dictionary 2004, [Cast]).

causant l'un l'autre. Cette causalité se trouve en chaque figure habitant le type. Et lui, le type, qui a le potentiel de s'effectuer en une infinité de figures passées et futures – « [...] certainly there is no reason to suppose the number of facts to be limited, and all are compatible (compossible) (*ibid.*, p. 120) – ne tire aucune puissance de la photographie ou du film, mais du fabricant d'images qui manifeste une reconnaissance du fait. Cette manifestation ne reconnaît pas l'individu comme adoptant un style de vie particulier – ce que toute figure cherche à présenter –, mais le signe d'un vécu, un événement pouvant être reconnu en chaque figure particulière marquant son plein potentiel, son type.

Le rapport avec nos acteurs et notre Newman révoque-t-il cela? Oui et non. Pour qu'un acteur soit projeté comme un type, il ne suffit pas qu'il soit cadré en gros plan comme le sont les acteurs du premier plan, qu'il s'avance et qu'il fasse un pas de danse comme le fait le jeune garçon, qu'elle soit isolée comme la seule demoiselle, qu'il soit sous les projecteurs ou au-devant des autres comme l'est « Paul Newman ». La mise en scène qui met en valeur une individualité est autre que la mise en scène d'un individu, puisque la différence d'un individu par rapport aux autres est prise en profondeur de l'image et que la singularité produite ainsi par l'individualisation de la caméra est la même pour tous ceux se trouvant devant elle – à l'intérieur du carré et sous les projecteurs, tous sont équivalents, toutes figures indifférenciées, infiniment. Le seul qui se démarque ici comme un type est Makhmalbaf. Soit, une partie revient à son jeu et son non-jeu. Il ne présente pas ici de manière conventionnelle le rôle d'autorité qu'il habite, le type romanesque d'« auteur ». Traditionnellement, l'autorité est à l'origine de ce qui est fait, comme l'auteur sur son art. La figure d'interrogateur qu'avait prise Kiarostami derrière la caméra le plaçait comme une autorité dirigeant toutes les réponses venant du sujet devant la caméra; en ce sens, il était un stéréotype d'auteur. Makhmalbaf, au contraire, met en scène une réalité, celle des acteurs, qui est a priori la source indépendante de l'œuvre et il force son insertion en elle. Cette autorité pourrait être jugée comme une force d'aliénation filmique; elle est, au contraire, une autorité que Makhmalbaf révèle comme typiquement cinématographique: sa création se limite à mettre en scène la force de la sérialité dans la récurrence des acteurs représentés, sans transformer chacun d'eux. Une partie de la création de cette individualité revient donc aussi au fabricant du film, au filmeur, car le rapport de force qui se développe avec les acteurs est produit par le film qui se manifeste comme désignation. Il faut voir le reste de la séquence pour comprendre cette fabrication du « filmeur » et la rattacher à la création de Makhmalbaf.

SPONTANÉITÉ ET ARTIFICE

Quand l'acteur se met à jouer « Paul Newman », il joue ce qu'il y a de plus générique en type d'acteur américain dans un film d'action. Avec l'aide d'un de ses acolytes qui chante une musique entraînante, il marche avec énergie et hardiesse d'un côté à l'autre de la scène. Après quelques allées et venues, il se penche une première fois comme pour éviter une attaque, puis se relève en continuant sa danse. En se penchant une deuxième fois, tout d'un coup, un opposant dans un autre plan tombe comme s'il avait reçu une balle en plein cœur. « Newman » rapidement refait quelques pas latéraux et tire un coup de pistolet, touchant un adversaire à la poitrine en un nouveau plan. Alors s'enchaînent les raccords d'ennemis mourant au combat sur fond de percussion vocale, le tout dirigé par les gestes de Makhmalbaf commandant la mort des acteurs tout en exprimant aussi les nuances du massacre. La musique lie finalement cet extrait à un autre où « Newman » n'est plus, remplacé par de nouvelles performances.

Cette séquence montre deux choses. D'abord que l'acteur est un produit du film, car le médium associe les différents éléments de l'image en un ensemble cinématographique, notablement ici par les raccords dans le mouvement et la musique. Ensuite, elle montre que l'acteur peut faire de lui-même une image du cinéma en copiant des stéréotypes. Lorsqu'un tel se démarque, comme Paul Newman, il forme alors un type à part que les uns tenteront de reproduire, comme le réalisateur le fait ici de par sa mise en scène, les autres de copier, comme ce candidat adaptant son jeu à ce qu'il pense être celui qu'il n'a jamais vu – mais tiré de la volonté de représenter « Paul Newman » – et d'autres encore voudront identifier de nouveaux visages à cette figure qui est déjà connue. La difficulté de la création est de produire un type, et non de reproduire un stéréotype.

Le stéréotype est commun aux rôles sociaux, car il permet une normalisation de l'interaction entre les individus (Klapp 1945, pp. 56-62). Il est alors habité par une figure générique. Le type, au contraire, est une figure a priori non conventionnelle, mais il résulte en un certain caractère générique. Il n'exprime pas l'essence humaine en laquelle chaque être de notre espèce trouve sa nature, mais l'essence d'une certaine humanité ou un domaine de l'humanité (Cavell 1971, p. 34). Il souligne la particularité caractérisant tel individu par rapport aux autres représentés sur l'écran pour nous. Contrairement à la figure générique, dont l'expression est à l'origine de notre compréhension du comportement individuel, le type filmique est sa propre origine et engendre ainsi une séquence de réactions. Sa particularité ne peut être dénotée qu'après avoir été faite, car son essence est sérielle et n'apparaît que lorsqu'il y a plus d'un élément se répétant.



Images 2.5: Audition de « Paul Newman »
(*Salaam cinéma* 1995; 32:50 – 34:30)

Ainsi, nous ne pouvions proposer Makhmalbaf en tant que type au moment de *Close-up*, car sa figure était alors développée progressivement à même cette œuvre, sans qu'il ne soit réellement reconnu pour ce qu'il était ou sera. En fait, c'est précisément parce que nous avons l'impression de reconnaître son type en Sabzian sans que cette reconnaissance soit justifiée que celui-ci faisait figure de « Makhmalbaf ». C'est un cas similaire ici: cet acteur fait figure de « Paul Newman » parce que son jeu est la copie d'une fausse impression. Par lui, cependant, on peut reconnaître un stéréotype d'acteur de cinéma hollywoodien, et jamais n'y fait surface le type particulier d'individu qu'est Paul Newman ou de cet acteur anonyme.

Le cas est différent avec Makhmalbaf. D'abord parce que nous l'avons vu dans *Close-up*, présenté à la fois par ce nom, par l'image corporelle de Sabzian et par l'image filmique de Kiarostami, images qui faisaient défauts et donc figures. Nous l'avons revu déjà au début de ce film, devant l'aveugle et puis représenté par une voix projetée et un corps enseveli, et ensuite par un autre, Zaynalzadeh, autre figure de cet homme. Nous le revoyons maintenant en pleine action, dirigeant les acteurs dont il devine la réaction. Son geste, celui de la coupe qu'il opère au montage comme celui de la main qui commande la mise en scène, entoure l'action et la caractérise, mais elle ne la pénètre pas. En effet, son geste de la main ne peut être compris qu'en tant que geste artistique, car on voit bien qu'il enveloppe l'ordre de la séquence en dissociant le film de la diversité filmée, sans jamais pouvoir en faire une unité aussi solidement donnée qu'était le monde diversifié. Ainsi, la succession construite par le montage de corps tombant au combat montre le simulacre d'une guerre, résultat fait par la soumission de la forme à la continuelle répétition d'acteurs jouant indifféremment à renouveler le mouvement du soldat mourant.

Le geste est « artistique » en deux sens, ceux que l'on trouve dans le concept kantien de *Kunst* tel qu'analysé par Foucault. Ce terme, d'abord, ne signifie aucune pratique artistique particulière, mais un exercice quotidien de la construction arbitraire, l'entreprise qui fonde et qui esquive tout à la fois. Le *Kunst*, comme négation de la passivité originare, se comprend alors comme « spontanéité » et « artifice » (2008, p. 57). La *spontanéité* est en rapport à la diversité déterminante de la réalité. Par exemple : la mort, d'un point de vue pragmatique, est un acte universel dont le jeu est déterminé par des règles qui dépassent la représentation que nous pouvons nous en faire, mais en pratique nous devons tous vivre cette représentation diversement, comme elle se présente. Quand la mort nous atteindra, nous tomberons tous, mais tous à notre manière. Et pourtant, ce que l'on voit en la séquence précédente est que tous les acteurs meurent pareillement. C'est que la diversité

est spontanément déterminée par la règle du jeu, celle de tomber à l'intérieur du cadre. La responsabilité du fabricant du film est de trouver les moyens à l'intérieur de son médium de faire émerger une caractéristique propre à chacun, une diversité, un non-jeu, une mort propre, ou plutôt, un propre usage de la mort. C'est à lui de trouver l'ambiguïté du jeu de la nature dans l'homme pour lui permettre non pas de maîtriser les règles du jeu, mais de se jouer de la mort. Si ces acteurs ne sont pas reconnus, c'est que l'audition les domine, comme la nature humaine, et qu'on les filme sans désirer et croire en leur individualité. On les filme spontanément, sans réflexion.

Le deuxième aspect de la négation de notre passivité originaire dans le *Kunst* tiendrait à l'*artificialité*. Comme la diversité de points de vue sur la mort ou d'usage que l'on peut en faire ne repose pas sur soi-même, mais à la fois sur notre nature et sur notre liberté en société, il serait moins productif de montrer ce que l'homme est face à la mort que ce qu'il fait de lui-même lorsqu'on le met en cette position. Ce qu'il fait est artificiel, mais nécessaire, puisqu'il sera toujours mourant, toujours soumis à la mort. De même, l'image filmique est artificielle, puisque la perspective du cinéma montre bien qu'il est soumis à la solidité de ce qui est donné devant le point de vue nécessaire de la caméra enregistrant automatiquement, où qu'elle soit. Ce n'est pas face à la mort que le filmeur et l'acteur peuvent se démarquer, mais à sa surface, lorsque la vivacité du sujet filmé a la plénitude de la mort du filmant. Le travelling et le plan séquence, par exemple, ont une valeur manifeste parce que sa continuité exprime à la fois la fragilité et l'unité de ce qui enregistre sans être rompu, de ce qui meurt pleinement sans être mort.

Voilà où on en est pour la valeur artistique du fabricant de films. Alors que Makhmalbaf répète ce simple geste du bras, le point de vue varie constamment : nous sommes d'abord en arrière de lui et l'on voit directement la chute des acteurs, conséquence de son action; ensuite de face nous pouvons apercevoir non seulement le geste et l'expression du visage qui l'accompagne, mais aussi la caméra depuis laquelle le premier plan a vraisemblablement été enregistré; après la répétition de ce plan, il y a enfin un retour sur la première position, cette fois avec un angle plus large. Cette succession de plan montre que la représentation est conditionnelle à la spontanéité du réel (par rapport à l'impossibilité d'ubiquité) et l'artificialité de ce qui est nécessaire (par rapport à l'absurdité de la perspective choisie). D'une part, une scène représentant les actions de partout et en tout temps ne remplacera jamais la diversité de l'acte, de la mort singulière ou du seul geste de la main. D'autre part, la captation d'une scène en une position particulière ne représentera jamais la solidité du donné, l'impassibilité du geste dans la mort. Mais contraint à agir, ainsi représenterait-on la mort.

2.3. RÉALISATEUR

On ne peut développer sur la fabrication de la présence au cinéma, sur ce qu'y deviennent les choses, essayer de comprendre la projection de la réalité, sa présentation et sa représentation, on ne peut le faire sans aborder la réalisation du film. Le réalisateur qu'on trouve ici participe à la représentation de Makhmalbaf, mais ce n'est pas un « auteur », ce créateur autoritaire, despote de son monde créé, cet « auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle » (Truffaut 1955, p. 47). C'est plutôt, d'abord dans l'ordre des choses, en tant que type habité par des figures que nous le voyons. Et la figure, nous l'avons vu, est source d'erreur, de manque et d'excès. En effet, si l'on trouve dans *Salaam cinéma* une série de réalisateurs, c'est que la puissance d'un seul maître comme figure d'autorité est une erreur tout aussi observable pour le monde du cinéma que celui de la politique. Le réalisateur Makhmalbaf propose donc un type, parce que son acte de création n'y prend place qu'en absence de direction et qu'il n'est effectif que lorsqu'il est remplacé par certaines figures. Le réalisateur est un type valorisant la fausseté de l'acteur ou du filmeur qui le figure. Son acte est par conséquent illusoire, c'est une création vide de sens, il est lui-même un simulacre.

Makhmalbaf est un faux prétendant aux propositions filmiques soulignant une création autoritaire, qu'il simule. Il n'est pas faux en tant qu'il ne serait pas un vrai acteur (car il joue), filmeur (il enregistre) et réalisateur (il dirige). Plutôt, il montre la fausseté de l'acteur (qui ne joue pas), du filmeur (qui est dépassé par l'enregistrement) et du réalisateur (qui est dirigé). L'art, chez lui, opère par la création d'une expérience réelle selon les conditions du simulacre, par exemple par la ressemblance du jeu (la spontanéité de l'acteur à jouer quoi que ce soit), de l'enregistrement (la diversité et la solidité de ce qui est en face de ce qui est filmé), de la direction (la divergence de ce qui est joué et enregistré). En joignant la figure à sa création, Makhmalbaf implique le sens. Le sens de vouloir jouer pour tout acteur, qui se double dans le sens de vouloir être joué. Le sens de l'image que l'on voit et qui reflète le coup d'œil, l'image qui se retourne sans surprendre. En ce faisant, il montre que le sens est vide. La création de Makhmalbaf peut être développée dans le jeu ou en l'image, mais ce jeu et cette image sont déjà créatifs. Une autre création peut le redévelopper, mais à quoi bon, on reviendra à Makhmalbaf. La séquence que nous analyserons ici montre la dualité de l'auteur-réalisateur : le retour en apparence du divers dans la création autoritaire et du spontané dans l'artifice. Le devoir et le pouvoir, humain et artistique, se fondent alors dans l'apparence du donné tout aussi bien que du construit, le non-jeu derrière le masque, l'invisibilité du miroir et le défaut de direction s'imposant devant le maître, sans exception.

LE PARTI PRIS DES APPARENCES

Deux jeunes femmes se présentent à Makhmalbaf à plusieurs reprises. La première fois, elles se trouvent au centre de la salle d'audition, mais elles sont à l'extérieur du carré blanc délimitant l'espace actoriel et restent muettes pendant que le réalisateur questionne un homme qu'il connaît, un ancien prisonnier politique dont les deux fils qu'il est venu présenter ne veulent pas jouer. Déçu d'eux, Makhmalbaf se tourne alors vers les deux adolescentes. Ils discutent et elles tentent, comme les autres, de le convaincre qu'elles sont les bonnes candidates pour devenir actrices – ne sachant pas qu'elles le deviennent par le fait même, en ne jouant pas (images 2.6). Lorsque ce dernier leur demande de pleurer comme il a demandé à d'autres, elles refusent, affirmant qu'elles ne pleurent pas lorsqu'elles sont tristes. L'une d'elles affirme frissonner dans un tel cas. Après un moment, elles finissent par pleurer, mais leurs larmes expriment leur souhait de jouer et non leur peine. Pour exprimer le jeu d'une actrice de cinéma et son individualité, elles auraient dû frissonner, naturellement. Le type de personne qu'elles sont reste alors caché sous le visage qu'elles font.

Il ne sert à rien de chercher une explication scientifique derrière les actes d'une actrice, expliquant qu'une telle frissonne lorsqu'elle joue un personnage qui doit être triste; il suffit de rattacher le sens de son action à ce qu'elle nous propose en tant qu'artiste, à son jeu naturel, son non-jeu. Avec cette « métaphysique de l'acteur » comme l'appelait Bazin (1989, p. 63), nous ne sommes pas en un monde pleinement présent en profondeur de l'image que nous regardons et dont la force de suggestion renvoie au réel, comme si elles reproduisaient pour nous des personnages dont nous jugeons les actions de la même manière que s'ils se trouvaient à nos côtés, cherchant à comprendre les larmes pour consoler ou à saisir le rire pour connaître le plaisir. Nous ne cherchons pas à identifier leurs actions pour couvrir la personne sous une psychologie des personnages. En effet, le réalisateur ne peut pas ordonner les éléments apparaissant dans l'image comme les mots sur une page : il est lui-même entre les mains de l'actrice qui est photographiée et qui nous est présentée sur l'écran. Comme nous, il ne peut la maîtriser et doit se laisser maîtriser. Ce qui compte est la transfiguration de cette forme actorielle en tant qu'actrice individuelle. En ce sens, l'art du réalisateur est d'aller autant qu'il peut vers la création d'un monde indéfini où apparaît le non-jeu, le non-conventionnel, désordonné et insoumis aux règles. Alors le caractère d'un tel ou d'une telle peut être conçu comme un type qui a été habité par cette figure particulière et qui sera habité par une série d'autres figures. Qui a déjà vu une actrice frissonner quand elle est triste verra tout frisson de tristesse comme l'expression de cette individualité passée, cette actrice qu'on ne peut oublier.



Images 2.6: Dernière audition
(*Salaam cinéma* 1995; 36:45 – 1:03:40)

Après leur discussion, Makhmalbaf fait sortir tout le monde de la salle : les candidats, les techniciens, Zaynalzadeh et lui aussi. Il ne reste alors qu'une scène. Les deux actrices sont assises derrière le bureau du réalisateur, à leur côté un miroir où sont reflétées quelques femmes, objets de leur regard, et de l'autre côté, en un autre plan, Makhmalbaf et toute une équipe de techniciens (images 2.7). Les jeunes réalisatrices demandent aux candidates de pleurer, l'exercice qu'elles-mêmes avaient dû faire plus tôt pour que Makhmalbaf juge de leur performance. Les actrices refusent encore une fois d'obtempérer. Contrairement au refus des deux jeunes femmes qui avait un naturel frissonnant – beaucoup plus que leurs tristes larmes –, celui des actrices présentes est conforme à l'insubordination du faible, de l'impuissant, de l'assujetti, du mauvais contre son bon maître. En somme, elles désobéissent convenablement, sans exprimer leur refus propre. Les deux jeunes femmes, sans réponses malgré les ordres, les constats et les souhaits, rejoindront finalement les autres pour clore le film, debout, devant le réalisateur.

La transfiguration des actrices en réalisatrices, bien assises derrière le bureau à côté du miroir, un désassujettissement en apparence, montre la plénitude du phénomène de la réalisation, un assujettissement de la création cinématographique à la réalité. Par leur impuissance quant à leur demande, les deux réalisatrices montrent la fausseté de leur direction et de celle de Makhmalbaf : en dirigeant, elles s'obligent à être aussi dirigées. Cette transfiguration est aussi celle de Makhmalbaf, celle d'un maître soumis à l'exceptionnalité des faits, au jeu de la nature et au non-jeu d'acteurs réels. Le non-sens du type de réalisateur qu'est Makhmalbaf n'apparaît donc en une absence absolue de direction, mais dans la fausseté d'une direction qui serait déjà réalisée au moment de faire le film, de diriger les acteurs et actrices en un sens, celui du maître. Au cinéma, nous montre ce réalisateur, le maître est le jeu, le jeu de la transfiguration. Cette transfiguration n'est pas le renversement de l'activité sur la passivité, mais l'impassibilité de l'expression du réel en l'acteur, celui dont le jeu est sensé tout en n'étant pas, lui, sensé jouer. Ce qui a du sens chez lui est la puissance à laquelle il peut se soumettre, la puissance avec laquelle il peut mettre un masque et toujours être reconnu. Être triste tout en frissonnant, désobéir inconvenablement, diriger en étant dirigée. Il est donc impossible pour le réalisateur de pénétrer ce jeu, ni par la lumière ni par la coupe, ni par le mouvement ni par l'enregistrement; tout ce qu'il peut faire est mettre un miroir pour refléter l'image de la création³.

³ Les observations d'Hamid Dabashi sur la déconstruction narrative du cinéma de Makhmalbaf présentent un phénomène de réalisation similaire à la direction d'acteur ici décrite; il démontre que le réalisateur produit ce qu'il nomme un « réalisme virtuel » qui n'impose pas de définition historique, mais est ouvert à diverses interprétations (2008, pp. 112-119).



Images 2.7: De nouvelles réalisatrices
(*Salaam cinéma* 1995; 1:03:40 – 1:09:10)

Le type du réalisateur Makhmalbaf se comprend par la création moderne. Traditionnellement, le créateur constitue la substance du monde, soit existentiellement (*genesis*), soit essentiellement (*poiésis*) (Clavier 2011, t. 2). Sa définition moderne est plutôt caractérisée par une volonté de représentation durable. S'apparentant au latin *homo faber*, l'œuvre moderne est la créature de l'artifice humain: matière contre matière, forme contre forme, l'actrice face à elle-même, l'homme crée en se faisant maître d'une substance donnée (voir « réification », Arendt 1961, pp. 190-196). Ainsi, la création est la fixation de la transformation d'une chose. Si la réalité est fixée automatiquement, l'image n'a aucun sens créatif, car en elle il n'y a qu'une image, un reflet sans réflexion, une fixation sans transformation. Avec la représentation cinématographique, cependant, la volonté pénètre le reflet et avec elle cette maladresse qui est le signe de l'humanité. On en a un exemple avec le miroir : retournant l'image des actrices, comme dans la séquence précédente, le miroir reflète aussi le regard des deux jeunes réalisatrices, car ce qu'elles voient y est visible. De plus, la séquence reflète celle qui la précédait, les actrices dans le miroir se trouvant maintenant devant lui. En cette image où il y a une image qui est l'image d'une autre, la création apparaît : la mise en série d'images, et non la seule mise en scène ou la singularité de l'enregistrement, fixe la diversité de ce qui est vu et des points de vue et pose devant nous, en l'image, la transformation d'un modèle humain en le laissant durer. Ce modèle c'est Makhmalbaf, le réalisateur qui s'est fait diriger.

Makhmalbaf, comme réalisateur, ne met donc rien en ordre et ne représente pas lui-même un ordre dans le chaos de la matière. Il ne met pas en ordre, il fait partie de l'ordre créateur en tant que modèle de création qui a été et sera imité. « Je suis devant vous, levez la tête » disait-il au premier acteur qu'il voyait. Cette consigne n'était pas un ordre, c'était une invitation à la création. « Je suis devant vous... », cela signifie qu'il n'est ni au-dessus, ni avant, comme dans un modèle hiérarchique où le créateur est désigné comme sacré ou comme ce qui est premier. Être devant l'un et l'autre, c'est être au même niveau et lever la tête permet de le révéler. Il montre ainsi que l'ordre de création est aussi un ordre anthropique – et non pas anthropomorphique, modelé sur l'image humaine, comme le faisait Platon (Roux 2015, p. 57). La création du monde est toujours faite et toujours à faire entre les humains, la condition de vérité de toute image réelle du monde. Le réalisateur n'est donc pas réalisateur parce qu'il dirige, mais parce qu'il construit l'illusion de la direction. L'acteur n'est pas celui qui joue, mais celui que l'on reconnaît comme ayant joué. Le filmeur ne filme pas, il fabrique pour nous des images. En effet, le type seul est illusoire: cet univers que l'on croyait formé par lui, on le trouve maintenant en formation, transformé en chaque figure.

« Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf » présentait le nom tout aussi bien que le corps et le film, et avec eux, Makhmalbaf était représenté comme au-devant de tout acteur, en dehors de tout filmeur, comme réalisateur disparaissant. Réétudions ces variations en perspective du simulacre.

Lorsqu'il s'applique à un être humain, le nom désigne quelqu'un comme toutes choses, et ce faisant, il le décrit en rapport à une classe, c'est-à-dire à une certaine humanité. Qu'il soit propre ou commun, ce rapport fait du nom, en son seul usage, un prédicat particulier. Nietzsche, dans la *Généalogie de la morale*, énumère par exemple trois raisons généalogiques pour laquelle l'homme qui est bon se sent appartenir à un rang supérieur de l'humanité : le mot « bon », comme le « maître », dénomme un tel homme d'après sa soi-disant *supériorité de puissance*, comme le « riche », d'après le *signe* le plus visible de cette supériorité, et comme le « noble », d'après un *trait de caractère typique* (2010, p.46). C'est donc affirmer que ce mot, « bon », ne présuppose pas d'idée de bonté, de ce qui a été et sera bon dans tous les cas, de concept ou catégorie éthique universelle dont la valeur la plus haute s'affirme contre celle du « méchant » (*ibid.*, p. 35) ou de « malus » (*ibid.*, p. 47). Le « bon » peut être réinterprété et compris comme catégorie esthétique empirique non pas universelle, mais universalisée; selon les époques, il représentera tout et son contraire, de la « reconnaissance » au « mépris » et constituée par la vengeance ou la charité (Nietzsche 1988, pp. 52-53). La valeur du type humain selon le nom par lequel on le désigne est donc relative à son usage dans le cours de l'histoire, mais est connue illusoirement comme absolue. Les différents usages d'un seul nom pour définir le caractère d'une personne, que l'on pourrait dire qu'ils font varier l'être sinon substantiellement – parce que cette différence est sans maîtrise – ou pragmatiquement – parce qu'elle est aussi sans permanence –, mais du moins pratiquement, rendent impossible l'universalisation finale de la signification et la totalisation de l'humanité en termes de « bon » ou de « méchant » lorsque la conscience s'applique à définir le général par l'humain particulier. Ce que l'un peut faire en usant du nom se limite donc à décrire l'apparence de la personne qui a, à un moment donné, la plénitude du phénomène. Ou plutôt, la plénitude de la contrainte, celle contre notre liberté de devoir décider si l'homme est ou non digne d'être « bon ». Quel est le rapport du nom propre et de ce nom commun, d'autant plus qu'en ce cas « bon » peut être considéré comme la substantification d'une qualité? Doit-on apporter une nuance quant au fait d'attribuer au créateur le nom d'« acteur » ou « candidat », de « filmeur » ou « fabricant de films », de « réalisateur » ou de « Makhmalbaf »? Retournons d'abord au corps pour le comprendre.

Tout comme le nom, lorsque le corps désigne une chose comme quelqu'un, une personne, il le décrit en un rapport primordial avec toutes autres représentations de choses de mêmes valeurs, ou toutes les projections esthétiques possibles de cette classe. Ce rapport, qui est subjectif, est une aspiration à la destruction de la permanente apparence des choses, mais il ne faut pas oublier que, dans un nouveau souffle, il renvoie l'objet, au-delà de cet horrifique massacre, transformé ou transfiguré, donc ayant une apparence nouvelle. Car cet objet n'est plus comme la chose se situant dans le monde ou comme notre corps qui est situé entre deux mondes, le nôtre et les autres. L'objet impermanent est alors situé en dehors de notre connaissance dans un univers éternel. Nietzsche décrit cette perspective esthétique ainsi :

La conscience, il est vrai, que nous prenons de notre importance est à peine différente de celle que des guerriers peints sur une toile ont de la bataille où ils sont représentés. On peut donc dire que tout notre savoir esthétique est illusoire, puisque, comme sujets pensants, nous ne nous identifions pas avec l'Être qui, seul créateur et spectateur de cette comédie de l'art, y goûte un plaisir éternel. (Nietzsche 1964, p. 42)

Ce qui de l'objet corporel se transforme est donc la continuité du monde qui se sauve en la seule pensée que nous avons, une pensée subjective qui crée toute représentation. Par conséquent, le sujet pensant ne peut pas être plus compris en tant qu'acteur que si l'on était aussi acteur, pas plus aveugle ou cinéaste que si on était aveugle ou cinéaste, car il est en soi illusoire d'être acteur, aveugle ou cinéaste sans en avoir le corps et ses illusions, et ces illusions ne peuvent se comparer sur le plan du savoir. L'être humain est toujours représenté pour soi, mais lorsqu'il tente de confondre l'apparence et le phénomène des choses comme le fait l'artiste, et particulièrement lorsque cette confusion touche à l'apparence et au phénomène de l'humanité comme le fait l'acteur qui représente une certaine humanité, alors il ressemble au créateur et se couvre lui-même d'illusion. Devenant créateur par cette représentation, l'humain est alors créé sujet du monde et objet de soi-même, mais cette création ne peut être universelle, elle est universalisée, éternellement. Dans ce rapport à la création, l'humain se transforme en « sujet et objet, poète, acteur et spectateur » (*ibid.*). Il a alors le visage de Janus, d'un côté tourné vers le passé, de l'autre vers l'avenir, ou alors comme l'image reproduite par Wittgenstein, jamais lapin et/ou canard, mais toujours lapin et puis canard et puis lapin... (1958, p. 194).

En considérant l'humain par ces rapports, la démonstration ontologique se relativise, le mot se réinterprète, le corps se transfigure; ni actuel, ni générique, car il ne peut porter sa condition présente sans ses qualités historiques, sa condition individuelle sans ses qualités sociales. L'être est donc l'expression d'une généalogie; c'est en *étant* que l'humain reporte l'être humain et c'est en

vivant ce qu'il a été et ce qu'il aspire à être qu'il se personnalise; en somme, c'est en reportant l'humanité qu'il *est* humain. Dans ce contexte, quelle est la valeur de cette question : « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf »? Concerne-t-elle uniquement celui que l'on désigne ainsi? Ou en lui sa position corporelle, actuelle, singulière et matérielle ? L'effet de sa classe sociale? La famille en laquelle il est né? Est-ce l'occasion de sa reconnaissance? De son mépris? La mère Ahankah se manifeste-t-elle par la question qu'elle pose? et l'acteur-aveugle? Signifie-t-elle l'ensemble des dénominateurs filmiques compris comme condition de celui qui compte vraiment ? N'y aurait-il pas quelque chose de plus fondamentalement humain à cette question, dans le ridicule de la simplicité à reconnaître quelqu'un en tant qu'existant « devant » soi?

Le parti pris était de séparer en elle deux positions : « Êtes-vous... » d'un côté et « ... Monsieur Makhmalbaf » de l'autre, une image nominale et une image corporelle. D'un côté l'individu universalisé, de l'autre l'individualité éternelle. En passant de l'universalisé à l'éternelle, le problème devient fort simple, il faut la création. Ce qui n'est pas simple est de le reconnaître. Nous en avons donc fait un complexe. Être en ces deux positions à la fois, l'une représentée en l'autre, est logiquement complexe, mais relativement simple quant à la désignation : le corps là, devant soi, est désigné par ce nom-ci, ce sont deux états relatifs de la même chose. C'est en tant qu'expression que cette question se complexifie : quelle valeur a-t-on besoin pour reconnaître qu'en ce nom, « Makhmalbaf », vit un incorporel, un effet de « Makhmalbaf », un Moi particulier, qui peut-être est en relation quasi causale avec cette autre personne en laquelle on reconnaît une similarité de corps, comme Sabzian, ou de position, comme Zaynalzadeh, ou de fonction, comme les réalisatrices ?

Par le cinéma, le rapport se transforme et permet de mettre cette valeur en scène, de dramatiser cette pragmatique, de faire de l'universel un usage. Il est si simple d'être ici et là quand on est représenté par l'image filmique où, en sa surface, posent ces deux éléments en tant que manifestation originelle, le questionneur toujours avec le questionné. Le désigné, une fois filmé, n'est plus simple, mais complexe, car avec le mouvement il devient toujours, toujours dans les deux sens : réalisateur-dirigé, acteur-candidat, filmeur-spontané; alors que l'œuvre, en profondeur, est fort simple. Dans la série, les corps s'enchaînent entre eux et les noms aussi, mais le film entremêle les figures les unes aux autres pour ne faire qu'un, un Makhmalbaf, un type représenté en elles. La valeur d'un type est tout ce qu'on a besoin pour reconnaître le caractère de l'individu. Sa valeur est complexe, mais il est simple de le regarder et de reconnaître la *star*, l'universel éternel.

CONCLUSION

RÉSUMÉ

« Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? ». Cette simple question nous a entraînés sur les traces de la fabrication de la présence de cet homme que l'on nomme « Makhmalbaf » et que l'on dit réalisateur. Cette interrogation complexe nous a menés à faire face au monde et à la pertinence de la vérité d'une connexion avec lui.

Nous nous sommes empêchés de juger de cette vérité selon une quelconque logique référentielle, car nous ne voulons pas oublier, au profit de l'intelligibilité du monde des choses, le devenir continu du sens de ces choses au-delà de leur désignation. « Makhmalbaf », par exemple, n'est pas un nom propre sans qu'il fasse sens en tant que commun à d'autres personnes qui se l'approprient, au moins sensiblement. C'est-à-dire que la sensibilité associée à la présentation de « Makhmalbaf » est une rencontre, au sens où Deleuze l'entend comme une rencontre avec l'innommable (Sasso et Villani 2003, p. 295). Ce que les anciens appelaient « daimon » ou « daemon », on le retrouve, quand on demande « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf », dans une variation formelle et une certaine absence imaginaire de la personne que l'on désigne par ce nom. En effet, le nom propre désigne une chose, mais il transforme aussi ce qu'il désigne actuellement. Le nom compose en un ensemble à explorer l'homme que l'on voit, par exemple, en train de lire le scénario d'un film. Au cours de *Close-up*, on a donc observé que la figure de « Makhmalbaf » n'est pas déterminée par ce qui est immédiatement devant la caméra ou ce qui est connu absolument; elle est toujours présentée en partie comme désignation et en partie comme figuration.

D'autre part, nous avons évité de développer une logique formelle valorisant exagérément le monde du texte. Sans lui enlever tout pouvoir, l'œuvre est soumise à une interprétation qui exige un rapport de forces (Deleuze 1965, p. 24). Lorsque ce rapport est jugé, il y a création de sens et de valeur et l'œuvre se transforme. Le corps de Sabzian, en ce sens, n'est pas une forme ou une matière donnée, personnelle ou individuelle, il est un rapport de forces interprété comme transformation. Cette transformation n'est pas propre au corps. En effet, lorsqu'on demande « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf » et que celui que l'on a observé est désigné par ce pronom, on tente de renverser l'indétermination du corps vu par l'association de ce qui en est absent, ce qui en lui est voyant. Le corps, en ce double sens, cesse d'être interprété pour être plutôt évalué. Du coup, sa transformation devient la figuration d'une personne. Pour le dire de manière plus pratique, nous avons décrit cette transformation et cette figuration à l'aide de la coupe. Comme rupture d'un flux continu, la coupe fait percevoir la finitude du monde corporel et imaginer une infinitude d'autres continuités

possibles. Ce rapport entre perception et imagination peut être interprété comme une caractéristique de l'exploration cinématographique d'un monde partiellement présenté. Le corps de Sabzian, en effet, est présent en cette permanence objective que l'on observe; en même temps, le corps présente ce qui est vu en chaque plan, un objet corporel, et se présente à notre vue entre ces plans, un corps vécu différent de l'objet corporel, ailleurs que ce qui est visible en ce corps qui voit. Évaluer le rapport entre ces deux corps en fait une figure, une forme toujours active.

Nous n'avons pas voulu, en suivant une certaine logique des intentions, faire de cette évaluation la vérité d'un auteur. Être en relation avec ces corps et ces noms de qui nous parlions en termes de création de sens et de valeur nous met dans une position intenable. Le « créateur » oppose en effet deux tendances métaphysiquement inconciliables : d'un côté, il est producteur du cosmos tout entier, c'est-à-dire de la substance universelle et du système l'ordonnant; d'un autre, il est organisateur des éléments de l'univers, mais ne les engendre pas (Clavier 2011). Nous retrouvons là les deux logiques précédentes, qui sont aussi les deux logiques mises en avant par une certaine critique classique du réalisme cinématographique, l'une trouvant réponse dans le monde des choses, l'autre dans le monde des textes, l'une ayant foi en la réalité, l'autre ayant foi en l'image. Avec le film, nous avons compris qu'il y avait un écart entre l'identité des choses et la permanence des formes et des images, entre la désignation du nom et la construction du sens désigné, entre la transformation du corps et la figuration de la personne. Le film ne donne pas le monde enregistré comme s'il le reproduisait ou le décrivait. Il nous rapproche de lui, comme en un gros plan, mais il met du même coup sa distance en valeur. C'est notre travail de l'évaluer, c'est-à-dire de réconcilier la réalité et l'image et, à l'inverse, d'identifier là où elles nous échappent. C'est ainsi que le cinéma nous montre que le monde est à notre porté, mais qu'il n'est ni tout à fait immédiat, ni médiatisé.

Dans le premier chapitre, nous avons donc dit que le nom « Makhmalbaf » signifie d'abord la figure créée en un certain corpus de films. Nous avons abordé, avec *Close-up*, cette figure par son sens filmique. « Oui », répondait Sabzian dans la première scène que nous avons décrite, en réponse à la question posée par Mme Ahankhah. Cette affirmation ne l'affirme ni en tant que sujet ayant causé toute une histoire filmique, ni en tant qu'objet d'une histoire sociale, politique, éthique, ou toute autre histoire profilmique. Ces interprétations oublient que celui qui parle le fait actuellement, que celui que l'on voit est vu en cette forme corporelle, et qu'il est présentement en cette image. Ce que nous nommons « présentation » dévoile l'affirmation comme une application actuelle de la figure produite par l'exploration, de « Makhmalbaf » en Sabzian par exemple.

En somme, le cinéma est un écran pour toute vérité référentielle, textuelle ou intentionnelle, car les objets, les œuvres et les créateurs qui y sont présents varient toujours en partie par rapport à ce qui est présenté. Le cinéma nous rend donc impuissants quant à savoir ce que sont les choses ou les idées communiquées présentement. Cette condition ne nous empêche pas de vouloir savoir et de considérer par ce qui nous est présent ce qui se présente en puissance. En fait, cette volonté réalise le déplacement de ce qui est présent en ce qui a été présenté. Notre projet consiste alors à rejeter la connexion présente au monde. Par conséquent, la question « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? » a été répondue en un suivant une logique particulière que nous dirions « réaliste ».

Le réalisme ne valorise pas la vérité d'un rendu de la réalité, mais l'efficacité d'une création en mouvement vers le réel (Bazin 1989, p. 78). Et si l'application critique de cet axiome peut être jugée comme étant trop restrictive (catégoriquement) ou trop inclusive (esthétiquement), elle constitue tout de même une invitation à investiguer le regard qu'on porte à la réalité (Morgan 2006). Même fixe, l'acteur est filant, telle l'étoile que l'on observe après son passage. La conséquence de cette description est tout aussi épistémologique qu'éthique : nous nous engageons à suivre sa trace. Dans le cas du cinéma, on s'engage avec le film à suivre la réalité. D'un côté, on suit progressivement la trace de l'acteur avec la figure, parce qu'elle se remplit de sens. On additionne les usages d'un nom, les contacts d'un corps, les identifications d'un film pour construire, en accumulant les présences en différents modes, ce qui se présente en tant que personne ou monde. « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf » additionne donc le nom et le corps devant nous, ajoute le fait que cette question est posée au cours d'un film pour faire en sorte que se forme activement celui que l'on veut connaître. D'un autre côté, avec l'acteur type, on suit une unité représentative rejetant toute assignation de sens. Makhmalbaf, en effet, est celui qui déborde de toute figure et celui dont toute figure manque. Il n'est pas présent en un nom, en un corps, il n'est pas devant nous sur l'écran, car il est déjà ailleurs. Il est l'acteur qui a été habité et qui sera habité par toutes les figures construites. Multiplicité de figures filmiques, type passé et future, c'est la mise en série qui en fait un mouvement vers le réel. Pour le dire autrement, le cinéma indique le monde en se dégageant de l'information et de toute forme donnée, car il indique le monde en formation.

Le réalisme ne décrit donc pas un rapport de finalité entre le monde et la fabrication de sa présence, mais l'effort pour le faire présent. Mêlant scepticisme et réalisme, l'expérience du monde décrite par Cavell n'est pas, en ce sens, immédiate ou évidente : à cause du doute de notre connexion avec le réel, nous avons perdu le monde ordinaire; mais nous pouvons le retrouver par un certain

travail, un certain perfectionnement que nous permet, en autres, la projection du cinéma (Laugier 2005, pp. 87-93). Le filmeur, fabricant de films, porte ainsi le double sens du mouvement vers le réel, pris entre la spontanéité de la réalité et l'artificialité du donné. Ces sens artistiques sont nécessaires et absurdes, car ils montrent que l'acte de filmer exige toujours de rattraper la réalité qui se présente devant le filmeur, mais que cette tâche est sans finalité. Pour répondre à la question « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf », le filmeur tourne et pose ainsi l'enregistrement comme un acte esthétique justifiant l'unité de mouvement envers celui autour duquel il tourne infiniment. Au-delà de cette poursuite, de cette succession de projection automatique du monde (Cavell 1971, p. 73), il n'y a aucune réponse définitive.

Lorsque nous considérons la valeur de notre connexion avec le monde par le cinéma, nous ne faisons pas de différence entre une représentation objective de la réalité et un affect pré-subjectif permettant cette représentation. Contrairement à d'autres formes de projection, le cinéma nous fait sortir de notre foyer. En ce faisant, cependant, il nous ramène étrangement à une expérience ordinaire du monde. Le problème de la présence ne se résout donc pas en une réponse, mais en un dilemme particulier concernant ce que Cavell appelle « prendre un intérêt en sa propre expérience » (1981, p. 41) : on s'intéresse, par la proximité du monde projetée en certains films, à celle qui nous est propre. C'est ainsi que le réalisateur a pris parti. Sa part est celle de l'illusion. Non pas l'illusion trompeuse, mais l'illusion créative. La création y semble libre, mais elle le lie au monde : en général la création lie l'expérience par la définition d'un certain rapport esthétique, spécifiquement elle lie les créateurs et acteurs du monde en un rapport politique.

Dans le deuxième chapitre, nous avons dit que la figure de « Makhmalbaf » sur l'écran apparaissait comme « après être fait(e) » et qu'elle était donc regardée et créée en tant que type. Avec *Salaam cinéma*, ce type a été abordé comme le sens inscrit d'une certaine humanité. À la question posée par un candidat-acteur, Makhmalbaf répondait par un double sens indicatif et impératif : « je suis devant vous. Levez la tête ». Ces propositions ne le placent pas tout à fait devant quiconque, mais dans le double sens de l'image où l'homme se trouve là et ailleurs. C'est dans le développement de ce double sens qu'est ce que nous avons nommé la « représentation », c'est-à-dire la reprise active de ce qui se présente. C'est en cette représentation que l'impression de « Makhmalbaf » semble unitaire, voire totale. Cette totalité ou unité de l'image est celle d'un fait réel que l'on construit par l'activité imaginaire, ce n'est pas celui d'un donné de la réalité médiatisée par le film. C'est le sens d'une image que l'on fait son expérience propre.

La question « Êtes-vous Monsieur Makhmalbaf? » nous a donc entraînés sur les traces de la fabrication de la présence de cet homme que l'on nomme « Makhmalbaf » et que l'on dit réalisateur. Elle nous a menés à faire face au monde par notre propre expérience des films que nous avons décrits et à la pertinence de la vérité d'une connexion avec lui. Nous avons supposé que la présence de cet homme soit déjà présupposée par le questionnement. Non parce qu'il permet de connaître le monde ou l'homme en tant que fait déjà fait et objet reçu, mais parce que cette question, comme le monde, est mystérieuse et que nous voulons la comprendre. L'objectif de notre étude n'était donc pas de répondre si oui ou non un tel était « Makhmalbaf », mais de décrire la manière d'être présent avec lui. Ainsi, nous ne voulions pas établir une connaissance à partir d'un donné sensible, textuel ou artistique, mais décrire une possibilité exemplaire de la vérité dans une expérience réaliste. Notre thèse était que, par le film, nous pouvons être en présence de quelqu'un ou quelque chose de deux manières particulières, l'une progressive, l'autre régressive. C'est à partir de ces présences que nous pouvons, peut-être, connaître la vérité.

Cela supposait que le cinéma puisse parvenir à rendre une chose présente grâce au sens qui existe en une figure ou en un type. En effet, la description d'un sens progressant ou régressant en l'objet vécu est nécessaire afin d'établir que la forme ou l'image, la figure ou le type, est de quelque chose qu'elle présente et représente. Ce fondement théorique, inspiré du réalisme bazinien et cavellien, a été éprouvé au cours de la description des deux films que nous avons étudiés. Pour ce faire, nous avons procédé à la lecture de la vie d'un individu vibrant, au-delà des conditions matérielles et historiques d'une œuvre, contre le vécu déjà rationalisé dans un espace artistique. C'est-à-dire qu'au lieu d'une synthèse de la présence en un sens total, ce que nous avons découvert est la nécessité d'une visée vers l'objet vécu. Dans notre cas, ce sens n'est pas la personne que nous croyions découvrir en « Makhmalbaf », mais l'humain qui file derrière elle. Le présent de l'objet vécu tient alors non seulement à cet objet-là, posé devant nous sur l'écran par son image, mais à la reconnaissance de cette image comme chose fuyante. Quand nous trouvions différentes actualités du nom, du corps et de l'image filmique dans le film *Close-up* (Abbas Kiarostami 1990), de l'acteur, du filmeur et du réalisateur dans le film *Salaam cinéma* (Mohsen Makhmalbaf 1995), nous étions comme toujours en retard sur cet humain que nous devions alors reconnaître. Cet humain qui est toujours en devenir et que nous tentons de faire revenir. Cet humain qu'un film peut faire progresser en certains éléments divers, ou qu'un autre peut faire régresser en une certaine diversion. Cet humain qui est présentement notre projet et aura été notre rejet et notre regret.

CRITIQUE

La première critique que nous voulons aborder à propos de cette description de la présence du monde au cinéma est théorique. Elle concerne la définition du réalisme qui nous a inspirés. Notre interprétation était basée sur un certain discours associant le cinéma iranien de l'époque au néoréalisme italien et à la nouvelle vague française. Cette comparaison ouvrait la voie à une interprétation réaliste de l'œuvre mettant en scène « Makhmalbaf ». Le réalisme bazinien et cavellien a constitué notre grille de lecture parce que leur relecture dans le cas présent permettait, selon nous, de surpasser une certaine tendance formelle à vouloir opposer la réalité du monde et celle de l'image.

Notre description de la présence était donc basée sur un réalisme des images présentes dans le monde. En effet, on n'a pu se contenter de dire que le nom, le corps ou le film, l'acteur, le filmeur ou le réalisateur, comme éléments de cinéma, sont des images de l'homme du monde. En fait, on ne peut éviter de préciser que cet homme peut très bien déjà être une image dans le monde. Selon nous, en prenant « Makhmalbaf » à titre d'homme de cinéma, Kiarostami et Makhmalbaf font cette précision : le cinéma doit être pensé comme réflexion de l'image de l'homme au monde. En d'autres mots, la fabrication de la présence de « Makhmalbaf » était basée sur une fabrication de l'image transcendant sa présentation et sa représentation au cinéma. En ce sens, le cinéma sera considéré comme un lien supplémentaire au tissage de la société, mais la poésie et la politique aussi, par exemple, montrent certaines images du monde ordinaire. Que ces images soient photographiques ou digitales, qu'elles soient littéraires ou scientifiques, cela ne change pas notre conclusion quant à la présence réaliste de Makhmalbaf : cet homme nous est présent lorsque nous venons en sa présence.

Cette lecture a donné certains résultats quant au problème de la fabrication de la présence par le cinéma. Aurait-il été possible, cependant, de s'y intéresser en adoptant des interprétations qui ne sont pas basées sur le réalisme du cinéma étudié? Si nous nous y étions intéressés à titre de cinéma d'auteur, de cinéma politique, par le genre du docufiction, par exemple, aurions-nous obtenu des interprétations différentes du travail nécessaire à la fabrication de la présence de « Makhmalbaf »? Selon notre présente conclusion, nous affirmerions que ces différents intérêts produiraient différentes présences dans la mesure où l'expérience du film est mineure relativement à l'expérience majeure du monde propre à chacun. Ce dilemme nous mettrait en effet dans la position de choix : à nous de décider si Makhmalbaf est réel, objectif, subjectif, monumental ou quelconque caractéristique d'une expérience engagée de cinéma.

Notre seconde critique est pratique. Elle porte sur l'interprétation singulière que nous avons faite des deux films étudiés. Avec le réalisme qui nous a inspirés, nous avons investi le corpus par un certain regard savant. La méthodologie empruntée était alors spéculative et centrée sur le développement de notre regard posé sur l'œuvre. Une autre méthode pourrait servir à saisir l'interprétation sinon communément, du moins en prenant en compte la juste mesure de la pluralité des présences que peut engendrer la rencontre entre un film et différents spectateurs. Au lieu d'une interprétation *ad hoc* servant à développer une certaine réflexion déductive, nous pourrions porter un regard sur certaines interprétations relatives à la thèse présente. Cette méthodologie serait inspirée de la sociologie des œuvres telle que la théorise Jean-Pierre Esquenazi.

En s'intéressant à l'œuvre, Esquenazi présente deux communautés dont nous pouvons tirer une certaine identité. La première est celle formant l'« institution productrice » de l'œuvre. Considérer cette dernière comme un processus lui permet de comprendre qu'il n'y a pas qu'un producteur/donateur de l'objet symbolique, mais qu'un ensemble d'acteurs constituant une certaine situation sociale est enraciné dans l'histoire de sa fabrication et figuré par l'œuvre (2007, pp. 52-70). La seconde est la communauté qui manifeste un engagement envers l'œuvre sous forme d'interprétations, c'est-à-dire de descriptions, de justifications et de significations. C'est à travers différentes déclarations que cette communauté est réunie dans une situation sociale et historique spécifique (*ibid.*, pp. 70-88). En somme, le processus de l'œuvre constitue des alliances au cours de sa production et de son interprétation.

Dans ce travail, nous nous sommes intéressés à la fabrication de la présence comme phénomène personnelle. En ce sens, nous avons pensé la présence comme processus spontané et autonome que nous avons décrit à travers notre expérience de deux films. Ces caractéristiques sont-elles la marque d'un « paysage social » particulier, c'est-à-dire l'expression figurative de la définition d'un certain public de cinéma (*ibid.*, pp. 86-87)? Pour le découvrir, nous pourrions par exemple comparer notre description à d'autres déclarations relatives aux films étudiés et à la présence de « Makhmalbaf ». Cela permet de mettre en évidence certains déterminants de nos interprétations. Nous pourrions alors voir si notre présence se dégage, par exemple, du cadre réaliste de notre lecture. C'est en pensant l'interprétation comme un processus que certaines tendances sociologiques pourraient être révélées quant au dilemme mettant en jeu les intérêts de chacun faisant l'expérience d'un monde ordinaire. C'est alors que nous pourrions juger si ce sont des déterminants sociaux qui font en sorte que la présence de Makhmalbaf est réelle, objective, subjective ou monumentale.

La troisième et dernière critique que nous aimerions abordée est tout à fait personnelle. Elle concerne la généralisation de nos descriptions de « Makhmalbaf » et leurs applications à d'autres cas. Nous sommes partis d'une réflexion sur l'importance de notre connexion présente avec le monde dans l'expérience ordinaire de la vie. En nous inspirant vaguement de la démonstration de la présence chez Descartes – on aurait aussi pu, par exemple, parler de la création du monde chez Platon –, nous avons restreint le problème de la fabrication de cette présence à celle d'une personne. Dans le cas particulier de deux films, nous avons donc décrit les différents modes de présence de « Makhmalbaf ». Qu'en est-il des autres créatures du cinéma et du monde?

Que nous les lisions ou écrivions, que nous les écoutions, murmurions ou criions, que nous les pensions consciemment ou qu'ils se manifestent en tant qu'être image sans autre agissement, nous trouvons dans toutes les langues des mots transmettant ce qu'il y a d'extérieurement visible, audible et palpable en notre univers. Du fait de leurs usages, ordinaires ou techniques, ils limitent la communication de l'expérience des choses vues, ouïes et entendues, ces choses telles que vécues continuellement. Nous employons un système entre les syllabes et les mots que nous ne connaissons ni entre les choses, ni entre les phénomènes de ces choses qui nous affectent. Évidemment, celles-ci dépassent tout ce qu'on peut en dire. Cette transgression de l'expérience apparaît lorsque sont mises en évidence le rapport de la perception à la description, à la reconnaissance, à la détection, à la distinction, à l'estimation, à la recherche, à l'imagination et à toutes formes d'actions engagées dans la réalité pragmatique et dramatique de l'humain.

Des calculs infinis des mathématiciens aux vers finis des poètes, des dessins archaïques aux diagrammes évolués, des images directes des télescopes optiques aux simulations faites à partir de superordinateurs, des séries télévisuelles documentaires aux films de fictions, les objets fonctionnant en tant que nouvelles formes représentatives du cosmos sont multiples pour expliquer la genèse et l'ordre de l'univers. Maintenant, ils font partie de l'imaginaire populaire autant que des conceptions scientifiques. Décrire différentes inscriptions de l'univers en images permettrait peut-être d'étendre les conclusions précédentes sur la fabrication de la présence du monde et problématiser à nouveau le scepticisme courant envers la médiation actuelle. La transition entre l'étude des images de l'humain en ce mémoire à celles du cosmos dans les futurs projets que j'entreprendrai s'explique par un intérêt envers toutes les formes possibles d'expériences de l'image. L'Univers est-il un archétype au même type que Makhmalbaf? D'autres poursuites nous éclaireront sur cette question.

OUVERTURE

Regardons la lune aujourd'hui, nous croirons que c'est un croissant de lumière argentée. Dans quelques jours, sa forme ronde nous sera révélée. Mais sans même avoir besoin d'attendre son retour, regardons-nous nous-mêmes pour nous rendre compte que notre position non seulement fait en sorte que nous ne voyons qu'une face de cet objet céleste, mais aussi que la terre sur laquelle nous sommes posés est l'un des trois agents – avec le soleil et la lune elle-même – qui produisent le cycle d'ombres et de lumières que l'on croirait caractéristique de cette dernière.

Cet exemple est ludique, mais il montre qu'une image qui progresse, comme la figure de la lune sur fond de ciel étoilé, permet de révéler davantage que la forme de l'objet. C'est sa plasticité dans un environnement donné qui nous intéresse. C'est donc dire que cette image permet de juger une certaine activité de l'objet en fonction d'une fixité de ce qui l'entoure. Parce que la plasticité de la forme de l'objet lui est donnée par la perspective de l'image et que cette dernière est la seule qui soit envisageable pour nous, appelons-la « figure ».

Cet exemple montre aussi qu'une image qui régresse, comme celle de la lune pour nous qui réfléchissons à sa récurrence quotidienne à l'intérieur d'une période mensuelle, permet de révéler que le cycle de cet objet n'est pas seulement contingent à sa relation avec deux autres. En fait, le cycle n'est même pas caractéristique de cet objet en cette relation, mais des trois en un temps donné que nous vivons en notre propre position par rapport à eux. Au lieu du cycle de la lune, il serait plus juste de dire « le cycle d'émission de lumière bloquée par un objet sur un autre », mais cette justesse manque un point essentiel concernant l'image dont nous parlons, le sens du cycle désigné. C'est tout à fait vrai que le cycle comprend aussi ces deux autres objets, mais il est faux de penser qu'ils font parties de l'image que nous avons de la lune. Son image est composée uniquement de la lumière qu'elle réfléchit et qui atteint notre œil, non de celle bloquée par la terre. Parce que cette image est l'impression seule de l'objet réfléchi, appelons-la « type ».

Comme la lune, en somme, nous observons la plasticité et la réflexion de la personne au cinéma, celui que l'on nomme communément « acteur ». Comme la lune, ses caractéristiques sont aussi conditionnées par notre propre position et impression – même si l'on a tendance à les accorder entièrement à l'objet. Sans notre point de vue, l'acteur est jugé comme une chose ou un individu, alors que l'environnement est un facteur primordial. La lune luit, mais d'ordinaire on la voit briller. De même, l'acteur joue, mais le cinéma ne présente pas cet acteur, car tout ce qui nous atteint est la réalité d'où il semble avoir joué. Tout le reste est bloqué par l'écran et réfléchi par nous.

Bazin donnait, à ce titre, ce brillant exemple, en décrivant les eaux dans lesquelles nage Michel Simon dans le film *Boudu sauvé des eaux* (Renoir 1932) : « l'eau n'est plus « de l'eau », mais précisément l'eau de la Marne au mois d'août, jaune et glauque » (1989, p. 79). Aussi simple que celle de la lune, cette image est un index, c'est une eau que l'on voit et pas n'importe laquelle. Ce n'est pas l'eau du bain, c'est l'eau de la Marne. C'est l'eau au mois d'août. On la voit, elle est jaune et glauque. Pourtant, on peut avancer la main faite planche pour cet écran, on peut se retourner, souffler, jamais on ne jouira de la qualité de cette eau, de sa profondeur, sa tiédeur. On en est distant comme le mois de septembre l'est du mois d'août et tout pouvoir sur cette image est insensé. Seule la lumière est réfléchi de cette eau jusqu'à nous. Que pouvons-nous faire de cet objet éclatant ?

Les exemples de réflexion de la lune et de l'eau, tout comme nous avons tenté de le faire tout du long de ce mémoire, servent à montrer l'importance de l'image et du cinéma. Le cinéma nous rend présentes notre distance et notre impuissance envers le monde. Ce monde qui nous est présent, nous en sommes absents. Nous pouvons le considérer et même le réaliser, mais nous ne pourrions jamais le finaliser. Le cinéma ne rend pas présentes cette distance et cette impuissance pour qu'on abdique et qu'on se laisse emporter par l'illusion d'une connaissance recherchée. Il le fait pour qu'on travaille, étudie, acte, et ce même si l'on ne peut savoir si en avançant on s'approche de notre objectif réel, sans savoir si en agissant on est habileté à faire du monde notre réalité.

Nous avons identifié l'objectif principal de ce mémoire comme la démonstration de la possibilité du cinéma de faire présent une personne, comme nous faisons présent le monde vécu. C'est afin d'établir que la forme ou l'image, la figure ou le type, sont de quelque chose ou de quelqu'un que la description d'un sens formé sur l'objet vécu est nécessaire. Au lieu d'une synthèse en un sens total, ce que nous avons découvert est en réalité la nécessité d'une visée vers l'objet vécu, non pas la personne, mais l'humain derrière elle. Le cinéma est en ce sens une expérience ni banale, parce qu'il offre un intervalle monstrueux dans le flux continu du vécu, ni triviale, parce qu'il applique une adresse de reconnaissance, ni quelconque, parce que chacun de ces mouvements est en rapport au regard qui vise, ni insignifiante, parce qu'il est d'abord une communication sociale, ni habituel, parce qu'il ne nécessite pas de comportement déterminé. Le cinéma est un regard de près sur l'ordinaire – un *Close-up* – et une adresse au personnel – un *Salaam*. C'est en tant qu'expérience ordinaire du monde que l'on peut continuer à l'investiguer. Le présent de l'objet vécu à travers le cinéma ne tient alors pas à un sens singulier synthétisé en un objet là, posé devant nous par son image, mais à la neutralisation de cette image redoublée en une chose vivante. Une « star » filante.

RÉFÉRENCES

FILMOGRAPHIE

- Huston, John (réal.). 1941. *Le faucon maltais* [*The Maltese Falcon*]. États-Unis. Warner Bros.
- Kiarostami, Abbas (réal.). 1991. *Close-Up* [*Nema-ye Nazdik*]. Iran. Kanun parvaresh fekri.
- Lumière, Louis (réal.). 1896. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. France. Société Lumière.
- Makhmalbaf, Mohsen (réal.). 1987. *Le cycliste* [*Bicycleran*]. Iran. Bonyad Mostazafan.
- 1989. *Le mariage des bénis* [*Arousiye Khoban*]. Iran. Open City Entertainment.
- 1995. *Salaam cinéma* [*Salaam cinema*]. Iran. Makhmalbaf Film House.
- Renoir, Jean. 1932 (réal.). *Boudu sauvé des eaux*. France. Société Sirius.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Arendt, Hannah. 1961. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Aristote. 1856. *La rhétorique*. Paris : A. Durand, Libraire.
- Auerbach, Erich. 1984. « Figura ». Dans *Scenes from the Drama of European Literature*, 11-76. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bailly, Anatole. 1935. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris : Hachette.
- Balazs, Béla. 1977. *L'esprit du cinéma*. Paris : Payot.
- Barber, Katherine (ed.). 2004. *Canadian Oxford dictionary*. Toronto : Oxford University Press.
- Bazin, André. 1989. *Jean Renoir*. Paris : Gérard Lebovici.
- 2011. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Cerf.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier; L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Cavell, Stanley. 1971. *The World Viewed; Reflections on the Ontology of Film*. New York : The Viking Press.
- 1976 [1969]. *Must we mean what we say?*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clavier, Paul. 2011. *Ex nihilo*. Paris : Hermann.
- Cournot, Antoine Augustin. 1911. *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*. Paris : Hachette.
- Currie, Gregory. 2011. « The Representation of Experience in Cinema ». Dans *Subjectivity; Filmic Representation and the Spectator's Experience*, sous la direction de Dominique Château, 41-51. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Dabashi, Hamid. 2007. *Masters & masterpieces of Iranian cinema*. Washington, DC : Mage Publishers.

- Damasio, Antonio. 2010. *Self Comes to Mind; Constructing the Conscious Brain*. New York : Pantheon Books.
- Deleuze, Gilles. 1965. *Nietzsche*. Paris : Presses Universitaires de France.
- 1969. *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- 2004 [1963]. *La philosophie critique de Kant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dennett, Daniel. 2001. « Are we explaining consciousness yet? ». Dans *Cognition* 79 : 221-237.
- Denson, Shane et Julia Leyda (dir.). 2016. *Post-Cinema: Teorizing 21st-Century Film*. Falmer : Reframe Books.
- Descartes, René. 2009 [1647]. *Médiations métaphysiques*. Paris : Flammarion.
- Dumont, Jean-Paul. 1991. *Les écoles présocratiques*. Paris : Gallimard.
- Dyer, Richard. 1998. *Stars*. London : British Film Institute.
- Goldstein, E. Bruce. 2010. *Sensation and Perception*. Belmont : Wadsworth.
- Eisenstein, Sergei. 1977. *Film Form; Essays in Film Theory*. New York : Harcourt Brace Jovanovich.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2007. *Sociologie des oeuvres : de la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.
- François, Arnaud. 2012. « Temps et Causalité chez Kant et Schopenhauer ». *Les Études philosophiques* 3, n° 102, 367-387.
- Frege, Gottlob. S.d. « On Sense and Reference ». Consulté le 5 décembre 2018. <http://www.scu.edu.tw/philos/98class/Peng/05.pdf>.
- Husserl, Edmund. 1950 [1913]. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Traduit par Paul Ricœur. Paris : Gallimard.
- Kant, Emmanuel, Michel Foucault (trad.). 2008. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Vrin.
- Klapp, Orrin E. 1945. « Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control ». *American Sociological Review* 19, n° 1 (février), 56-62.
- Kracauer, Siegfried. 2012. *Siegfried Kracauer's American Writings*. Los Angeles: University of California Press.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in Action; How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge : Harvard University Press.
- Laugier, Sandra. 2005. « Qu'est-ce que le réalisme? Cavell, la philosophie, le cinéma ». Dans *Critique* 1, n° 692-693 : 86-101.

- Lyotard, Jean-François. 1971. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.
- 1973. « L'acmé » . Dans *Cinéma : Théorie, Lectures*, sous la direction de Dominique Noguez, 357-369. Paris : Klincksieck.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.
- Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Minuit.
- 1972. *Les stars*. Paris : Seuil.
- Nietzsche, Friedrich. 1964. *La naissance de la tragédie*. Paris Gonthier.
- 2001. *Humain, trop humain*. Paris : Hachette.
- 2010. *Généalogie de la morale*. Paris : Flammarion.
- Niney, François. 2008 « Close Up ». Dans *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète*, sous la direction de Laurent Roth, 207-209. Paris : Cahiers du cinéma.
- Peirce, Charles S. 1906. « Prolegomena to an Apology for Pragmatism ». Dans *The Monist* 16, n° 4 (October) : 492-546.
- Roux, Alexandra. 2015. « De la création divine à la création humaine : approches théomorphiques de l'art ». Dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 1, n° 140 : 57-77.
- Sadoul, Georges. 1949. *Histoire du cinéma mondial*. Paris : Flammarion.
- Sasso, Robert et Arnaud Villani (dir.). 2003. « Le Vocabulaire de Gilles Deleuze ». Dans *Les Cahiers de Noesis*, n° 3.
- Seibt, Johanna. 2018. « Process Philosophy ». En ligne. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consulté le 22 novembre 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/process-philosophy/>.
- Shaviri, Steven. 2010. « Post-Cinematic Affect : On Grace Jones, *Boarding Gate* and *Southland Tales* ». Dans *Film-Philosophy* 14, n° 1 : 1-102.
- Stiegler, Bernard. 1998. *Technics and Time, 1*. Stanford: Stanford University Press.
- 2014. « On Abbas Kiarostami's *Close up* ». *Parrhesia*, n° 20, pp. 40-48.
- Truffaut, François. 1955. « Alia Baba et la « Politique des Auteurs » ». Dans *Cahiers du cinéma* 8, n° 44 : 45-47.
- Vassé, Claire. 1995. « Salam cinéma: Détournement d'images ». Dans *Positif*, n° 413-414 (juillet-août) : 126-127.
- Wittgenstein, Ludwig. 1958. *Philosophical investigations*. Oxford : Basil Blackwell.