

*Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ?
Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*

par

Caroline San Martin

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au département de littérature comparée,
Faculté des Arts et Sciences
Université de Montréal

&

au département d'études cinématographiques,
U.F.R. Lettres et Arts, L.E.S.A.
École doctorale Lettres, Langues et Arts
Université de Provence

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Docteur (PhD)
en littérature option littérature et cinéma

&

à l'Université de Provence, École doctorale Lettres, Langues et Arts
en vue de l'obtention au grade de Docteur
es Lettres et Arts option cinéma

Juin 2010

© Caroline San Martin, 2010

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

&

Département d'études cinématographiques, U.F.R. Lettres et Arts, L.E.S.A.
Ecole doctorale Lettres, Langues et Arts

Université de Provence

Cette thèse intitulée

*Qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ?
Retour sur les présupposés de l'analyse figurative*

présentée et soutenue publiquement à l'Université de Provence par

Caroline San Martin

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Président-rapporteur & membre du jury

Madame Silvestra Mariniello, professeur agrégée à l'Université de Montréal, département d'études cinématographiques et d'Histoire de l'art

Directeur de recherches (Université de Montréal)

Monsieur Serge Cardinal, professeur agrégé, département d'études cinématographiques et d'Histoire de l'art, Université de Montréal

Directeur de recherche (Université de Provence)

Monsieur Jean-Luc Lioult, professeur, département d'études cinématographiques, Université de Provence

Membre du jury

Monsieur Marc Cerisuelo, professeur, département d'études cinématographiques, Université de Provence

Examineur externe

Monsieur Hervé Joubert-Laurencin, professeur, département d'études cinématographiques, Université de Picardie

Un film problématise en images et en sons ce dont il traite. Le type d'analyse faisant apparaître cette relation étroite entre les formes du contenu et les formes de l'expression est l'analyse figurative. En voici la méthode exposée par Nicole Brenez en 1998 dans *De la figure en général et du corps en particulier*. Tout d'abord, il doit être admis que le film prime sur son contexte. Ensuite, les composantes d'un film sont des éléments. Puis, ces éléments sont autant de questions. Enfin, le cinéma problématise ce dont il traite. Seulement, ces quatre présupposés ne vont pas de soi. Ils induisent un double mouvement : le film pose des exigences à l'analyse que seule l'analyse rend visibles. Ce double mouvement dépasse le film pour questionner le cinéma.

Cette thèse a pour but de démontrer que, d'une part, l'analyse figurative trouve ses fondements dans l'histoire du cinéma et que, d'autre part, grâce à des analyses figuratives, nous pouvons mettre à jour des changements dans le fonctionnement des images, du montage, des personnages. La méthodologie de l'analyse filmique repose par conséquent sur une étude historico-esthétique des formes cinématographiques. Or, ces formes sont autant de façons de penser le cinéma et de penser au cinéma. C'est précisément la circulation entre les formes du contenu, les formes de l'expression et les formes de l'analyse qui rend visible ce champ sensible d'expérimentations qu'est le film – une *pensée-cinéma*.

Mots-clés : analyse filmique, analyse figurative, histoire du cinéma, Gilles Deleuze, personnage

What is a cinematographic thought?

A film theorized with images and sounds what it is dealing with. The methodology of film analysis which reveals that close relationship between images, sounds and thought is figurative. It was exposed in Nicole Brenez *De la figure en général et du corps en particulier* in 1998. First, the analyst must consider that the film is more important than its context. Next, its components shall be understood as elements. Then, those elements are regarded as questions. Finally, the film has to be considered as an interrogation of its subject. However, those four steps aren't necessarily clear. They lead to a double thought: the film forces the analysis to include elements that are only made visible with the analysis. This double thought goes beyond the film and questions cinema itself.

This study's aim is to prove that a figurative analysis finds its foundations within the history of cinema, and due to these analyses, the changes regarding the construction of the image, editing, and character can be revealed. This methodology lies on an historical and aesthetic study of the cinematographic forms. Those forms are the way cinema thinks. Emerging from this relationship of a form, its expression, and its analysis is a sensitive field of experimentations: a cinematographic thought.

Key words: film study, film history, aesthetics, Gilles Deleuze, character.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mes deux directeurs de thèse, Messieurs Serge Cardinal et Jean-Luc Lioult, pour leurs conseils, la richesse et la générosité de leur enseignement, mais surtout pour leur niveau d'exigence.

Ils s'adressent également aux membres du jury qui ont accepté la tâche d'évaluer mon travail et d'échanger autour de mes recherches : Madame Sylvestra Mariniello, dont je n'oublierai jamais l'enseignement, ainsi que Messieurs Marc Cérusuelo et Hervé Joubert-Laurencin. Ils s'adressent également à Madame Nicole Brenez qui a gentiment accepté d'être pré-rapporteur.

Ils se tournent ensuite vers Monsieur Michel Guérin, directeur de mon laboratoire de recherches, et Monsieur Jean-Raymond Fanlo, directeur de mon école doctorale.

Ils vont également à tous ceux qui m'ont aidée à enrichir ma pensée en me permettant d'assister à leurs cours, d'échanger avec eux, d'avoir une idée plus qu'enthousiaste de ce que sont l'enseignement et la recherche universitaires. Au premier rang, se place Madame Françoise Maunier. Je la remercie pour sa passion, sa rigueur, ses encouragements et son encadrement. Viennent ensuite Mesdames Jacqueline Raspail, Anne Roche, Sylvie Matthé et Audette Provost, et Messieurs André Gaudreault, Antoine Copolla, Martin Barnier, Bernard Perron et Terry Cochran (qui avaient eu la gentillesse d'accepter d'être sur le jury de mon examen de synthèse), Philippe Despoix, Pascal César, Olivier Bohler, Gérard Hugues, Thierry Millet et Laurent Jullier.

Ils s'adressent aussi au personnel administratif, technique et bibliothécaire de l'Université de Provence et de l'Université de Montréal, en particulier Monsieur Edgar Malépart et Mesdames Amira Khellaff, Sylvie Milhet, Sonia Testa, Sonia Carroll, Caroline Guay, Lucie Poirier et Nathalie Beaufay.

Ils vont également à ceux qui, chacun à leur manière, ont contribué à encourager et enrichir mon travail : Karine Bouchy pour son écoute si grande et si précieuse ainsi que pour son travail sur la mise en page auquel Willy Legaud a aussi participé ; Guy Astic, Frédéric Dallaire et Jean Colrat pour leurs relectures et leurs conseils ; Pierre Chemartin pour ses recherches et sa générosité ; Marion Delecroix, Annick Dragoni et Charlotte Serrus pour tous ces beaux projets menés ensemble qui ont contribué à l'enrichissement de cette thèse.

Je tiens également à remercier les contributeurs de *Lignes de fuite* qui ont ouvert ce travail sur de nouveaux horizons. Mes remerciements s'adressent également à mes élèves de l'Université de Montréal et de l'Université de Provence en particulier Cécile Di Giovanni, Zoé Protat, Vincent Antonini, Vincent Queyrel et François Thiffaut. Ils se tournent enfin vers des structures et les personnes qui les portent : le LESA, l'Institut de l'image, la Cinémathèque québécoise, les Parcours de l'art, la CST, le Festival Tous Courts et Rouge Profond.

Je ne pourrai les clore sans les formuler pour ma famille dont le soutien a été constant et si précieux, mes parents, Jocelyne et Bernard, et mon frère, Yann San Martin. Sans vous, cette thèse n'aurait pas pu s'écrire... merci pour votre patience.

Je tenais à réserver mon dernier remerciement à Pascal Génot pour son travail, sa relecture, son écoute, ses conseils, son attention et sa confiance.

REMERCIEMENTS 4

INTRODUCTION GÉNÉRALE 9

Analyse figurative 12

Construction de la problématique : qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? 18

Méthodologie 21

Découpage 25

PARTIE I - À SENS UNIQUE 30

INTRODUCTION 31

CHAPITRE I : TRADITION PICTURALE 34

I. Commençons par le commencement : une histoire de traditions 35

A. « Et la lumière fut... » 35

B. Quelques incidences 38

II. Un cas d'étude : *La Sortie des usines, Lumière (1895)* 44

A. Analyse 44

B. Flashback et synthèse 47

CHAPITRE II : LE PLAN-TABLEAU 50

I. Quelques notions préalables pour aborder le plan-tableau 51

A. Expositions 51

B. Le théâtre 52

II. Méliès 53

A. Du tableau à la scène 53

B. En dehors de la scène 55

III. La forme narrative, un fait ? 58

A. Synthèse 58

B. Unité, ellipse, cadre 59

CHAPITRE III : DU CADRE CENTRIPÈTE AU CADRE CENTRIFUGE, UN HÉRITAGE LITTÉRAIRE 65

I. L'influence littéraire 66

A. Un film lisible, un montage linéaire 66

B. Une revendication figurative avant tout 68

II. La linéarité, une revendication narrative du point de vue du cinéma 69

A. « Monstration » *versus* « narration » 69

B. Les ellipses (prise 2) 72

III. Analyse 73

A. La séquentialité 73

B. La définition esthétique du plan – Marcel Martin 75

C. Synthèse 76

CHAPITRE IV : LE MONTAGE 79

I. Méthodologie 80

A. Le cadre 80

B. Le montage : la durée, l'ordre et la fréquence 81

C. Le montage « organico-actif » 83

II. Exemple d'analyse : *L'Impératrice rouge, Joseph Von Sternberg (1934)* 86

A. Lisibilité 86

B. Hiérarchisation 88

C. Dramatisation 90

CONCLUSION 95

INTRODUCTION 99

CHAPITRE I : UN AUTRE TYPE DE PROPOSITION POUR LE MONTAGE : LE CINÉMA RUSSE 103

I. Prise de position 104

- A. S'inscrire contre Griffith 104
- B. Le nouveau rôle du montage 107

II. La Ligne générale de Sergueï Eisenstein (1927) 112

- A. Intradiégétique et extra-diégétique – la séquence de l'écécrémeuse 112
- B. Montage image – montage sonore 115
- C. Conséquences 120
- D. Synthèse 121

CHAPITRE II : *CITIZEN KANE*, ORSON WELLES (1941) 124

I. Dans le plan 127

- A. Diviser en trois scènes 127
- B. Lier les plans 130

II. Un héritage baroque 134

- A. Composition de l'image 134
- B. Nouvelle digression 137
- C. La communication entre les plans dans *Citizen Kane* 139
- D. Le temps 144
- E. Synthèse 147

CHAPITRE III : DU CIRCULAIRE À LA LIBRE CIRCULATION 149

I. Retour sur les éléments 151

- A. Le montage figuratif 151
- B. À hauteur du film 157

II. De la ligne à l'échappée 162

- A. L'échappée 162
- B. *The Pillow Book*, Peter Greenaway (1996) 164
- C. Retour sur une figure : l'échappée 166
- D. Déplacements 168

CONCLUSION 170

INTRODUCTION 173

CHAPITRE I : LES IMPRESSIONNISTES 178

I. Un autre cinéma 179

- A. « Le cinéma pur » 179
- B. Une nouvelle forme d'expression 180

II. Le « cinéma intégral » 183

- A. Le rythme 183
- B. Récit *versus* émotion 185
- C. Synthèse 188

CHAPITRE II : LES SURREALISTES 190

I. Un cas d'étude : *Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dalí (1928) 191

- A. Le montage 191
- B. Synthèse 195

II. Une filmographie 199

- A. Fonctionnement 199
- B. La répétition 203
- C. Synthèse 206

CHAPITRE III : L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND 209

I. Histoires et influences 210

- A. Avant-propos 210
- B. Une série de ruptures 212

II. Études de composition 213

- A. L'expressionnisme au cinéma : une « œuvre graphique » 213
- B. Composer une image plate et créer de nouveaux liens 217

III. Un acte « cinétique pur » : *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) 220

- A. Introduction 220
- B. Analyse 221
- C. Conclusion 227

LA MODERNITE 229

I. Sortir! 230

- A. Le cinéma fait son cinéma 230
- B. Fin de la lisibilité mais encore... 232
- C. Le relâchement du récit 236
- D. Une question de logique 245
- E. Des personnages 250

II. Retour sur la crise de l'image-action 252

- A. Un ancien plan 252
- B. Un nouveau plan 254

CONCLUSION 257

PARTIE IV - CARREFOUR 260

INTRODUCTION 261

CHAPITRE I : LA MODERNITÉ : QUELLES CONSÉQUENCES POUR L'ANALYSE ? 270

I. Deux nouveaux manifestes 271

- A. Alexandre Astruc 271
- B. François Truffaut 273

II. Une table ronde 275

- A. La nouvelle facette de l'adaptation 275
- B. Synthèse 278

CHAPITRE II : LA POLITIQUE DES AUTEURS 279

I. Analyse d'un terme nouveau 280

- A. Une vieille revendication 280
- B. Politique ? 282

II. Retour aux sources et à ses questions 284

- A. Le cinéma : un art collectif en question 284
- B. Le cinéma d'auteur est-il une catégorisation élitiste ? 287
- C. Conclusion 288

CHAPITRE III : L'AUTEUR EN QUESTION 290

I. Le problème 291

- A. Exposition 291
- B. Identité de l'œuvre 293
- C. Des films, un problème 296
- D. Le problème se rejoue à tous les niveaux 299
- E. Un problème est multiple 301

II. La notion d'auteur 305

- A. Le problème et l'auteur 305
- B. Questions 308
- C. L'auteur en question 310
- D. Conclusion 315

CHAPITRE IV : LES FIGURES 320

I. Une autre façon d'aborder le problème 321

A. L'idée 321

B. Un cas d'étude : *La Vie nouvelle* 328

II. La figure 337

A. La forme dans l'image et dans le texte 337

B. Retour sur l'ellipse (prise 3) 339

C. L'ellipse dans *La Vie nouvelle* 344

III. La sensation 347

A. Retour sur la mise en scène 347

B. Acte de résistance 348

CONCLUSION 351

CONCLUSION GÉNÉRALE 354

L'analyste 355

L'historien 356

Le spectateur 358

BIBLIOGRAPHIE 360

Ouvrages 360

Collectifs 367

Travaux universitaires 367

Articles 367

Articles en ligne 369

Sites internet et documentation en ligne 371

LISTE DES FILMS CITÉS 372

TABLE DES MATIÈRES 375

Un film – ce « stade final, celui où une vue est offerte au spectateur » (Aumont 1995, p. 153) – problématise en images et en sons ce dont il traite. Sous cette affirmation se cache tout l'enjeu de notre démarche : elle permettra de sceller l'association pensée-cinéma. Si le cinéma se lie à la pensée ce serait parce que cette liaison relève de sa propre exigence. Par conséquent, en rendre compte passerait par un type d'analyse qui trouverait ses présupposés dans l'expression cinématographique. C'est ce que nous entendons établir dans notre thèse. Cette association entre l'analyse et son objet abrite le risque que prend ce travail : visiter une méthodologie analytique en démontrant que cette dernière prend en considération les reconstructions que le cinéma met en avant tout en permettant de saisir les créations qu'il fait apparaître. Dès lors, deux questions préalables s'imposent : existe-t-il un type d'analyse capable de faire apparaître cette relation étroite entre pensée et cinéma ? Si tel est le cas, en quoi la rend-elle visible ?

Le livre de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, expose les quatre implications fondamentales conduisant à admettre qu'au cinéma la pensée se déploie sous la forme d'un problème qui est avant tout un problème figuratif. Ainsi, l'analyse capable de faire apparaître ce lien entre la pensée et le cinéma serait l'analyse figurative. Même si nous détaillerons davantage par la suite ces quatre déplacements majeurs induits par cette dernière, il semble important de les énoncer dès à présent. Premièrement, pour penser le film tel qu'il se pense, il faut admettre que ce dernier fait sujet (Brenez 1998, p. 10-12). Deuxièmement, il est nécessaire de considérer que ses composantes ne sont jamais des entités (*ibid.*, p. 12-13). Troisièmement, dès lors qu'ils sont considérés comme des électrons libres, ces éléments peuvent entrer en rapport avec n'importe quoi dans l'image, dans le plan, dans la séquence, dans le film et de film en film (*op. cit.*, p. 13-17). Quatrièmement, si les compositions sont internes aux films, si elles ne sont jamais stables – car toujours en proie à de nouveaux agencements –, ce qui lie le tout tient dans le fait que le film problématise toujours ce dont il traite (*op. cit.*, p. 17-28). C'est en ce sens que l'analyse figurative implique de penser le film tel qu'il se pense, tel qu'il propose de se construire, de le penser dans une affection réciproque de son système et de son histoire, de ses productions et de son médium, de ses personnages et de leurs parcours, de sa forme et de son fond, de ses figures et de leurs contours. Pourtant, ces quatre présupposés ne sont pas évidents. Ils ne sont pas non plus sans incidences. C'est pourquoi l'enjeu de cette thèse sera double. Il faudra leur rendre leur évidence tout en mesurant leurs incidences. Notre étude est, en ce sens, déductive puisqu'elle tend à trouver dans l'histoire des formes cinématographiques

et analytiques la légitimité de ces présupposés, mais elle est aussi inductive puisqu'elle repose sur l'observation de faits particuliers.

Ce double mouvement méthodologique en reprend un autre qui est au cœur de notre problématique : les films posent à l'analyse des exigences que seule l'analyse rend visibles. Dès lors, deux choses semblent se dessiner. La première : le film lui-même donne à l'analyse sa méthodologie ; la seconde : l'analyse figurative permet de mettre à jour les nouvelles créations à l'œuvre dans le film. Mais, très vite, ce double mouvement dépasse le film pour questionner le cinéma. C'est aussi cela qui intéresse notre étude. D'une part, il faudra démontrer que l'analyse figurative trouve ses fondements dans l'histoire du cinéma. C'est l'histoire du cinéma qui a d'abord reconduit des modes de composition normés (peinture, théâtre, littérature, etc.), nous l'étudierons dans notre première partie. Puis, différents courants les ont défaits pour affirmer les éléments qui les composent, nous en ferons état dans nos deuxième et troisième parties. Enfin, les productions cinématographiques ont proposé de nouveaux agencements pour nous faire découvrir, de film en film, ce qu'est le cinéma à travers ce qu'il peut, nous en ferons état dans la seconde et dans la quatrième partie. D'autre part, et en même temps, grâce à des analyses figuratives, nous expliquerons que ce type d'étude repose précisément sur des changements dans le fonctionnement des images, du montage, des personnages. Nous aborderons ces déplacements dans toutes les parties qui constituent cette thèse : le changement de dynamique pour le plan conduira à une nouvelle appréhension du montage (première et deuxième parties), le montage permettra d'aborder le personnage (deuxième et troisième parties), le personnage aidera à déplier la notion de problème par l'intermédiaire de la figure (troisième et quatrième parties). La construction de notre démonstration va opérer dans un va-et-vient constant entre ce que les films apportent à l'analyse et ce que l'analyse permet de déduire des films, et ainsi définir ce qu'est une *pensée-cinéma*.

Si nous tenons à ce lien historique, c'est parce que, comme le stipule Jacqueline Nacache, depuis les débuts de l'analyse des films « quelque chose semble s'être perdu ; une perte qu'il s'agit ici de réparer (sans nostalgie, sans solennité excessive, et surtout sans exclusion des discours analytiques nés dans d'autres champs) : celle d'une spécificité historique de l'analyse des films en tant que discours né pour et par le cinéma » (2006, p. 8). Ceci présuppose que l'analyse change en fonction de l'évolution des formes et, par conséquent, que sa méthodologie émane du cinéma. Cette approche historique¹ des déplacements filmiques, qui opère tant au niveau de

1 En ce qui concerne cette approche de l'histoire, nous sommes proches des considérations de Michel Foucault et de Gilles Deleuze dont Judith Revel met en avant la filiation : l'histoire est « faite d'une infinité de traces silencieuses, de récits de vies minuscules, de fragments d'existence » (Revel 2002, p. 42). C'est précisément cette idée d'une pensée de l'histoire comme une pensée de l'événement qui rapproche les deux philosophes. Par perspective

la réflexion que de la pratique, nous ramène à une liaison qui semblait alors évidente à quelques cinéastes. Comme le rappelle Jean-Luc Godard :

Nous nous considérons tous aux *Cahiers* comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative (Godard, *Cahiers du cinéma*, numéro 138, décembre 1962 in Marie 2001, p. 25)

Cette thèse a pour but de rendre compte de ce lien entre *pensée* et *cinéma*, analyse et film. Serait-il possible que ce dernier puisse être lu dans une perspective historique et réflexive du cinéma ? En d'autres mots, est-ce que la considération d'un film comme problème, hypothèse principale qui sous-tend l'analyse figurative, n'est pas déjà, en soi, un parti pris cinématographique ? Ce présupposé pourrait être issu du fait qu'il y a eu, au cinéma, une recherche des formes de l'expression visant non plus uniquement à reconduire le déjà-connu mais à inventer des possibles. Ou bien, du fait que le cinématographique a mis du temps à se manifester et à se revendiquer en tant que tel. Ou, enfin, que des courants, voire des films singuliers, ont su rendre visible ce que le cinéma ne pouvait pas encore. Toutes ces suppositions ne demandent pas que nous prouvions leur véracité exclusive. Elles exigent que nous démontrions ces liens et ces changements non seulement à l'œuvre dans les films mais également au cinéma, dont l'analyse rendrait compte en y découvrant sa méthode.

Il faudra établir, à travers l'histoire de ses formes, de ses courants, de ses manifestes, que le cinéma a, dans un premier temps, considéré des couplages normés pour finalement s'en défaire (*le film fait sujet*). Il faudra passer par un rappel de ces couplages à l'œuvre dans les films pour montrer ce qui, dans un second temps, se défait et se crée (*considérer les éléments*). Et cette circulation (*interroger ce qui lie*), ces changements, dans la composition de l'image, dans l'appréhension du montage et dans la révélation d'un personnage se répèteront dans les formes de l'analyse (*le film problématise ce dont il traite*). Alors, ce double mouvement entre le film et son étude devient également perceptible à hauteur du cinéma. L'analyse figurative rend visible le changement des formes cinématographiques en même temps qu'elle trouve dans les films les piliers fondateurs et fondamentaux de sa méthodologie. Il faudra affirmer la malléabilité de l'analyse face aux différents courants de l'histoire du cinéma et en permettre une édification à titre de posture pour appréhender la dimension sensorielle du septième art ainsi que ses mutations formelles. Pour cette raison, nous l'observerons sous sa lorgnette. C'est alors que nous

historique, même si cela peut être compris comme une considération des données matérielles entourant la création d'un film et sa réception, nous entendons une appréhension des genres et des courants esthétiques qui traversent et se répondent dans l'univers cinématographique. C'est cette seconde option, davantage esthétique, qui qualifiera notre type d'approche.

pourrons découvrir que le cinéma, au même titre que le film, pose littéralement ses problèmes. Étant donné que poser un problème force à penser, tout ce travail interrogera ce qu'est une *pensée-cinéma*.

Analyse figurative

Nous allons mesurer, à l'aide d'études de séquences, les déplacements induits et produits par l'analyse figurative. Ceci permettra d'évaluer les enjeux de notre démarche. Nous pourrons alors exposer notre méthodologie et baliser notre parcours. Nous allons revenir sur les quatre présupposés énoncés par Nicole Brenez, ceux que nous avons énoncés précédemment. Il semble important de développer ces points phares pour ensuite mettre en rapport ce type d'analyse avec ce que nous voulons entreprendre dans cette thèse.

Le film fait sujet

En matière d'analyse figurative « ce qui compte, c'est l'attention portée aux films » (Brenez 1998, p.9). Le film fait sujet. Ceci induit une absence de contextualisation qui permet d'apprécier les éléments déliés de quelque couplage que ce soit : les liens ne sont pas déterminés *a priori*. Cette revendication trouve aussi son fondement dans les films. Dans la séquence qui inaugure *Rosetta*, de Luc et Jean-Pierre Dardenne (1999), avant toute contextualisation dramatique (Rosetta travaille dans une usine et vient de se faire licencier) qui présente le personnage, le lieu et la situation dans l'ensemble du film, c'est une série de mouvements qui est montrée. Aucun des éléments et aucun des agencements ne permettent d'inférer pertinemment une motivation comportementale à Rosetta. Aucune donnée préalable n'est fournie à l'action montrée (données psychologiques, sociales, dramatiques, etc.); aucun but n'est rendu explicite; aucun élément ne laisse présager des conséquences.

Cette séquence ne ramène pas les actions du personnage à des « déterminants » pas plus qu'elle ne rabat « le travail artistique » sur une action ou une situation donnée. C'est pourquoi l'analyse devra elle aussi « considérer les images comme acte critique » et, par là, nous les opposons à celles soumises



1. *Rosetta*

à un acte mimétique, celui qui ne remettrait pas en cause un fonctionnement donné *a priori*. Il lui faudra « chercher à en déployer les puissances propres » (Brenez, p. 11). C'est précisément ce travail, ne reposant plus sur un effort de contextualisation, qui permet d'appréhender les images « *du point de vue des questions qu'elles créent* » (*ibid.*). Non seulement faudra-t-il considérer le film indépendamment de son contexte de production, mais il faudra également concevoir que les couplages du réel ne sont pas automatiquement reproductibles au cinéma. À titre d'exemple, Nicole Brenez considère *Body Snatchers* d'Abel Ferrara (1994). Dans ce film, les êtres humains d'une base militaire sont pris pour cible par des extraterrestres qui, alors qu'ils sont endormis, les vident de leur énergie en leur substituant un corps (le *snatching*). Si, « dans le réel l'équivalence entre corps, individu et personne fait l'objet de maillage identitaire de plus en plus serré, rien n'oblige à le reconduire au cinéma » (*op. cit.*, p. 13). Lors du *snatching* familial, Nicole Brenez relève une typologie des corps empêchant ces reconductions *a priori*. Alors que



2. *Body Snatchers*

Carol, la belle-mère de Marti, a déjà été *snatchée*, le double de l'adolescente en gestation au dessus de la salle de bain n'arrivera pas à terme. Sur grand écran, la silhouette ne donne donc pas automatiquement le corps (Marti). Tout comme il peut y avoir des personnages sans personne (la mère de Marti) et des corps

sans support (Carol). La mère de Marti a un rôle récurrent sans être physiquement présente. Ces références convoquent un personnage sans corps. Carol, la belle-mère déjà *snatchée*, n'est plus qu'un double dépouillé. Ses yeux vides renvoient à un corps sans personnage. Bref, les couplages normés, au cinéma, se défont. En somme, une telle démarche considère les éléments « du point de vue de leur élaboration interne et évite d'en présupposer la cohérence » (*ibid.*).

Les éléments ne sont pas des entités

De fait, tout peut être appréhendé dans sa capacité à créer des agencements spécifiques, inédits, singuliers dont l'équilibre est toujours menacé. Ceci implique de concevoir les composantes de l'image dans des rapports internes. Par conséquent, et ce sera notre second point, les séquences, les plans, les images, les couleurs, les lumières, les sons, les corps, les objets, qui constituent les différents éléments du film, ne peuvent plus être appréhendés comme des entités. Un tel postulat requiert la considération de la question du montage (les agencements de séquence à séquence, de plan à plan et dans l'image), car tout mode d'assemblage met en avant



3. *Rosetta*

un rattachement des éléments avec le film auquel ils appartiennent. Il appelle également à observer la composition de l'image dans cette même capacité de libre circulation. Ceci rejoindra les préoccupations de nos première et seconde parties.

Cet état des différentes questions de liaison et de connexion entre les éléments filmiques

permettra de convenir que leur composition opère dans un rapport qui est un rapport de forces irrésolu : à la fois l'élément filmique impose une forte résistance au film comme structure, mais il formule aussi une adhésion à son système. Nous le constaterons dans notre troisième partie. Il affirme une certaine autonomie tout en composant à l'intérieur du film qui le met en scène. Cependant, ce sont les jeux de relation de ces composantes qui mettent en œuvre les rapports de forces qui font tenir le film. L'élément filmique est saisi dans une relation d'affection : ses qualités intensives affectent les autres éléments pris dans une composition et inversement. Chacun affirme une capacité d'affecter et d'être affecté.

Dans *Rosetta*, le cadre rend présent le personnage à l'image, mais de temps en temps, son mouvement, le montage, les sources sonores se détachent et la caméra les égare pour les retrouver plus tard. Le cadre, tout à coup, saisit le corps, permet son émergence. Ce dernier acquiert une présence, car il est ce par quoi le corps est rendu visible. Mais ce personnage lui échappe continuellement : il n'a de cesse de sortir du champ. La lutte pour l'inscription dans l'image rejoue, en miroir, la lutte pour rester dans l'usine. La caméra se bat pour garder Rosetta dans le champ et Rosetta se bat pour garder son travail. L'image lui restitue la place que l'usine veut lui ôter : être dedans. Le plan en rend compte grâce à son travail avec le hors-champ : à la fois, il attire les éléments de composition de l'image à entrer dans le cadre et il les en exclut. Par ce double mouvement d'intégration et d'exclusion, par ce rapport de forces constant opposant des recadrages centripètes et des mouvements centrifuges, la résistance de Rosetta est mise en scène. Cette dernière, avant d'être un élément narratif ou psychologique, se doit d'être perceptible et sensible. Rosetta agit, certes, mais elle résiste aux actions que le récit et que les autres personnages exigent d'elle. Elle ne fait pas tant avancer l'histoire qu'elle ne la bloque : elle refuse de sortir. Cette double dynamique maintient la tension qui fait tenir la scène : le mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur ne cesse de plier sous les forces du mouvement contraire – l'exclusion. Les images, les plans, les séquences, le film sont le fruit

de cette construction impliquée. En ce sens, cette première scène ne raconte pas, elle présente, avec ce que cela implique de violence, deux mouvements contraires : le personnage *s'enfoncé* dans un lieu alors que les autres le *forcent* à en sortir. C'est autour de cette double dynamique induite par la lutte que la séquence et, à bien plus haute échelle le film dans son ensemble, se compose : il y a une multiplication de niveaux affectés et affectant. Chacun des éléments rejoue pour son propre compte cette lutte : l'enjeu dramatique (Rosetta veut conserver son emploi ; ils veulent la renvoyer), sa mise en scène (elle essaie de rester *dans* l'usine ; ils essaient de la mettre *dehors*), la mise en image (la caméra tente de la maintenir au centre de l'image ; ses mouvements la repoussent hors champ) et les mouvements (à travers eux, la narration et la mise en scène se répondent). Ce qui est en jeu au niveau narratif ne cesse d'être rejoué au niveau figuratif et inversement : « *au cinéma tout se trouve pris dans une circulation* » (*ibid.*, p. 12). Or, pour qu'il puisse y avoir ce type de circulation, il faut que les éléments ne soient plus des entités. Il faut pouvoir les considérer dans des systèmes de résonance à l'intérieur desquels ils s'inscrivent plutôt que dans la reconduction de ce qu'ils imitent. C'est alors que leur mise en relation peut faire apparaître quelque chose d'inédit : rester dans le champ est un acte de résistance. À ce titre, ils deviennent autant de questions (par exemple : comment rendre compte de la lutte comme force qui sous-tend l'acte de résistance d'un point de vue cinématographique ?).

Les éléments sont des questions

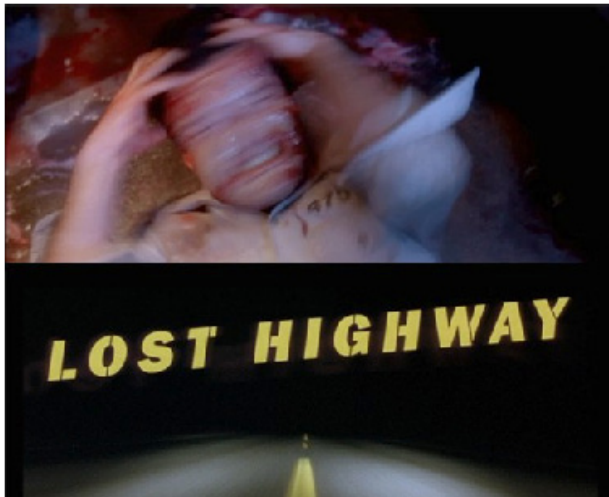
Ce second postulat impliquait une recherche sur les questions que posent les choix formels (la résistance) et les questionnements internes au film formulés à même ses composantes (le double mouvement). Un plan est une unité de temps, mais il est également une appréhension de l'espace. Aussi, les mouvements de caméra, bien plus que des traversées de l'espace, ne peuvent s'envisager sans une réflexion sur le temps. Si nous parlons de perturbations visuelles, il faudra saisir en quoi l'image perturbe, dans son organisation formelle, le temps et l'espace. À ce titre, si Rosetta devient centrale dans cette séquence, est-ce aussi un problème figuratif ?

Si le personnage devient central, ce n'est pas seulement parce qu'il est au centre de l'histoire, mais bel et bien parce que l'image se replie sur lui. Rosetta s'embourbe, à l'intérieur de l'usine, dans des espaces de plus en plus réduits. Le décor et le cadrage travaillent ensemble à enfermer le personnage. Ce dernier peut prendre, du moins visuellement, toute la place. Rosetta est clairement définie comme centrale dans la scène parce que c'est la place qui lui est donnée à l'écran. Puisqu'elle investit entièrement le champ visuel, les valeurs informatives de l'image sont réduites. Le cadrage est serré, ce qui limite d'autant plus le nombre d'éléments visibles

dans le champ. Nous pouvons d'ores et déjà établir que la mise en scène, à travers le choix du cadre et des échelles de plan, laisse elle aussi peu de place au hors-champ. Ce lien entre le personnage et la caméra est perceptible à travers le choix de l'axe de prise de vue et le cadrage. Il est également rendu visible par l'absence de montage et la rotation de la caméra dans les scènes de dialogue. Ce recentrement formel autour du personnage met en avant l'idée que, dans cette séquence, la mise en scène ne repose pas tant sur ce qui peut entrer dans l'image, mais plutôt sur ce qui y reste : Rosetta. Elle se trouve donc prise avec un problème figuratif qui est avant tout un problème spatial. Entrer dans l'usine et y rester, c'est la preuve visuelle du travail bien fait. En sortir, c'est marquer l'exclusion sociale. Le surdécoupage, le recadrage, l'infiltration du hors-champ dans le cadre ne cessent de reformuler une irrésolution. D'une part, l'image se contracte en appelant tous les éléments de composition à se rejoindre, comme pris au piège dans une composition éphémère. Ils s'infiltrent dans l'image. D'autre part, grâce au mouvement, le plan se reformule continuellement. Par conséquent, un mouvement de dilatation procède à même un mouvement de contraction sans que soit déductible, pour autant, une hiérarchisation au sein de ce rapport de forces : on ignore si Rosetta va rester dans l'usine. Cette irrésolution est logée dans le plan qui en formule la dynamique. Elle détermine désormais la logique figurative du film. Elle doit s'envisager en terme de « motif » (la déclinaison de ses formes), de « thème » (la résistance), de « forme singulière » (le parcours de Rosetta), de « regroupement de figures plastiques » (le décor et le costume, l'agitation corporelle, la reformulation du cadre) et « rhétoriques » (le déchaînement de la syntaxe filmique dans le non-recours au champ-contrechamp) [Brenez, p. 16]. Comme nous le verrons dans nos deuxième et troisième parties, cette logique ne peut être appréhendée sans interroger les éléments de composition du film.

Le film problématise ce dont il traite

Questionner les liens entre les éléments, décrire et analyser une logique figurative, c'est rendre compte du fait que le cinéma problématise ce dont il traite et cette problématisation s'en remet au traitement formel. Dans *Lost Highway* (1997), David Lynch compose son film sur le mode de l'improvisation jazz. Le film rejoue, à tous les niveaux, cette libération intensive de flux (musicaux, sexuels, formels, narratifs, etc.). C'est pourquoi rien n'est jamais stable. Chaque composante ne peut être établie, définie, une fois pour toutes. Le son ne cesse de moduler entre les frontières du tricerle de Michel Chion. Les images se travaillent jusqu'à se modifier elles-mêmes. Durant la scène de transformation, Fred, le personnage principal du film, recompose une forme à même sa forme dans un gros plan flou. À un thème narratif, une nouvelle trame



4. *Lost Highway*

vient se greffer et un personnage n'a de cesse de se substituer, passant, sans préavis, de l'un à l'autre. La construction du film se constitue à même la pulsation jazz de la séquence d'improvisation. Les qualités plastiques des images (une palette réduite de couleurs, des mouvements de décentrement, une certaine capacité de réflexion de la lumière de deux corps – réfléchissant pour le saxophone, luisant pour Fred) participent à la construc-

tion d'un rythme frénétique, où deux corps (le saxophone et le personnage) émergent continuellement de la pénombre et se lient dans une séquence musicale. Leur rencontre reprend la réunion de deux lignes mélodiques. La scène décline la production de sons à différentes vitesses. Fred répète les mêmes notes, en ajoute d'autres, il modifie les phrasés. Le saxophoniste se détache du groupe avec lequel il joue. À la ligne mélodique continue (le groupe), une ligne d'improvisation s'ajoute (le saxophone). Plus tard, suivant la même dynamique, Pete s'ajoutera à Fred et Alice à Renée. Ce sont tous les éléments de composition du film qui exposent le problème qu'il pose : une zone d'indiscernabilité qui rend éphémère tout point de fixation (la localisation d'un son, un choix de focale, une échelle de plan, une chronologie dans le récit, l'identité d'un personnage, le savoir du spectateur). Un lien littéral se tisse entre mise en scène et propos du film. Et ce lien n'a de cesse de se reformuler, de se réagencer de scène en scène, plan à plan et à l'intérieur de l'image pour que, au final, dans un film, il n'y ait pas de différence entre ce dont il parle et la façon dont il est fait (Deleuze et Guattari 1980, p. 10). Ceci fera l'objet de notre quatrième partie.

Construction de la problématique : qu'est-ce qu'une *pensée-cinéma* ?

Déduction pour la suite

Nos analyses de séquences ont permis d'entrevoir une façon dont les éléments peuvent fonctionner les uns avec les autres et de déduire qu'ils ne sont pas des entités. Un son peut être rattaché à sa source et s'en échapper dans le même plan. Dans *Rosetta*, tout au long de la séquence, les gros plans visuels se doublent de gros plans sonores. Ce que nous venons de déduire de l'image trouve un écho dans le traitement de la bande son. L'effort physique d'un déplacement dans l'espace est repris dans les composantes sonores de la séquence. Le personnage est un producteur. L'accent est mis sur sa respiration, certes, mais il est aussi question de ses vêtements, de ses pas, des portes qu'il fait claquer, des casiers auxquels il s'accroche. Les sons produits proviennent d'une rencontre avec ce qui compose son environnement immédiat : vêtements, portes, machines, corps, etc. Ils sont l'expression de ce rapport. De plus, le choix d'une échelle de plan très petite rend compte d'une proximité des sources sonores. De fait, le son est altéré, parasité, partiel. Il existe une tension entre la netteté de la source visuelle et l'équivoque de la matière sonore. Elle sature. Pourtant, ce parasitage n'est jamais un appel au hors-champ, car même si le son n'est pas net, les échelles de plan s'allient à la mobilité de la caméra pour rendre les sources visibles. Nous retrouvons encore notre double mouvement : luttent une lisibilité visuelle et un parasitage sonore. Ceci signifie que les éléments, à tous les niveaux, sont toujours en train de circuler, de poser question, voire de déplier un problème.

Retour au problème

Revenons donc à *Rosetta*, quel en était le problème ? Rosetta a été remerciée. Remercier un employé, c'est lui demander de sortir de l'organisation dans laquelle il est. Cette décision impose un mouvement. Dès le début du film, Rosetta est aux prises avec un déplacement dans l'espace. À ce mouvement forcé, le personnage va opposer une résistance : estimant avoir bien fait son travail, il refuse de quitter l'usine. Par conséquent, l'incompréhension lève. Mais, pour autant, ce n'est plus l'incompréhension de Rosetta qui transparaît dans une histoire racontée, c'est le film lui-même qui devient incompréhensible. Dans cette séquence, quelque chose n'a pas été saisi. Cela empêche l'action. Si l'image n'a plus à être comprise en expliquant tous les enjeux dramatiques et psychologiques dont il est question, si la situation n'est plus entièrement exposée, si les actions ne sont plus motivées, le montage n'aura plus à se plier à un primat de

lisibilité. D'où les recours aux *jump cuts* dans les plans-séquences du tournage, d'où également les micro-ellipses et l'absence de raccord ou de fondu, d'où, enfin, les ruptures dans la dynamique de la séquence qui passent par l'augmentation du nombre de plans à une variation dans leur durée. L'incompréhension ne peut être expliquée ni par le montage, ni par l'espace, ni par le personnage et encore moins par la situation. Un lien se tisse alors entre le film et son propos, et ce lien n'est plus uniquement narratif et explicatif (l'incompréhension d'un personnage s'explique ou se traduit dans l'incompréhension du montage à travers des formes reconnaissables qui lui sont culturellement associées), il est figuratif et sensible (l'incompréhension trouve dans le film une nouvelle forme d'expression). L'incompréhension surgit non seulement en tant qu'expression (dans les dialogues, sur les visages, etc.), mais elle apparaît également dans la tension induite par cette double dynamique : au mouvement souhaité qui va de l'extérieur vers l'intérieur (Rosetta veut rester dans l'usine, elle a bien fait son travail), le film ajoute un mouvement forcé qui va de l'intérieur vers l'extérieur (les dires du patron, puis l'intervention des policiers). Cette dynamique est contraire, et donne lieu à l'existence d'un rapport de forces, d'une tension dont l'équilibre n'est jamais acquis ou définitif. Les liens entre les éléments et les configurations dans lesquels ces derniers sont pris (la marche et Rosetta, l'espace et le personnage, les éléments de composition de l'image et le cadrage, etc.) semblent toujours prêts à chavirer d'un bord ou d'un autre (Rosetta peut être mise dehors à tout moment, au même titre que les éléments de composition de l'image, grâce au mouvement de la caméra, peuvent entrer dans le cadre n'importe quand). Se confrontant les uns les autres au problème posé par le film, tous les éléments semblent pris dans une circulation. Dans cette séquence, et dans le film en général, la forme du contenu et la forme de l'expression, qui lui est analogue, sont deux formes qui posent un défi à la pensée du personnage et à celle du spectateur. Ce constat, qui fonde l'analyse cinématographique, permet de repenser questions et manifestations concrètes. Car la forme du contenu et la forme de l'expression posent toutes deux, chacune à leur niveau mais en même temps, le problème du film : l'incompréhension. Ce problème, le film le fait surgir : il n'est ni reproduit ni représenté ; il est produit et présenté. Ce n'est pas un sentiment tel qu'il serait lu dans une situation donnée, mais son expression qui apparaît dans l'image, l'expression qui sous-tend sa construction même. Il n'y a rien à ajouter pour lire ce visage, ce souffle, ces gesticulations. L'incompréhension s'exprime littéralement dans la lutte à l'œuvre dans le film sans déductions de la part du spectateur. Nous pouvons établir que ce qui surgit dans l'image n'est plus uniquement représentatif. Ce qui surgit est de l'ordre de la sensation : le personnage n'incarne pas un sentiment, il laisse échapper une expression pour qu'elle apparaisse littéralement.

Cette littéralité est le fruit d'un manque de lisibilité. Tout d'abord, la séquence d'exposition refuse de présenter une situation dramatique (*absence de contextualisation*), au contraire, elle rend présente une série de traits dynamiques qui place le personnage sous tension et dans une configuration en proie à une constante reformulation : rien n'est joué d'avance (*les entités sont devenues des éléments*). Ensuite, le personnage est coupé de ses coordonnées spatio-temporelles : il n'y a aucun plan d'ensemble ni même de demi-ensemble de l'usine. Enfin, ce manque de contextualisation ne permet plus à l'image de s'en remettre à du déjà-connu pour être lisible (*les éléments sont autant de questions*). Ceci ne veut aucunement dire que l'image n'est pas lisible (elle contient bien des signes) ou encore que la scène ne présente aucune narration : la netteté dans l'image, les dialogues et le montage linéaire contribuent à aider à la lire. Toutefois, la lisibilité a perdu son primat. Elle n'apparaît plus comme l'exigence première de la réalisation. Par conséquent, le spectateur a du mal à suivre. Du point de vue du récit, la séquence est lacunaire. Si l'action est contextualisable, rien n'est directement contextualisé. *Rosetta* débute, mais l'action a déjà commencé : elle a déjà été remerciée. De dos et en marche, le personnage n'explique rien. Ce dernier semble avoir abandonné son métier de couturier parce qu'il n'est plus ce qui « coud » la narration. Il n'accompagne plus le spectateur dans la lecture de l'image. Désormais, il la rend difficile (recadrage centripète et mouvement centrifuge). Ne comprenant pas ce qui lui arrive, il ne peut pas servir à expliquer ou à exposer l'action. Le film ne raconte pas un licenciement, il fait état d'une aberration puisque le travail bien fait a pour conséquence le congédiement (*le film problématise ce dont il traite*).

L'analyse aide à mettre en évidence que l'importance portée au film implique une attention redoublée aux éléments de composition de ce dernier. Ceci conduit à considérer ses constituantes dégagées de toute configuration *a priori*. Ce constat a une incidence très forte : il ne s'agit plus de récupérer des constructions préexistantes afin de les mettre en avant *dans* le film, mais plutôt de diagnostiquer des modes de composition singuliers mis en avant *par* les films. À hauteur du film, cela signifie que ce dernier doit, dans un premier temps, valoir pour lui-même et travailler pour son propre compte. Cette thèse consolidera ce lien entre les méthodes l'analyse et les formes de l'expression. Elle permettra également d'assurer que rien ne se produit dans le film, et qui plus est dans son étude, qui n'émane déjà de l'image. Les films exposent ainsi chacun à leur niveau leur problème qui est avant tout un problème figuratif cinématographique. Et cela n'est possible que s'il est rendu au cinéma la possibilité de « reconduire mais aussi réouvrir l'ensemble des notions et partitions par lesquelles nous appréhendons les phénomènes [...] » (Brenez 1998, p. 13).

Enjeux

Tel sera le double enjeu de cette thèse : évaluer la légitimité de cette approche en regard d'une certaine histoire du cinéma grâce à la juste mesure de ce dialogue entre l'analyse et ses objets, et considérer cette méthodologie analytique comme une invitation à voir autrement autre chose dans les films. En ce sens, nous nous rapprocherons de Bergson.

La vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées [...]. Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser (Bergson 1959, 459-461)²

Car le cinéma aurait lui aussi cette mission que le philosophe attribuait à l'art, celle de renouveler notre regard, de nous dessaisir de notre rapport au monde *via* l'action.

Ce détachement, le cinéma le formule, l'analyse figurative le met en avant. Grâce à lui, la circulation des formes, la multiplication des agencements, les résonances plastiques et sonores contribuent à rendre notre regard plus libre et, par là-même, nous encourageant à voir ce que l'on ignorait du monde par le biais de ce que l'on ignorait du cinéma. Finalement, le film fait de tout problème un problème de cinéma et c'est en tant que problème de cinéma que ce dernier entre en résonance avec le monde. Ainsi, le cinéma rencontre la pensée.

Méthodologie

Corpus

Nous nous intéresserons au cinéma occidental, car toute logique (celle des films et celle de l'analyse) est avant tout une géologie inscrite dans un milieu, une histoire, une géographie. Notre corpus est donc large et ouvert. Bien entendu, l'appel de certains réalisateurs récurrents se fera sentir. Cependant, il semble difficile à délimiter. Notre corpus est donc là, à l'intérieur des productions occidentales. Ces films composent chacun des reformulations explicites, réclamées et expérimentées du langage cinématographique sous la forme du réenchaînement. Un certain pan du cinéma se dégage des uniformisations du « mode de représentation institutionnel » (Burch

² *Le Rire*, dont la première édition date du 1er février 1899, est disponible dans les *Œuvres* de Bergson publiées aux éditions du Centenaire, p. 391-485.

1990, p. 7) affirmant, d'une part, son échappée aux codes préétablis des recettes filmiques et, d'autre part, sa singularité. Pourtant, il ne s'agit pas de parler exclusivement de cinéma expérimental, notre corpus sera composé largement de films figuratifs et narratifs. Certains s'émancipent, s'affirment et se positionnent. Il reviendra à notre étude de voir comment ces productions opèrent, fonctionnent et dévoilent un nouveau champ de possibles.

Une généalogie

Notre méthodologie articule quatre points. Nous nous en remettons à un découpage souvent historique. Pour autant, à l'exemple de Michel Foucault, il ne faudra pas « réduire la diversité historique » mais s'en faire l'écho (Revel 2002, p. 42). Nous rechercherons dans le passé la trace d'événements singuliers tout en posant la question de ces événements aujourd'hui (*ibid.*, p. 38), car c'est précisément l'analyse qui fait le lien entre eux. Elle passe par le repérage de la singularité des événements. Mais elle apprend également à savoir saisir son retour, c'est-à-dire sa façon de revenir sur différentes scènes pour jouer des rôles divers, et ce, à hauteur du film tout comme à hauteur du cinéma. En ce sens, notre méthode est généalogique. Dans le film et au cinéma, cette généalogie est ascendante et descendante. Il s'agit de découvrir ce qui est reconduit tout en considérant ce qui est créé. Il est aussi question d'interroger les liens entre le cinéma et l'histoire de ses formes, mais également celles dont il est l'héritier. Car avant de pouvoir faire part de la singularité d'une forme, il faudra être capable de la dissocier de ce que le cinéma a longtemps reconduit. Une généalogie ascendante est l'enjeu de notre première partie. Tout en commençant à dégager des spécificités cinématographiques, nous démontrerons que l'analyse filmique est de fait figurative. Le plan fixe et la grande profondeur de champ contribuent à mettre en avant une description des éléments de composition de l'image. Le montage, qui signe la nécessité de considérer tout aussi assidument une généalogie descendante, questionne les liens entre ces éléments. Ce souci d'une étude en faveur d'une généalogie descendante ouvre la voie à nos deuxième et troisième parties. La seconde partie interroge d'autres résonances possibles pour mettre en avant de nouvelles filiations en revenant sur une généalogie ascendante et la troisième partie se focalise sur les créations cinématographiques. Finalement, cet aspect de notre méthodologie permettra de circuler de film en film dans notre quatrième partie.

Une typologie

Notre méthode est aussi une typologie. Une image étant donnée, la typologie évalue la qualité de la force qui s’empare d’elle et lui donne sens (la séquence de saxophone dans *Lost Highway*). Notre étude ne couvre pas toutes les productions cinématographiques. Elle s’en remettra essentiellement au découpage dressé par Gilles Deleuze dans ses deux ouvrages sur le cinéma. Dans la première partie de notre thèse nous verrons apparaître l’image-tableau du cinéma des premiers temps, puis le plan cinématographique, l’image-centripète et les images-affection dans leurs similitudes et leurs différences au temps du cinéma classique hollywoodien et du formalisme russe. Dans la seconde partie, nous mesurerons un certain nombre de déplacements convoquant l’image-centrifuge chez Eisenstein, l’image-temps chez Welles. Nous visiterons, dans une troisième partie, les images-perception des enthousiastes impressionnistes qui souhaitent « dépasser le subjectif et l’objectif vers une Forme pure qui s’érige en vision autonome du contenu » (Deleuze 1983, p. 108), puis les images-pulsion des surréalistes. Ensuite, il sera question des images-lumière des expressionnistes allemands. Enfin, nous voyagerons dans l’image-action jusqu’à en diagnostiquer la crise avec le cinéma moderne. Il faudra évaluer, pour chaque type d’image, les forces et le dépliement de leurs mouvements (mouvement en expansion, l’image s’appréhende dans une série de métamorphoses, ou bien mouvement de contraction, les forces sont maintenues dans les formes). Nous nous pencherons sur le degré de puissance des forces, c’est-à-dire les éléments non-formalisés qui président à l’organisation des matières de l’expression, en évaluant leurs actions sur les formes à travers le tableau, la scène, l’action, le mouvement, la pulsion, la lumière, le temps, etc. En somme, leur capacité d’affecter et d’être affectés. Chez Buñuel par exemple, la pulsion défait l’organique. Il faut donc apprécier ces forces en termes de conservation ou de dispersion, de répartition ou de concentration ; mais également évaluer leur nature (matérielle, mécanique ou temporelle). On comprendra alors mieux pourquoi, dans certains types d’images, le spectateur se perd facilement. Il ne peut pas toujours reconstituer les faits, ni résoudre les tensions, ni remplir les trous narratifs, ni retrouver le fil des événements parce que les relations entre les objets et les personnages changent constamment et parce que les tensions et les énigmes, loin de s’éteindre, engendrent des mouvements inédits. C’est alors que les forces qui font l’image ne sont plus tant celles de la représentation que celles qui répondent désormais à des logiques figuratives voire figurales et sensibles. Nous pourrions ainsi déduire un passage de la représentation à la sensation.

Une symptomatologie

Notre méthode est également une symptomatologie. Nous avons stipulé que les composantes d'un film sont autant d'éléments qui s'appréhendent dans un système. Ils sont donc à concevoir dans des rapports internes au film. Il faut alors diagnostiquer le principe de production de l'image, la succession ou la coexistence des intensités qui luttent pour s'emparer d'elle et qui définissent, à chaque instant, ses aspects et ses rapports avec les autres. Le premier critère de la symptomatologie appelle à la plasticité de l'image, c'est-à-dire à l'appréhension de ses éléments. Il s'attache à analyser sa composition, son traitement des matières. Le rapport d'intensités naît dans une affection réciproque. Apparaissent alors des phénomènes de couplage, de résonance ou de mouvement forcé. Les éléments s'agencent en suivant un jeu d'écluses qui fait sentir un écart. Il faudra aussi établir la façon dont ils s'enveloppent mutuellement en rendant sensible la distance qui continue de les séparer (le cadre et le corps dans *Rosetta*) à même le film, mais aussi dans une optique transhistorique du cinéma (la diagonale chez Rembrandt et chez Welles, l'organique et le figuratif chez Buñuel, etc.). Finalement, la symptomatologie détermine le type d'unité qui résulte des rapports de composition : l'organisation spatiale et le développement temporel. Les éléments, les couplages et le type d'unité (le problème) sont les trois critères d'analyse qui permettent de déterminer les rapports des éléments dans la production de l'image.

Une pédagogie

Ceci permet d'avancer le diagnostic suivant. Les éléments posent problème en révélant une logique figurative à l'œuvre dans le film et cette dernière rejoue le problème à un autre niveau. De la même façon, elle pose problème à l'analyse qui la rejoue à un autre niveau (*Lost Highway*). La singularité découverte – les zones d'indiscernabilité dans la séquence d'improvisation jazz – équivaut à une multiplicité construite pièce par pièce à partir de traits hétérogènes – les éléments de composition de l'image : le luisant du saxophone, la transpiration de Fred ; les personnages : la substitution de Renée en Alice ; le cadrage : la séquence de transformation ; le rythme : le montage. C'est ainsi que se forme un motif : le double. Ce motif peut être simple (« constance de la chose elle-même jusque dans la déformation »), répétitif (« discontinuité, injection d'hétérogène, logique de défiguration ») ou complexe (« il intègre son propre dénouement critique ») [*ibid.*, p. 12]. Il sera alors utile de repérer toutes les marques subtiles, singulières qui peuvent s'entrecroiser et la façon dont cela peut former un circuit : le motif crée un nouveau type de liaison dans le plan et entre les plans. Ce dernier passe par des agencements internes (à travers

la façon dont un élément entre en rapport avec un autre dans l'image) et externes (à travers la façon dont les plans s'articulent les uns aux autres). Il passe aussi par les différentes formes que prend le double nous contraignant à expérimenter d'autres voies possibles pour entrer dans le film. Le repérage de singularités permet de retrouver, sous l'aspect unique d'un procédé, la prolifération des événements à travers lesquels – grâce auxquels, contre lesquels – il s'est formé. C'est-à-dire remonter jusqu'à la recherche du problème. Et pour cela, il faudra en passer par les trois étapes non tant successives que coexistantes de notre méthodologie.

Découpage

Partie I : À sens unique

Notre première partie s'efforce de présenter une série de filiations. C'est pourquoi il semble important de fixer ces réseaux qui lient cinéma et autres formes de représentation préexistantes afin de saisir ce qui est reconduit et la façon dont cela l'est. Nous organisons notre réflexion en trois temps. À travers l'analyse de *La Sortie des usines* (Lumière, 1895), nous pourrions voir la façon dont la construction de l'image propose une dynamique pour le cadre qui concentre l'attention des regards sur l'action. Étant donné que cette attention est au centre de l'image, elle sera également au centre des analyses. Ceci nous conduira à établir que s'il est un lien entre l'histoire du cinéma et l'analyse filmique, celui-ci est d'abord et avant tout tracé par les productions (audio)visuelles. Ce sont elles qui exigent que la méthodologie analytique soit pensée et/ou repensée. Ensuite, avec Méliès et ses trucages, les premières tendances du montage se mettent en place : les plans-tableaux se succèdent et deux types d'ellipses voient le jour. Les débuts du montage, notamment avec le montage *in camera*, modifient certains effets de la perspective, mais conservent une de ses plus profondes implications : le point central reste l'action. Finalement, c'est Griffith, ou plutôt l'institutionnalisation de l'écriture cinématographique, qui apporte une dynamique centrifuge au cadrage. Le cadre peut alors communiquer avec ce qui en excède les limites. Le plan n'est plus un plan-tableau mais un plan cinématographique. Dès lors qu'il y a raccord, il y aura ellipses. Les ellipses ne lient pas tant qu'elles proposent des accélérations du récit qui permettent de se recentrer sur l'action. Alors que le plan-tableau avait tout à voir avec la peinture et le théâtre, l'importance de l'ellipse chez Griffith rattache le cinéma à la littérature puisque cette dernière contribue à couper pour ne pas tout montrer ou

tout garder. « Cette ellipse-là, héritée du récit littéraire romanesque sous ses formes les plus anciennes, est constitutive du récit cinématographique » (Nacache 2005, p. 33). Nous pourrions en déduire une méthodologie d'analyse. Avec une tradition de composition qui se base sur la prévalence de l'action et une volonté de la donner à lire dans sa continuité s'installent les trois piliers qui fondent l'écriture cinématographique hollywoodienne : la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation. Le premier est surtout l'œuvre du montage ; le second, celui du cadre ; et le dernier concerne le personnage. Par conséquent, l'analyse se doit non seulement de considérer ce fonctionnement type, mais elle doit également en faire son point de départ. Les raccords effacent les discontinuités spatio-temporelles qui heurtent la lecture. L'histoire ne se déroule plus sur la « place » construite par le cadre, comme le préconisait l'idéal de composition en perspective décrit par Leon Battista Alberti (1995, p. 71-75), mais elle se lie entre les cadres. Même si elle reste première, désormais elle garantit la nouvelle unité qui n'est plus tenue par le temps ou par l'espace. C'est l'action qui fait tenir le film dans la successivité de ses plans par simultanéité temporelle (le montage alterné) et/ou par similarité (le montage parallèle).

Partie II : Double voie

Nos conclusions précédentes permettent d'établir que le cinéma œuvre en faveur d'une dynamique de l'enchaînement au-delà de la discontinuité. Tous les éléments de composition de l'image ainsi que leurs agencements plient sous une force centripète grâce au cadrage, à l'ellipse ou au raccord. Toutefois, une question s'impose. La composition de l'image et le montage sont-ils toujours soumis à une force centripète ? Il faudra, dans cette seconde partie, mettre en avant une autre force qui impose de repenser montage et cadrage à travers l'étude de deux classiques : *La Ligne générale* et *Citizen Kane*. L'enjeu de cette partie consiste à mettre à jour une série de déplacements qui repense le montage, l'image et leurs analyses. Dans *La Ligne générale*, nous pourrions faire état d'un dialogue entre l'intra et l'extra-diégétique. Dans *Citizen Kane*, nous verrons que le point de fuite cède le pas à la diagonale. Désormais, tout se met à circuler. Cette généalogie descendante alliée à la poursuite de notre typologie permettra de mettre à jour une série de déplacements terminologiques. Elle fera état d'un changement dans le rapport de forces qui se trouvait jusqu'alors au centre des films. La force centripète plie sous la force centrifuge. Nous en analyserons les implications et les incidences tout en nous penchant plus en détails sur la méthodologie analytique de Nicole Brenez. Ceci permettra de consolider les liens d'affection entre les formes du contenu (les forces dépliées en amont), les formes de l'expression (les forces dépliées en aval) et les formes de l'analyse. Car tout déplacement dans l'œuvre est toujours un

déplacement dans l'analyse. La circulation libre est précisément ce que l'analyse figurative met en avant. De plus, le changement dans le rapport de forces permettra d'établir que ce n'est pas toujours l'action qui conditionne telle ou telle forme de montage, mais, qu'au contraire, elle naît de la forme organico-active puisqu'elle reprend un modèle littéraire appliqué au cinéma. Par conséquent, la narration n'est pas la donnée première de l'image, elle n'est qu'une conséquence de l'action. « Il est faux de lui [le montage] reprocher de s'être subordonné à la narration ; c'est le contraire, c'est la narrativité qui découle de cette conception du montage » (Deleuze 1983, p.49). Considérer le plan comme un énoncé en tout temps et en tout lieu serait une extrapolation, appliquée à l'ensemble des productions cinématographiques, de ce type particulier et spécifique de fonctionnement des images qui est opératoire sous des conditions bien précises – la place accordée à l'action. Autrement dit, il semble que « les conditions de possibilité de la sémiologie du cinéma ne sont elles-mêmes fondées que sur l'extrapolation d'un fait particulier (le fait narratif) » (Zabunyan 2006, p.228). Si bien que les films se détachent de leurs réseaux de filiations *a priori* pour arpenter leurs propres voies. Il restera donc à considérer ces voies pour enfin justifier que si les films priment sur leur contexte, c'est avant tout une exigence du cinéma même.

Partie III : À contre-courant

Le cinéma crée dans ce qu'il défait et il prime sur son contexte. Si l'analyse se base sur une série de descriptions des éléments et de leurs relations, nous ferons en sorte que les études menées ci-après se reposent toutes sur le postulat de Godard : « *décrire*, c'est observer des mutations³ » (Godard *in* Deleuze 1985, p.31). C'est ainsi que nous pourrions dégager des traits caractéristiques, mais aussi des oppositions, liant et séparant les différents courants cinématographiques dont il sera question. L'histoire du cinéma est faite de mutations, de modes de résistance, de déplacements subtils ; il incombe à l'analyste d'y être sensible pour ne pas retrouver uniquement ce que l'on connaît déjà, mais dégager aussi des singularités qui remettent en cause notre savoir. Le cinéma, comme l'affirmait Jean Epstein, est l'art du mouvement. La pensée du cinéma, définie comme telle, ne devrait-elle pas, elle aussi, être en mouvement ? Dans cette partie, nous ne pointerons pas une complexification des régimes cinématographiques, comme cela était le cas chez Griffith par rapport à Lumière ou chez Eisenstein par rapport à Griffith puisque cela ne demande qu'une sophistication des moyens d'analyse. Nous mettrons à jour ce que le cinéma expérimente à travers des courants déviants. Il s'agira donc d'un saut sur un

3 Dans *L'Image-temps*, Gilles Deleuze cite Jean-Luc Godard *in* *JLG par JLG* p. 392.

nouveau plan pour une démonstration de nouvelles mutations révélant ce que peut le septième art. Et l'analyse devra dépasser l'opposition linéaire *versus* non linéaire ou rêve *versus* réalité, car, seuls, la narration non linéaire, la fiction ou le fantasme ne suffisent à créer de nouveaux liens entre les éléments. C'est alors que nous dégagerons de nouveaux outils : le motif, le circuit ou encore la répétition. Il ne faudra pas uniquement considérer le cinéma pour ses capacités à recourir à ce qui est connu, il faudra l'appréhender dans ses prétentions à se découvrir une spécificité, dans son aptitude à innover. L'analyse devra, désormais, se heurter à ce qu'il crée. Le but de cette partie ne consiste pas à montrer la suprématie de certains courants cinématographiques. Nous mettrons plutôt en avant des types de fonctionnement différents que seule une analyse, au plus proche d'une description des manifestations effectives dans le film, permettra de découvrir et de dévoiler.

Partie IV : Carrefour

Mais si tout se défait au cinéma, si les créations filmiques ne sont plus repérables depuis l'extérieur par le biais assuré de la reconnaissance, si tout élément peut entrer en rapport avec un autre et que ce couplage est toujours éphémère, qu'est-ce qui fait tenir un film ? Cette question est celle qui se trouve au cœur de notre dernière partie. Elle obligera à revenir sur la politique des auteurs à travers les cinéastes modernes, sur la mort et la notion d'auteur respectivement avec Roland Barthes et Michel Foucault. C'est alors que nous comprendrons que dès lors qu'il y a auteur il y a problème, et que le film est une création qui a pour but de rendre visible ce problème à travers les figures qu'il crée. Nous nous pencherons alors sur la notion de figure à travers le travail de Philippe Grandrieux. Puis, afin d'explicitier les liens entre le film, ses figures et le problème, nous reviendrons sur *Rosetta*. Dans ce film, c'est précisément la non-reconduction d'un couplage normé qui est problématique et fait surgir l'incompréhension. Le fait d'avoir bien fait son travail entre en résonance avec le fait de conserver l'employé dans la structure à laquelle il appartient. Le film figure la violence de l'arrêt brutal de ce lien quasi-automatique. L'enchaînement des événements n'est plus logique. Les configurations ne sont jamais permanentes. Comme nous le soulignons dans notre analyse, il semble qu'il y ait une affection réciproque du problème et de ses composantes, si bien que si l'enchaînement logique ne vaut plus dans la narration, il ne vaut également plus dans l'image : le montage devient aberrant, la situation n'est pas toujours lisible, les sons sont parasités, etc. Ces manifestations sont une façon de bousculer les conventions du cinéma, c'est-à-dire les couplages normés qu'il reconduit *a priori*. Dès lors le film crée d'autres agencements possibles pour les éléments. Ses

créations inhérentes sont des figures qui ne cessent de rejouer le problème et elles en font un problème de cinéma. Le but de l'analyse figurative est de rendre compte de ce problème qui n'est ni psychologique ni sociologique. Il est un problème de cinéma.

L'enjeu de cette thèse est double. Si l'intérêt de l'analyse figurative consiste à rendre visibles de nouveaux couplages cinématographiques, ces derniers ne sont perceptibles qu'à partir du moment où certains ne sont plus reconduits. Il semble intéressant de voir ce qui se défait étant donné que le cinéma semble se jouer de ces non-reconductions (la crise de l'image-action). Ces jeux ne sont pas uniquement ludiques, ils sont ce qui, précisément, force à penser et force la pensée. De plus, nous pourrions vérifier que les films poussent l'analyse et que l'analyse sert les films. Tous les films (classiques ou non) fonctionnent comme cela : ils mettent tous les éléments de l'image et du son, du décor ou des personnages, au service du propos, du thème ou du problème. Qu'elle s'attache à penser les rapports entre les éléments d'un film et à penser la façon grâce à laquelle ces rapports expriment ou montrent le propos, le thème ou le problème, l'analyse trouve son point de départ dans le film. Et, dans un film, les créations cinématographiques sont autant de façons de déplier un problème. La circulation entre les formes du contenu, les formes de l'expression et les formes de l'analyse rend visible ce changement dans le rapport de forces des images : la représentation a cédé le pas à la sensation.

PARTIE I

À SENS UNIQUE

Considérer une approche analytique figurative du cinéma implique d'accorder du crédit au film. Elle propose une ouverture à partir des films eux-mêmes. Qu'est-ce que cela signifie ? À hauteur du cinéma, cela signifie une série de rapprochements. Il faut plonger dans l'histoire afin de voir comment ces derniers fonctionnent. Un lien généalogique est présent entre le septième art et l'analyse figurative. Il semble intéressant d'examiner comment un contexte (la Renaissance) agit sur un objet qui ne lui appartient pas (le cinéma). À partir de ce changement, nous pouvons établir des connexions et analyser le cinéma en regard non seulement de la peinture mais aussi du théâtre ou de la littérature. Puis, nous pouvons l'envisager pour lui-même, selon l'influence de son contexte (l'avènement du montage) en constatant une série de déplacements avec ce qui fut préalablement établi. Ceci rejoint l'enjeu méthodologique et théorique de *L'Œil interminable*. « En arrivant maintenant à décrire les traits par où, malgré tout, le cinéma et la peinture se “ressemblent” le plus manifestement – cadre, ultérieurement la scénicité, le jeu de valeurs plastiques –, il ne s'agira pas d'oublier ces prolégomènes, mais plutôt de les confirmer autrement » (Aumont 1995, p. 103).

Deux questions lèvent. Quels sont ces prolégomènes et comment se confirment-ils autrement au cinéma ? Ils sont ceux qui ont fait du septième art la fusion des autres. Ils sont ceux qui ont reconduits des formes préexistantes de la représentation, dont celle qui est la plus en proie à transposer une vérité du monde sur un espace en deux dimensions : la construction en perspective. Toutefois, comme le souligne Hubert Damisch, précise Nicole Brenez, l'image « doit être pensée dans le rapport – rapport de *connaissance* et non d'expression, d'*analogie* et non de redoublement, de *travail* et non de substitution – qu'elle entretient avec le réel » (Damisch 1972, p. 310 in Brenez, p. 11). Pour cela, il va falloir passer en revue ce qui précisément exprime, redouble, substitue.

Revenons alors à notre méthodologie dont le premier point est la généalogie. Il importe de considérer des généalogies ascendantes (le tableau, la scène, l'ellipse littéraire) et descendantes (le cadrage, le hors-champ et le montage organico-actif). Et c'est, premièrement, l'histoire de la pensée du cinéma elle-même qui impose ces considérations. Dès lors que ce dernier est appréhendé comme un art, il le sera en rapport avec les autres.

Et notre temps a synthétisé, d'un élan divin, les multiples expériences de l'homme. Et nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale. Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles, et non les données de la Science,

et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour *capter et fixer les rythmes de la lumière*. C'est le Cinéma. L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique (Canudo 1995, p. 163⁴)

Deuxièmement, c'est la construction même de l'image et l'importance accordée à l'histoire qui conduisent à vérifier certaines implications formelles *a priori*. C'est pourquoi nous nous intéressons aux éléments et aux agencements reconduits de la peinture, du théâtre ou de la littérature. Le cinéma ne se présente pas d'office hors de toute contextualisation et son inventivité s'apparente davantage à une série de reprises. Même si cette chronologie analytique semble nous éloigner de ce que nous tentons de démontrer (le film prime sur son contexte), étant donné qu'elle repose sur

l'établissement historique des faits; la caractérisation sémiologique (l'œuvre est-elle trace, empreinte, analogon...); le recours à la contextualisation plus large (études des déterminants économiques, politiques, culturels, etc.); l'enquête intertextuelle (inscription modalisée de l'œuvre dans une histoire des formes); l'établissement des rapports (référentiels mais aussi fonctionnels) de l'œuvre au champ historique d'où elle provient, l'ouverture à l'interdisciplinarité (Brenez 1998, p. 10),

elle permet néanmoins de rapprocher les formes de l'expression cinématographique des formes de l'analyse : le point de départ de l'analyse filmique est figuratif. De plus, considérer ces rapprochements amène à voir de quelle manière le cinéma, en s'alliant aux autres arts, place, lui aussi, l'action première. Nous pouvons alors mettre l'accent sur la double facette d'un certain héritage : non seulement le cinéma reconduit des modes de composition et d'expression, mais il rallie ses modes d'analyse à ceux développés par les arts dont il est l'héritier. Par conséquent, nous en arriverons à décrire une symptomatologie : les éléments de composition de l'image, leur mise en relation et le type d'unité qu'ils forment ont tout à voir, dans un premier temps, avec l'action. Ceci conduira à débiter notre typologie.

Une précision quant à notre démarche s'impose. Bien entendu peinture, théâtre, photographie et cinéma, étant des médiums différents, ne s'abordent pas sous un angle similaire ni comme partageant une même idéologie. Toutefois, nous rappelle Jacques Aumont, « le cinéma sera toujours ce "petit dernier" » et « ce qu'assure l'histoire des feuilles qui bougent, c'est qu'il fait bien partie de la bande » (1995, p. 27). Certes, le septième art ne présente pas un mobile dans un espace fixe, comme au théâtre, ni une image fixe à laquelle il faudrait ajouter du mouvement par l'esprit, comme en peinture. Il présente le mouvement passant dans le mobile et dans l'espace, animant chaque particule de l'image. Toutefois, ce que nous essayons de mettre en avant, c'est une possible filiation concernant un mode de composition impliquant un cadre fixe, un foyer

4 Initialement publié in *Gazette des sept arts*, n° 2, 25 janvier 1923, repris dans *l'Usine aux images*, éd. J.-P. Morel, Paris, Arte-Séguier, 1995, p. 163.

central et des lignes de fuite convergentes partant d'un œil extérieur à la composition tout en proposant au spectateur un point de vue **dans** l'image (Arasse 2004, p. 49-71). Alors, « il serait évidemment absurde d'aplatir l'une sur l'autre l'histoire de la peinture, celle du théâtre, celle du cinéma. Ce qui est suggéré, c'est une certaine convergence des trois histoires, entre, disons, la Renaissance et l'invention du cinéma, autour d'une notion centrale, celle de **scène** » (Aumont 2005, p. 176), *id est* le lieu où se déroule l'action (*ibid.*). Il faut mettre en avant ces séries de filiation dans des cadres spécifiques (des analyses de films) et en déduire un lien entre le film et l'analyse. Nous serons alors à même de démontrer que s'il y a eu une association forte entre le cinéma et l'action, cette dernière fut rendue possible par l'importance première pour les films de raconter une histoire et la proposition pour l'analyse de reconduire ces couplages. Les films mettent en avant leur capacité à reproduire.

Cette partie permettra d'établir trois choses. Tout d'abord, elle a pour but de dresser un repérage des règles de composition, des fonctions et des forces à l'œuvre dans le cadre que ce soit à travers des couplages normés reconduits au cinéma (peinture, théâtre, littérature) ou ceux générés par le cinéma (dispositif, cadrage, montage). Il est absolument nécessaire de décrire ces liens, car il est impossible de pouvoir considérer ce qui se fait et se crée sans avoir constaté ce qui peut être défait. Ensuite, nous serons à même de démontrer que s'attarder sur les éléments de composition de l'image et décrire les liens qui les unissent – en somme, faire état d'une relation étroite entre les formes de l'expression et les formes du contenu – est une exigence du cinéma, et ce, dès ces premiers temps (*La Sortie des usines, Le Voyage dans la lune, La Naissance d'une nation, L'Impératrice rouge*). Enfin, nous pourrions tirer une conclusion essentielle pour la continuation du développement de cette thèse : un lien étroit entre le film et la théorie qu'il aime ou celle qui en découle voit le jour. L'analyse ne découvre jamais plus dans un film que son organisation interne : si le film est principalement narratif, l'analyse ne pourrait faire autrement qu'être narratologique. Seulement comment expliquer que des analyses figuratives du cinéma classique soient possibles ? Se concentrer sur cette place première de l'histoire permet de constater que cette dernière est mise en avant par la composition de l'image et par les éléments de liaison entre les plans ; elle est donc aussi figurative.

CHAPITRE I
TRADITION PICTURALE

Le cinéma fut inventé à partir de la photographie. Certes, nous pouvons tout aussi bien faire remonter l'ancêtre du septième art à l'antiquité, comme le souligne Vincent Pinel, grâce au mythe de la caverne de Platon. Toutefois, précise-t-il,

les recherches dispersées qui précèdent l'invention du cinématographe (1895) s'ébauchent vers le milieu du XIXe siècle et s'ordonnent autour de deux axes indépendants : I) *l'analyse du mouvement* en images successives par le moyen de la photographie ; II) *la synthèse du mouvement* par l'enchaînement des images successives. Ces axes constituent encore [en grande majorité] les deux étapes élémentaires des techniques cinématographiques d'aujourd'hui : l'enregistrement (prise de vues) et la reproduction (projection) [Pinel 1999, p. 5]

Cette filiation entre les deux arts nous pousse à entrevoir un autre héritage qui concerne la peinture et, en particulier, l'invention de la perspective. En reprenant la technique photographique, le cinéma reprend toute une tradition picturale qui, premièrement, encourage un type de composition et, deuxièmement, guide vers un type d'analyse. Afin de parfaire notre démonstration, nous rejoindrons ci-après Jacques Aumont qui, en s'appropriant la revendication de Jean-Luc Godard⁵, considère Lumière comme le dernier impressionniste. L'impressionnisme étant un courant quasi simultané du cinéma, qualifier l'inventeur du cinématographe de la sorte, c'est avant tout le considérer comme le peintre d'une époque en le rattachant au courant pictural duquel il est contemporain. Ce qui fait de lui un peintre, c'est-à-dire ce qui, dans son oeuvre, est reconduit de la peinture, va nous intéresser bien davantage que ce qui, précisément, le rattache à un courant spécifique.

⁵ En 1966, Jean-Luc Godard présente la rétrospective Lumière proposée par Henri Langlois à la Cinémathèque française. C'est alors qu'il assure que Lumière est le dernier impressionniste. Cette assertion sera reprise dans *La Chinoise* (1967) [Aumont 1995, p. 16]. Ce film, nous rappelle Marc Cérésuelo, est un film « dans le cinéma » (1989, p. 134). Il est davantage un film sur « la représentation qu'un film politique » (*ibid.*, p. 131). Si bien que dans ce « *work in progress* » (le générique affirme que le « *film est en train de se faire* » [*op. cit.*]), une autoréflexivité sur le médium phare de la représentation trouve sa place. *La Chinoise* rendra compte, par le biais de son personnage Guillaume, de cette inversion : Godard ne considère pas Lumière comme un cinéaste mais comme un homme de spectacle alors qu'il qualifie Méliès de documentariste (*op. cit.*, p. 133).

I. Commençons par le commencement : une histoire de traditions

A. « Et la lumière fut... »

1. *La perception humaine*

Au début de son existence, le cinéma s'aligne sur ses prédécesseurs et tente, lui aussi, d'imiter la perception humaine à la fois à travers l'action de regarder et à travers l'image perçue par celui qui fixe une scène dans la tradition de la peinture en perspective et de la photographie. L'exigence de l'authenticité du monde, grâce à la cohérence et à la rigueur scientifique de sa composition, alliée à une architecture, qui se base sur la perspective monofocale⁶, reste au cœur des compositions des premières images cinématographiques. Comme nous le rappellent André Malraux⁷, André Bazin⁸, Jean-Patrick Lebel⁹ ou encore Jean Mitry¹⁰ (Bonitzer 1995, p. 13),

le cinéma serait techniquement parlant, l'héritier de la scientification de la représentation instaurée au *Quattrocento* à travers les théories de la perspective artificielle [...]; il accomplirait en quelque sorte mécaniquement ce que Aloïs Riegl appelait le *Kunstwollen*, l'impulsion artistique de la Renaissance : l'imitation du fortuit, l'appropriation de la Nature par la représentation. D'où le « réalisme ontologique » dont André Bazin le voulait *fondamentalement* marqué (*ibid.*, p. 8)

2. *Un certain rapport au réel*

a. La vérité dans la représentation

À travers les liens de parenté que le cinéma peut entretenir avec la *perspectiva artificialis*, c'est cette obsession de reproduction mimétique du réel, fondamentale selon André Bazin, qui conduit les frères Lumière à proposer une première spécificité pour le cinématographe¹¹ : il n'aurait d'autre but que de « reproduire la vie » (Ninety 2002, p. 32). C'est pourquoi la prise de vue fixe garantissait un plan spatial immobile (Deleuze 1983, p. 12). Cette recherche de vérité

6 La peinture perspective est appelée monofocale parce qu'elle « suppose un spectateur immobile, fixé à une certaine distance de ce qu'il regarde, et le regardant avec un seul œil » (Arasse 2004, p. 51). On peut la retrouver également sous les noms de *perspectiva artificialis*, perspective artificielle ou tout simplement perspective, puisque, comme le signalent Daniel Arasse ou Hubert Damisch, c'est elle qui aura le dessus sur les autres types de constructions perspectives inventées à l'époque.

7 In « L'Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, 1940.

8 In « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*

9 In *Cinéma et idéologie*. 1971. Paris : éd. Sociales.

10 In « Propos intempestifs, les impasses de la sémiologie », *Cinématographe*, numéro 94.

11 Même si Lumière est surtout préoccupé par le développement des autochromes, il reste le premier producteur et le premier distributeur de film (Aumont 1995, p. 14). « Il imprime sa marque, presque son style, sur toute une production dont pourtant il n'est qu'indirectement responsable (on n'est même pas sûr qu'il ait lui-même effectivement tourné la manivelle un jour » (*ibid.*). Grâce à la cinéphilie qui en a fait le « grand chef de la secte », « l'inventeur devient cinéaste » (*op. cit.*, 15).

dans la restitution du monde est le présupposé de base de toute peinture dans l'idéologie de Leon Battista Alberti puisque cette dernière doit s'efforcer de représenter les choses visibles (Alberti 1994, 145). C'est aussi ce que souligne Daniel Arasse. « Ce qui caractérise la peinture européenne du début du XIV^e siècle à la fin du XIX^e siècle, c'est qu'elle se fait sous le principe de l'imitation de la nature. Certains peintres à certains moments pensent même que les images qu'ils représentent sont vraies : il y a une vérité de la représentation » (2004, p. 46).

b. La vérité divine

Telle que définie par Daniel Arasse, la perspective est un « système de représentation parfaitement arbitraire, qui a été inventé par toute une société¹² sur près d'un siècle » (*op. cit.*, p. 50-51)¹³. Toutefois, ce système de représentation, même s'il est une invention, est vraisemblable puisqu'il s'efforce de mettre en avant des équivalences entre l'univers représenté et le réel. Pour cela, il base ses compositions sur des calculs mathématiques afin de rendre compte, au mieux, du fonctionnement du monde¹⁴. Dans cette façon de concevoir le vrai, gît la représentation scientifique de la vie, c'est-à-dire celle qui est mathématique : la tradition de l'imitation, en peinture, repose sur l'imitation de la vie (*physis*, le mouvement de la vie). Le but d'un tableau, pour Leon Battista Alberti, réside en la représentation de l'histoire (*storia*), qui est directement liée à la représentation des passions (les « mouvements de l'âme »). Le peintre doit se baser sur le visible et le traduire sur la toile en fonction de sa représentation mathématique. Puisque c'est Dieu qui en est à l'origine, c'est lui qui a donné au monde ses lois mathématiques.

12 Dans la société florentine en particulier et la société occidentale en général.

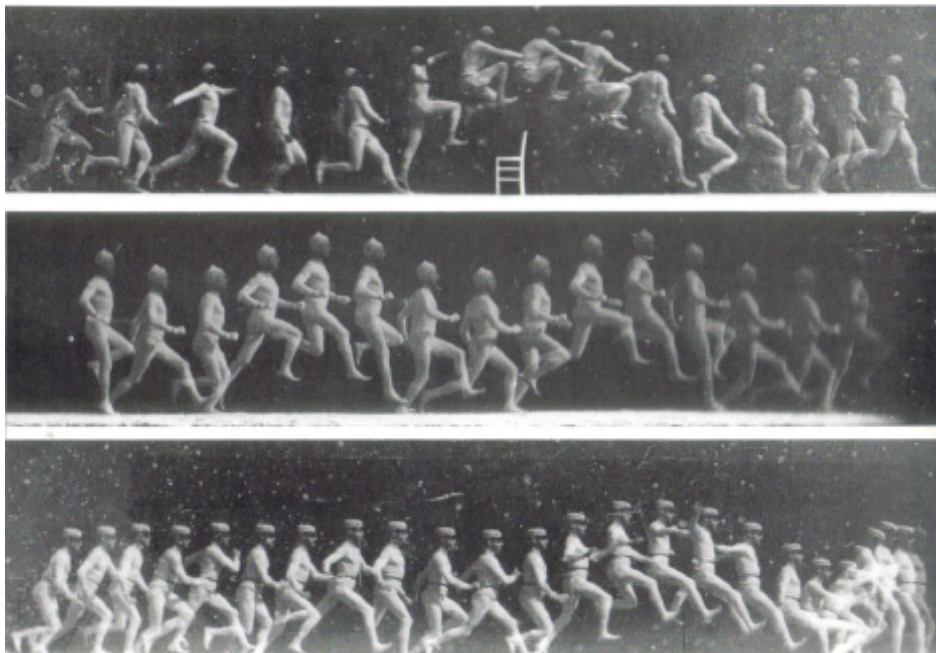
13 Autour des années 1415, un architecte florentin du nom de Filippo Brunelleschi met au point une technique de représentation exacte grâce à un modèle théorique fonctionnant comme suit. Sur un petit panneau, « était peint le baptistère de Florence tel qu'il est vu depuis la porte centrale de la cathédrale, c'est-à-dire juste en face, à vingt ou trente mètres du baptistère. Pour démontrer la vérité de sa peinture géométrique, il ne fallait pas regarder d'un côté le panneau et en face le baptistère, mais il [l'architecte] avait pratiqué un trou à l'intérieur de ce petit panneau au travers duquel il fallait regarder par le côté non peint, et à ce moment on voyait, par ce trou, apparaître le baptistère. Puis, on mettait un miroir dans l'axe de vue et on voyait le baptistère peint, on baissait le miroir et on voyait que c'était la même chose : démonstration que l'architecte est capable de représenter exactement ce qu'est l'architecture » (Arasse 2004, p. 54). Même si ces panneaux de démonstration donnent à voir le baptistère en perspective, c'est-à-dire à travers une composition reposant sur le regard humain dans la distance et la hiérarchisation des objets dans l'espace, il n'en reste pas moins que ce système n'est pas parfaitement mimétique : il lui manque le mouvement. Ceci étant dit, le mouvement ne manquait pas à cette première maquette puisque Brunelleschi, au lieu de peindre le ciel, avait collé un miroir en haut de sa structure ce qui lui permettait de refléter les nuages donc, des éléments déjà animés.

14 Avec le cinéma, ce rapport scientifique reste de mise. En s'appuyant sur Jean-Louis Schaeffer, Jean-Luc Lioult nous rappelle que, dans le cinéma de fiction, « l'opérationnalisation de la *mimésis* » repose « sur une "feintise ludique partagée" : on recourt à des formes d'imitation du réel, mais en s'accordant sur le fait que cette faïresemblance n'est pas une tromperie » (Lioult 2004, p. 32). C'est pourquoi notre propos peut-être nuancé puisque le rapport avec le réel est également induit par d'autres types de rapports que l'on trouve dans le cinéma documentaire, notamment la quête d'un sens pour le monde. « L'image n'est pas simple décalque du monde, dans sa captation et sa transmission tout fait sens. Mais il existe des aspects par lesquels la machinerie représentative rend effectivement compte du réel, il est des usages dans lesquels réalisateur, film et spectateur cherchent ensemble un sens au monde » (*ibid.*, 11).

En ce sens, ce type de représentation est vrai puisqu'il est la manifestation directe des principes mathématiques érigés par Dieu.

c. La vérité scientifique

Cette recherche de la reconstitution du vrai, nous la retrouvons dans les expérimentations de Marey qui tentent de saisir le vrai mouvement, là aussi, d'un point de vue scientifique. « Mais une photographie isolée ne suffit pas à rendre compte de phénomènes aussi complexes que le galop d'un cheval, le vol d'un oiseau ou la marche de l'homme. L'analyse précise de ces mouvements suppose [...] leur décomposition en une série d'instantanés successifs » (Pinel 1999, p.6). Une fois le mouvement décomposé en une série d'images successives (dans les années 1870), il aura ensuite besoin d'un espacement régulier (1891) pour enfin saisir sa véritable restitution. Il faudra attendre encore quatre ans pour que soit opérée une synthèse de ces deux pré-requis à l'analyse du mouvement sur un grand écran (*ibid.*, p. 8). Le défilement des images va intégrer le mouvement au cinéma et accentuer un mimétisme déjà mis en avant par la géométrie de sa composition en reconduisant des fonctionnements analogues à la perception humaine. Reposant également sur une construction mathématique, la vitesse de défilement des images s'allie à la perception réelle de la vitesse d'exécution du mouvement. Par conséquent, l'image cinématographique propose une nouvelle avancée dans cette quête de vérité quant à la représentation mathématique du monde.



5. Etienne Jules Marey, *Locomotion humaine*

d. La vérité analogique

Le film est immédiatement compris comme un agencement donné *a priori* reproduisant des liens qui ont une valeur fonctionnelle en dehors de ce dernier. Il n'invente pas, mais reconduit des couplages issus de la quotidienneté (les actions de la vie, nous y reviendrons) en injectant une certaine image de ce qu'est la vie (l'action) dans la représentation. Ensuite, le monde est reproduit en fonction d'agencements mathématiques qui redonnent dans l'image la configuration géométrique de l'espace. La construction de ce dernier n'apparaît pas comme une création, mais comme une reproduction. Enfin, le mouvement garantit lui aussi la reconduction de modèles perceptifs extérieurs aux images. La recherche de vérité dans l'image, puis dans ses enchaînements, induit la projection d'agencements figuratifs donnés d'avance. C'est d'ailleurs ce qui conduit Nicole Brenez à nous mettre en garde face à la difficulté de considérer le film comme sujet. « Dans le cas d'un film, l'exercice s'avère particulièrement difficile puisque le cinéma, art de la reproduction par excellence, favorise la réduction mimétique selon laquelle on rapporte immédiatement l'image à sa provenance – comme si les phénomènes pouvaient un instant équivaloir à leur enregistrement » (Brenez, p. 11-12). Il semble que le cinéma ait toujours reconduit des couplages normés : ceux qui fonctionnent dans le réel fonctionnent, de façon analogique, sur la toile.

B. Quelques incidences

1. *Des implications*

a. Objectivité du regard : le plan d'ensemble

En inventant la perspective, l'architecte florentin Filippo Brunelleschi a « cherché à copier la perspective naturelle qui est à l'œuvre dans l'œil humain » (Aumont 2005, p. 165). Toutefois, la reproduction de la perception humaine à la Renaissance n'est pas à confondre avec la mise en forme d'une vision subjective du monde : l'homme pense voir le monde tel qu'il est, de façon objective. Il n'y a donc pas de point de vue marqué sur la situation. Notons que le cinéma des premiers temps privilégie le plan d'ensemble et ignore les variations d'échelles de plan. Dans la peinture classique, c'est l'observation de la nature qui donne son propre principe d'organisation au peintre. Si la construction en perspective reproduit la perception humaine, elle reconduit la vision objective et immobile d'un seul œil. Cela rejoint l'idéologie que nous exposons plus tôt. Dans ce type de représentation du monde, il ne peut y avoir qu'un seul point de vue : Dieu n'est jamais bien loin.

b. Immobilité du cadre

Ce manque de subjectivité est également présent dans la non-restitution du « mouvement des deux yeux qui balaieraient le champ » (Arasse 2004, p. 51.). L'œil, c'est-à-dire le point de vue de départ de la composition, n'est pas en mouvement : il est « absolument immobile » (*ibid.*). De plus, ce ne sont pas des yeux qui perçoivent la chose qui va donner lieu à la représentation, mais un seul œil d'où l'appellation « monofocale » pour ce type de perspective. Si, comme nous le rappelle Pascal Bonitzer, la *perspectiva artificialis* « mathématise les conditions de la perception naturelle » (1995, p. 14), elle ne reproduit pas vraiment le regard humain. La construction de l'image fixe mouvement et objets dans l'espace et dans le temps. En toute logique, l'appareil photographique va prendre le relais de cette mise en forme du monde. Ce dernier ne fait que « singer le principe de la perspective : il y a un œil unique et toutes les lignes convergent vers le point qui est la projection de l'œil sur la surface de représentation » (Arasse 2004, p. 46). Le cinéma des premiers temps est lui aussi caractérisé par un plan d'ensemble unique et un cadre fixe (Deleuze 1983, p. 11-12).

c. Nuance

La notion de plan unique est à nuancer très vite. En effet, les trucages, déjà repérés par dans les vues Lumière, impliquent l'arrêt de la caméra¹⁵. Nous y reviendrons à propos de Georges Méliès. Cependant, le règne de la fixité de l'image s'affirme plus longtemps, même si la caméra se balade aux quatre coins du monde sur les bateaux des opérateurs de la firme lyonnaise (vues exotiques de Venise par exemple). Par conséquent, comme nous le signalait Nicole Brenez, cet automatisme mimétique faisant du cinéma l'art de la reproduction par excellence n'est finalement pas obligatoirement une évidence. Et même si les objets et les sujets dans le cadre ne sont pas fixes, l'immobilité de la caméra et l'absence de point de vue marqué, que l'on constate également en photographie, conduisent la mise en scène et l'analyse à considérer, dans un premier temps, uniquement les éléments qui se trouvent à l'intérieur de la délimitation du cadre.

2. Au cinéma

Selon cette appréhension des images du monde, « Louis Lumière est le premier cinéaste du réel qu'il sait organiser avec un sens aigu de l'image, du cadre, de l'éclairage, du mouvement et de la tension à l'intérieur du plan unique » (Jeancolas 1995, p. 11). En effet, le cinématographe reproduit la perception oculaire monofocale et s'aligne sur les lois scientifiques de la représen-

15 Voir à ce sujet François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de). 2002. *Arrêt sur image, fragmentation du temps*. Lausanne : Éditions Payot Lausanne, p. 158-162.

tation. Ce qui importe au réalisateur est de délimiter un cadre dans lequel se joue la vie. Si Jean-Pierre Jeancolas parle de l'organisation de l'image et de choix de réalisation, c'est parce que ces derniers sont tournés vers les actions de la vie qui se trouvent toujours au milieu du plan. Le cadre reste « le caractère filmique des frères Lumière » (Aumont 1995, p.27). Pourtant, et Jacques Aumont souligne le paradoxe, le problème de la caméra Lumière était qu'elle ne permettait pas de cadrer : « d'abord, on insérait dans le couloir de la caméra un bout de pellicule voilée, puis, toujours caméra ouverte, on ouvrait l'objectif en tournant la manivelle, et l'on "cadrait" grâce à l'image qui se formait alors au fond de l'appareil, sur le bout de la pellicule » (*ibid.*, p.27-28). Toutefois, ce « cadrage approximatif » était toujours « *intéressant* » notamment en termes de « *centrement* » (*op. cit.*, p. 28). En effet, ce qui frappe, dans les premiers films Lumière, c'est bien la composition géométrique du cadre. Deux choses vont nous intéresser à présent. La première concerne la volonté de reconduction de ce type de perception qui implique un point de vue unique, une grande profondeur de champ et l'immobilité du cadre. La seconde, induite par la première, concerne le lien que cette construction peut entretenir avec l'action. Quelles sont donc les implications de ce type de composition sur les premières images cinématographiques ?

3. Construction du cadre, un exemple : Le Repas de bébé, Lumière (1897)

C'est cette structure d'organisation de la représentation (composition du cadre, situation du regard, focalisation unique, agencement des points de fuite dans l'image) que nous retrouvons dans *Le Repas de bébé*. Le premier plan est occupé par la table et l'arrière-plan donne à voir le jardin. Entre le premier et l'arrière-plan, se trouve la famille Lumière. L'enfant est placé au



6. *Le Repas de bébé*

centre de l'image entouré de ses parents. Ces derniers forment un second cadre, dans le cadre, ce qui contribue à renforcer la place centrale de bébé dans l'image. Il se situe également au croisement des axes horizontaux et verticaux matérialisés par la table et la fenêtre. L'enfant se trouve à l'intersection des axes qui divisent l'image au centre. La composition permet d'imaginer « une ligne transversale [l'angle de prise de vue] coupée par une ligne perpendiculaire [la

fenêtre], afin de déterminer dans la peinture [dans le cadre] une position fixe du point de vue¹⁶ » (Alberti, p. 151). La composition géométrique redouble l'encadrement des parents et accentue la place réservée à bébé. Le cadre fixe insiste sur ces lignes qui, dans un premier temps, isolent les protagonistes au second plan, puis, dans un second temps, convergent vers l'enfant. L'immobilisme de la caméra souligne le point de vue unique de l'action : bébé sera au centre de l'image pendant toute la durée de la « vue ». Un seul œil filme le nourrisson. Cet œil unique organise l'espace. Cette mise en forme du monde est d'autant plus perceptible que ce point de vue sur l'action se partage avec le spectateur. Ce partage, Daniel Arasse le souligne dans les compositions du *Quattrocento*. « C'est très intéressant car le point de fuite est la projection de l'œil du spectateur dans la représentation, et le monde s'organise en fonction de la position du spectateur. Il est construit pour le regard du spectateur qui ensuite doit bien sûr y prendre sa place » (2004, p. 66).

4. *La profondeur de champ*

Après l'organisation géométrique de l'espace, l'œil unique derrière toute perception et l'absence de mouvement, la nouvelle « tricherie » de la construction perspective dont va hériter le cinéma, tout comme la photographie avant lui, est la grande profondeur de champ. Bazin y verra, dans un premier temps, un excès de réalisme, puis le théoricien du réel se rétractera, nous y reviendrons quand nous aborderons le film *Citizen Kane*. Néanmoins, il est intéressant de noter que « cette netteté conventionnelle a été celle de pratiquement toute la peinture » (Aumont 2005, p. 172). Sa reconduction au cinéma accentue la lisibilité de la hiérarchisation de l'espace : le second plan, dans *Le Repas de bébé*, n'est pas mis en avant parce qu'il se situerait entre deux flous (il y aurait alors un changement de point de vue dans la scène), mais il est isolé par l'organisation de l'image. « Le champ est un espace profond, mais représenté sur une surface plane, et, dans cette représentation, la profondeur est inévitablement modifiée, puisqu'on ne peut pas rendre compte par un point de vue unique de la mobilité essentielle de l'œil "écologique" » (*ibid.*). Cette modification se retrouvera dans la production d'« une image uniformément nette » (*op. cit.*). La fixité du cadre et la grande profondeur de champ aident à la focalisation sur le point central.

Le point de vue unique n'est donc pas seulement à l'extérieur du tableau, il est également dans le tableau puisque la géométrie uniformément visible conduit le regard du spectateur vers un point bien précis dans l'œuvre. Il importe peu à ce dernier de se pencher sur ce qui excède les

16 Les éléments entre crochets sont des ajouts en lien avec la séquence étudiée. Notons que ce qui se trouvera désormais entre crochets dans les citations sera toujours un ajout de notre part.

limites du cadre. Le film véhicule ce qu'André Bazin analyse du fonctionnement du tableau. Le cadre est une zone de « désorientation de l'espace », il « polarise l'espace vers le dedans », il est « centripète » (Bazin 1994, p. 188)¹⁷. Comme en peinture, le cadre pictural ferme « sur l'espace de sa propre matière et de sa propre composition ; il oblige le regard du spectateur à revenir sans cesse à l'intérieur » (Aumont 1995, p. 105).

5. Synthèse

a. Résumons

Finalement, contrairement à ce que nous aurions pu croire, le cinéma n'est pas une simple reproduction mais la construction d'une image qui fixe les formes et le mouvement dans le temps et dans l'espace à l'intérieur d'un cadre choisi. L'organisation des éléments à l'intérieur de l'image est régie par deux règles d'or : la lisibilité (le regard extérieur à la composition doit rejoindre le regard intérieur) et la hiérarchisation (l'image organise les éléments qui la compose). Finalement, ce type de composition, et ce, depuis la Renaissance est une construction de la focalisation sur un point central. À cet instant, il est possible de déceler la première force à l'œuvre au cinéma : une force centripète.

Si, comme l'annonce Pascal Bonitzer dans son introduction à son livre sur la peinture et le cinéma, le septième art rencontre des problèmes qui recourent les effets et préoccupations de la peinture, c'est grâce à la nature statique du tableau (1995, p. 7). La composition du plan, aux premiers temps du cinéma, propose un point de vue unique construit par une architecture qui reprend les bases de la construction en perspective pour organiser l'image autour d'un point central. Cela crée une unité qui est définie par le cadre. Ce dernier « centre la représentation, la focalise sur un bloc d'espace-temps où se concentre l'imaginaire, il est la resserre de cet imaginaire » (Aumont 1995, p. 29). Le cadre a donc, pour reprendre la terminologie de Jacques Aumont, cette fois, une fonction de limite (*ibid.*, p. 107-109).

17 L'article dans lequel est développée cette notion, « Peinture et cinéma », a été publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1951. Il suivait la sortie de deux films d'Alain Resnais sur la peinture – l'un consacré à Van Gogh ; l'autre, à *Guernica* de Picasso – qui n'avaient séduit ni la critique ni le public. Dans ces deux films, le réalisateur avait « ouvert l'espace des tableaux [...] pour les muer en diégèse » en les dotant d'« un dehors imaginable » : la vie de Van Gogh (Aumont 1995, p. 105). « Bazin étend cette remarque à une caractérisation, devenue célèbre, du cadre filmique et du cadre pictural en général » (*ibid.*). Jacques Aumont remarque que cette prise de position, trop radicale selon lui (nous y reviendrons), est certainement due aux très nombreux pastiches picturaux qui peuplent le cinéma. « Devant tout ce mauvais goût, devant ces assauts de pompiérisme auxquels a donné prétexte la ressemblance, cadre pour cadre, du film au tableau, on comprend le salutaire acharnement de Bazin à démêler les morceaux stylistiques (l'académisme des « plans-tableaux » devait être absolument insupportable pour le chantre du néo-réalisme) » [*op. cit.*, p. 120].

b. Ajoutons

Il faut ajouter la prise de vue ininterrompue à ces impératifs de composition directement héritiers de la perspective. Un film, à l'extrême fin du 19^{ème} siècle, était « généralement [constitué] d'un seul plan cadrant, le plus souvent en plan d'ensemble, une action unique » (Bordwell et Thompson 2000, p. 545). Le film aura donc pour définition ce qui est désormais une de celles qui sert à caractériser le plan, c'est-à-dire le temps d'enregistrement depuis le déclenchement de la caméra jusqu'à son arrêt (Martin 2001, p. 159). Dans cette définition du plan et du film, au-delà de sa capacité technique (la durée d'enregistrement de la pellicule), se dessine l'idée du déroulement d'une action : le repas de bébé, l'arroseur qui se fait arroser, etc. Dans *L'Arroseur arrosé* (1895), les allers-retours du jardinier et du gamin ne cessent de recentrer les personnages, si ce n'est au centre de l'image, du moins dans les limites du cadre. Une fois entré dans

l'image, le chenapan, même s'il essaie d'en sortir, sera toujours ramené au second plan par le jardinier. Dès que les actions sont finies – l'arrêt de l'eau et la fessée – le protagoniste pourra quitter le cadre comme un comédien quitte la scène¹⁸. L'action redevient celle du départ : un jardinier arrose son jardin au centre de l'image. Chaque film est une action. Dans chaque titre, un verbe surgit (sous la forme d'un



7. *L'Arroseur arrosé*

substantif ou d'un participe), et ce, dès le premier : *La Sortie des usines*. Nous pouvons aisément conclure que, dès son plus jeune âge, une certaine forme narrative investit le cinéma : un plan équivaut à un film qui équivaut à une action (et toutes les réciproques seront vraies). Nous allons voir comment cela se vérifie dans *La Sortie des usines*.

18 Nous reviendrons sur ce film et nous approfondirons cette analyse au moment où nous étudierons les liens entre cinéma et théâtre.

II. Un cas d'étude : *La Sortie des usines* (1895)

A. Analyse

Afin de bien comprendre la façon dont l'organisation des éléments fonctionne à l'intérieur du cadre, nous allons analyser en détail la première production des frères Lumière et interroger cette construction géométrique reprise de la perspective afin de mettre à jour ce qu'elle nous révèle des traits caractéristiques de la composition de l'image, des règles implicites qui la sous-tendent, des forces sous lesquelles elle plie. D'après ce que nous avons vu de la peinture figurative classique, nous pouvons convenir que cette dernière s'attarde sur l'arrangement concerté des figures (*Le Déjeuner de bébé*) « conforme à un *decorum* » (Aumont 1995, p. 108). « Dans cet arrangement, la surface du tableau, son partage et sa hiérarchisation, interviennent activement [*L'Arroseur arrosé*]» (*ibid.*). C'est pourquoi il nous semble important de considérer plus en détails cette composition géométrique. Nous examinerons en particulier le grand rôle du centre de l'image – le portail – ainsi que son point concurrentiel, la ligne de fuite principale – l'usine –, afin de mettre à jour ce que Louis Marin nous rappelle être la valeur rhétorique du tableau qui s'exprime ici à travers l'analyse du cadre et de sa composition¹⁹. Dans l'image, tout parle. Cet excès d'expressivité est non seulement un moyen de rendre compte du fait que les formes du contenu redoublent les formes de l'expression, mais ces dernières rejouent également les formes de l'analyse.



8. *La Sortie des usines*

¹⁹ Louis Marin. 2006. *Opacité de la peinture Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

1. Une construction géométrique

a. Organisation verticale

Dans les prises de vue des frères Lumière, bien souvent, tous les éléments de composition de l'image convergent vers un point central. Ce point central est celui du lieu de l'action. Dans *La Sortie des usines*²⁰, l'image, dans le sens vertical, se divise en deux alors que les portes s'écartent pour faire sortir les travailleurs. Le portail, en s'ouvrant, crée une ligne de fuite qui se prolonge jusqu'à l'arrière-plan, endroit où se situe l'usine. À l'avant-plan, cette ligne se poursuit à même le sol puisque le trottoir s'arrête, en toute logique, à l'entrée du portail. Du côté gauche de l'image, une ouverture, le portillon, rappelle le portail et s'accorde sur un même point de fuite : l'usine, à l'arrière-plan. Le mouvement dans la partie droite du cadre se répète à gauche proposant un redoublement graphique et dynamique du point de fuite grâce à la marche des ouvriers. Par le portail ou bien par le portillon, les personnages peuvent sortir de l'usine. Grâce au mouvement ou au tracé affirmé des lignes, les éléments de composition de l'image s'alignent sur un même point de fuite : l'usine.

b. Organisation horizontale

Cette organisation divisée de l'image, nous la retrouvons dans les lignes horizontales. Le pied du bâtiment propose une ligne de démarcation avec le sol qui est parallèle aux poutres de l'usine. Ces dernières sont de plus en plus réduites, accentuant l'effet de la perspective, c'est-à-dire l'éloignement de l'objet matérialisé par sa taille dans l'image. Au niveau horizontal, les lignes convergent, elles aussi vers l'arrière-plan, vers le même point de fuite : l'usine.

2. Organisation formelle

Les personnages sortent de l'usine en se dirigeant de l'arrière-plan vers l'avant-plan. Ils composent alors une palette de blancs et de gris. Les chapeaux blancs des dames éclaircissent l'image, ce qui tranche avec le fond noir et met en avant le mouvement dans le plan. La luminosité du plan est non seulement accentuée par les tons clairs qui le composent, mais elle l'est aussi grâce à l'ensoleillement naturel de la séquence. Au premier plan, la rue est ombragée puisque la silhouette d'un arbre se découpe sur le sol. Du point de vue de la répartition des teintes blanches et de la distribution de l'éclairage dans le plan, le second plan est mis en

20 Il existe plusieurs versions de ce film (2 ou 3 selon les sources). Voir à ce sujet la démonstration vidéo par André S. Labarthe, dans *Le Cinéma à vapeur* (1995). Nous étudions la seconde version dans laquelle nous voyons le portail et le portillon. Cette vue est d'ailleurs orchestrée autour de l'ouverture et de la fermeture de ces derniers. Elle fut tournée 15 jours après la première prise. Les ouvriers reçurent des instructions notamment concernant le temps dont ils disposaient pour quitter l'usine.

avant : il est la portion de l'espace la plus ensoleillée. Par exemple, le bâtiment, à gauche du portail, est clair, à peine plus foncé que le sol. Il répond à l'éclairage du second plan dont la lumière était obstruée par le portail, noir. Une fois ouvert, le soleil peut atteindre le second plan. Notons que, dans la peinture de la Renaissance, la lumière tient un rôle fondamental dans l'unification de l'espace pictural. S'inaugure, à cette période, une conception du monde (du visible) qui n'est plus morcelé mais unifié et dont l'unité fait sens (Dieu), d'où la grande profondeur de champ. Tout s'organise grâce à la lumière dans le visible. Ici, tout s'organise autour de la lumière qui met en avant le second plan. Cette dernière se lie avec la profondeur de champ et toutes deux rendent, ensemble, l'image entièrement lisible. Toutefois, la lisibilité n'ignore pas les oppositions. La construction du plan fonctionne par forts contrastes qui opposent le sombre du lieu de provenance des ouvriers au clair du lieu de leur sortie. Ce contraste est repris à une plus petite échelle avec l'ombre du portillon qui se situe sur la même ligne de fuite que celle de l'arrière-plan. Par conséquent, le travail sur la lumière met en avant le second plan dans l'image, le portail, grâce à des contrastes de quantité et des contrastes clair/foncé.

3. Le mouvement

Nous savons que cette sortie n'est pas spontanée, elle est composée, dirigée, orchestrée. Le film tend à valoriser l'usine familiale. Le mouvement est mis en scène. Qu'en est-il de cette orchestration ? Le flot d'ouvriers se scinde avant le franchissement du portail puisque certains passent par la grande porte et d'autres, par la petite. Cette scission est reprise, une fois le portail franchi, par le double mouvement des ouvriers qui sortent du cadre soit par le coin gauche soit par le coin droit. Deux choses vont nous intéresser afin d'établir la dynamique de l'image. Cette division fait écho à celle que nous soulignons plus tôt. Dans cette scène, tout semble s'organiser autour de la division en deux : deux lieux de sortie, deux flots, deux lignes de démarcation qui séparent l'image en deux du point de vue vertical et horizontal, deux points concurrentiels (le point central et le point de fuite), etc. Cette division rend visible un contraste dynamique : même si le mouvement est continu au premier-plan, vers un avant-plan, la construction interne ne cesse de rappeler le point de fuite à l'arrière-plan. En effet, et ce sera notre second point, puisque nous ne pouvons pas les suivre, ce qui unit les ouvriers, ce n'est pas tant le lieu vers lequel ils vont (hors cadre), mais plutôt celui d'où ils viennent (dans le cadre) : l'usine à l'arrière-plan. La composition de l'image ne met aucunement l'accent sur la ligne que les personnages brisent en franchissant le portail. Elle se focalise sur la ligne qu'ils forment avant de sortir. Dans le film, « l'action est centripète, les employés sortent des deux côtés du cadre, mais le regard

spectatoriel est tout de même dirigé au centre du cadre, là où l'action congruente se déroule »²¹.

4. Angle de prise de vue

Enfin, la caméra forme une diagonale qui casse l'harmonisation de la composition du cadre en venant rompre avec les lignes de fuite. Cet axe de prise de vue qui n'accompagne pas les ouvriers dans leur sortie, au contraire, recentre le regard sur les portails. Il propose davantage un repli sur l'intérieur de l'image qu'une ouverture vers l'avant-plan. Ceci a pour conséquence de proposer une composition qui se concentre sur un mouvement – le franchissement du portail – et non sur sa poursuite. Nous pouvons le vérifier à trois niveaux dans la mise en scène. Le point central est le portail. Tous les éléments de composition de l'image travaillent à le rendre capital. Ensuite, le point de fuite est définitivement l'usine à l'arrière-plan, et ce, même si le mouvement sort des limites du cadre. Enfin, seul le mouvement de franchissement du portail intéresse le spectateur. Le hors-champ – le lieu où vont les personnages –, qui n'était pas mis en avant par les organisations horizontales, verticales, formelles ou dynamiques, n'est pas davantage porté par l'angle de prise de vue. Cette construction rappelle une dynamique pour le cadre très importante au moment de la Renaissance. Dans l'image, il y a, comme au *Quattrocento*, cette concurrence affirmée entre le centre géométrique du tableau (le portail) et le point de fuite principal (l'usine) [Aumont 1995, p. 108]. Pour Rudolf Arnheim, c'est précisément ainsi que se définit toute composition à travers « l'interaction dynamique, même conflictuelle, de ces centres, entre eux, et aussi avec le centre « absolu » qu'est le sujet-spectateur²² » (*ibid.*). L'image plie toujours sous une force de composition centripète. C'est pour rendre compte de cette soumission qu'il nous faut analyser la géométrie de l'image.

B. Flashback et synthèse

1. Leon Battista Alberti

Avec les analyses de ces trois films (*Le Repas de bébé*, *L'Arroseur arrosé* et *La Sortie des usines*), nous avons mis en avant une certaine appréhension de l'action qui n'est pas sans faire écho à des façons antérieures de la penser : « [L]a composition est la manière de peindre par laquelle les parties sont composées dans une œuvre de peinture. L'œuvre majeure du peintre,

21 Serge Abiaad, « Le hors-champ dans le cinéma des premiers temps », <http://www.cadrage.net/dossier/hors-champ.htm>, consulté le 4 juin 2008.

22 Voir à ce sujet Rudolf Arnheim. 1976. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, p. 45-86.

c'est l'histoire » (Alberti 1995, p. 153). Pour Alberti, un tableau est une fenêtre ouverte sur l'histoire. Toutefois, cette dernière n'est pas encore ouverte sur le monde. S'il est un monde à représenter pour l'humaniste génois, c'est celui du divin. Il nommera le point de fuite central le roi des rayons, le rayon divin (Aumont 1995, p. 110). C'est pour cela qu'il préconisera une composition géométrique pour la peinture allant comme suit : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Alberti, p. 115). Et l'histoire, c'est le concept le plus important du livre sur la *perspectiva artificialis* intitulé *De Pictura*. C'est ce que précise Schéfer, son traducteur.

L'istoria est l'objet même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée (agencement des formes, des parties, des corps). On ne peut cependant exclure cette acception simple : le programme réaliste d'Alberti exige que la peinture montre et raconte. Dans sa définition la plus formelle, l'*istoria* est un agencement de parties (de corps, de personnages, de choses) doté de sens [Schéfer 1995, p. 115]

Il y a, pour l'auteur italien, un lien direct entre la construction de l'espace et sa représentation : ce dernier est non seulement construit pour recevoir l'*istoria*, mais il doit également la mettre en avant. De plus, sa conception de l'espace, qui est aristotélicienne, considère ce dernier comme étant clos. Il est par conséquent logique que l'organisation n'exécède pas les limites d'un cadre (Arasse 2004, p. 65). Grâce à nos analyses figuratives des films des frères Lumière, nous sommes à même de mettre en avant une importance toute particulière donnée à l'histoire à travers la construction et l'organisation du cadre. Nous pouvons alors ajouter, à la lisibilité et à la hiérarchisation, le troisième pilier de la composition classique au cinéma comme en peinture : la dramatisation.

2. Jacques Aumont

Cette importance de la dramatisation n'est pas sans faire écho au rapprochement que peut faire Jacques Aumont entre le tableau et la scène. C'est d'ailleurs ce que nous avons esquissé en évoquant la sortie du chenapan dans *L'Arroseur arrosé* : il disparaît en coulisses. L'image devient « un espace réel », mais aussi « une aire de jeu » puisqu'il s'agit du lieu de la représentation. Elle est l'endroit imaginaire où se déroule l'action et devient un « morceau unitaire de cette action » (2005, p. 176). En somme, « si l'espace est représenté²³, c'est donc toujours comme espace d'une action, au moins visuelle [*Le Repas de bébé*] : comme espace d'une mise

23 Ce rapprochement entre l'espace représenté et la mise en scène vaut pour la peinture, le théâtre, la photographie ou le cinéma.

en scène [*La Sortie des usines*] » (*ibid.*). Car, dès que les coulisses sont invoquées, il y a bien quelque chose qui excède les limites du cadre (Aumont 1995, p. 109-110).

Ces séries d'analyses nous permettent de mettre en avant l'importance d'une certaine fonction du cadre qui se conçoit comme « une limite visuelle de l'image » (Aumont, p. 107). Non seulement le cadrage travaille à construire une image qui guide le regard en son centre, mais il permet également à l'image de s'énoncer elle-même comme le lieu du déroulement de l'action. Et c'est bien une généalogie ascendante ainsi qu'une symptomatologie qui nous permettent d'établir ce début de typologie fonctionnelle pour le cadre. Nous allons à présent nous pencher sur une nouvelle fonction du cadre induite par l'implication de ses bords.

CHAPITRE II
LE PLAN-TABLEAU

Cette filiation entre les deux arts nous pousse à entrevoir un autre héritage qui concerne la scène. Nous nous en remettons essentiellement aux recherches de Jacques Aumont à ce sujet. En effet, le cadre, s'il est un élément cinématographique, ne peut se contenter d'être exclusivement pictural selon la terminologie de Bazin. Il joue avec ses bords, et ce, que ce soit en peinture ou au cinéma (Aumont 1995, p. 107). Même si ce hors-cadre n'est pas encore véritablement le hors-champ, il nous semble important de creuser des dynamiques qui relativisent la dialectique bazinienne. Et il faut bien mettre en avant une perméabilité du cadre pour pouvoir ensuite considérer tous les liens que les éléments de composition d'une image peuvent formuler entre eux.

Dans les arts figuratifs, la scène serait, au fond, la figure même de la représentation de l'espace, matérialisant bien, avec l'institution du hors-champ (de la coulisse théâtrale), le compromis entre ouverture et fermeture de l'espace qui est celui de toute représentation occidentale moderne – en même temps qu'elle signifie qu'il n'y a pas de représentation de l'espace sans représentation d'une action, sans diégèse. Surtout, au cinéma et en peinture comme au théâtre, la notion de scène véhicule l'idée même de l'unité dramatique qui est au fondement de cette représentation (Aumont 2005, p. 176)

Ce lien entre la représentation de l'espace, à travers sa (re)construction, et l'action est d'abord formel (construction géométrique de l'espace – héritage de la *perspectiva artificialis*); puis, dynamique (travail du cadre – héritage de la peinture et du théâtre : la scène) et, enfin, logique (un certain rapport au temps – héritage de la littérature).

Le cinéma commercial doit essentiellement sa fortune, artistique et commerciale, à sa maîtrise de l'art de raconter. Que, dans le sillage de la sémiologie, se soit très rapidement développée une approche narratologique n'est que simple logique. Tenter de comprendre comment fonctionnait le langage cinématographique rencontrait frontalement l'autre interrogation, celle qui consiste à comprendre comment le cinéma raconte, puisque les films sur lesquels se fondaient les analyses étaient majoritairement narratifs (Gardies 2007, p. 85)

Nous considérerons donc l'action comme une force s'alliant à la force centripète, ayant une répercussion sur les formes puisqu'elle s'empare de l'image et lui donne sens afin d'en dévoiler la logique. Cette démonstration nous permettra de mettre en avant la promotion d'un type d'analyse, celui qui s'en remet au mode de représentation institutionnel²⁴.

24 « Si j'emploie le terme "mode de représentation" là où d'autres tendent à dire "langage", ce n'est pas tant que je ne crois pas au caractère "sémiotique" de l'ensemble des systèmes symboliques à l'œuvre dans le cinéma de l'Institution. Mais ce qui fait l'objet de mon étude n'est pas cet ensemble, ce sont plutôt les conditions de base qui le rendent possible, un peu comme la perspective monoculaire de la Renaissance rend possible les codes iconographiques très complexes de telle ou telle école de peinture (mais cette comparaison est très approximative!). D'autre part, je tiens à souligner que si, en général, si fondamental qu'il soit, ce mode de représentation, pas plus qu'il n'est anhistorique, n'est neutre – comme on peut encore le penser des « langues naturelles », malgré Bakhtine –, qu'il produit des sens en et par lui-même, et que les sens qu'il produit ne sont pas sans rapport avec le lieu ou l'époque qui l'ont vu se développer [...] » (Burch 1990, p. 7).

I. Quelques notions préalables pour aborder le plan-tableau

A. Expositions

1. Point théorique

Nous avons vu un type de fonctionnement pour le cadre. Ce dernier développait une dynamique centripète. Dire que l'action se déroule à l'intérieur de ses limites consiste à concevoir le cadre comme un espace construit. C'est d'ailleurs ce que nous avons vérifié dans les analyses des films des frères Lumière. C'est aussi ce que nous rappelle Jacques Aumont. « L'espace n'est pas un percept, comme le sont le mouvement ou la lumière, il n'est pas vu *directement* mais *construit* à partir de perceptions visuelles, mais aussi kinésiques et tactiles » (1995, p.138). Dès lors que nous statuons que l'espace est une construction, deux affirmations apparaissent. Premièrement, l'attention portée à sa composition se justifie. Deuxièmement, le double lien entre les partis pris de l'image et leurs analyses se retrouve. Suite à ce constat, une série d'interrogations voit le jour. Si l'espace est construit, les limites de cet espace, ses bords, participent-ils à cette construction? Le cas échéant, quelles en seraient les conséquences pour son fonctionnement? Quels indices méthodologiques cela laisserait-il à l'analyse filmique? C'est à ces questions que nous allons essayer de répondre pour la suite de notre travail.

2. Précision

Avant de considérer en détails le rapprochement entre la scène et le plan, un détour terminologique s'impose. Dans son livre intitulé *Peinture et cinéma*, Pascal Bonitzer définit un certain type de plan qu'il nomme le plan-tableau. Sans pour autant nous inscrire contre sa dénomination, la signification que nous envisageons pour le plan-tableau est sensiblement différente. Pour le cinéaste, dont le travail prolonge, dans un premier temps, les thèses d'André Bazin, le plan-tableau consiste à intégrer dans un plan, un tableau (Bonitzer 1995, p.29-41 ; Bazin 1994, p.186-192). La définition du plan-tableau qui va nous intéresser est celle qui se rapporte au cinéma des premiers temps. Elle met en avant un parallélisme de construction et de dynamique entre le plan et le tableau en passant par la scène sans pour autant que cela repose sur le déplacement de son contenu.

B. Le théâtre

1. La scène

Les liens entre la scène et la place de l'histoire dans le tableau, évoqués grâce à Jean-Louis Schéfer, ne sont pas unanimement convenus. La scénographie tient de la perspective et la perspective se nourrit de l'espace scénique. « Si la scène est d'abord une construction, une « skéné », la scénographie est d'abord l'art de dessiner en perspective ces constructions, et généralement tous les lieux habitables » (Aumont 1995, p. 157-160). Un va-et-vient²⁵ constant entre les deux notions est de mise. Seulement, ce que tous deux mettent en avant, c'est une place centrale pour l'histoire dans l'espace de la représentation. « Dans le tableau, la scénographie n'est pas seulement la technique perspectiviste, mais déjà l'utilisation dramatique de la perspective, la façon dont les figures et les actions se situent dans l'architecture, plus largement dans l'espace représenté(e) » (*ibid.*, p. 160). Dans la construction même de l'espace se lit déjà une affinité particulière avec une narration tournée vers l'action. De cette filiation de la scène et du tableau naît l'appellation « plan-tableau », qui est un plan construit de sorte que rien d'intrigant pour le spectateur ne se passe en dehors des limites du cadre (comme en peinture) ou de la scène (comme en théâtre). La scène, comme la place dans la peinture en perspective, est un espace fortement marqué par le centrement (Aumont 2005, p. 177). En ce sens, les vues des frères Lumière seraient des plans-tableaux.

2. Généalogie

Dans son mémoire de Maîtrise, *La Scène mise et le tableau : Maurice Tourneur et l'institutionnalisation du cinéma (1914-1918)*, Pierre Chemartin s'attarde sur les implications de cet emprunt du cinéma au champ lexical du théâtre²⁶. Le plan-tableau, précise-t-il, est une unité scénique avant d'être une unité cinématographique. D'ailleurs, la notion de tableau, issue du théâtre, a été librement empruntée par les cinématographistes. Pour preuve, ce terme est référencé dans le dictionnaire du théâtre d'Arthur Pougin, en 1880. Les recherches de Pierre Chemartin démontrent également que dans les catalogues de vente de vues, dans les années 1900, on peut lire la formulation « tableau cinématographique ». Par contre on ne verra jamais inscrits les mots

25 Jacques Aumont s'appuie ici sur les thèses de Jean-Louis Schéfer, dans l'ouvrage intitulé *Scénographie d'un tableau* : « le théâtre avait emprunté la scénographie à la peinture [...], et Schéfer lit dans la mise en perspective picturale [...] le retour du théâtre, une façon d'inclure des figures dans un drame » (Aumont 1995, p. 160).

26 *La Scène mise et le tableau : Maurice Tourneur et l'institutionnalisation du cinéma (1914-1918)*, Mémoire de maîtrise de Pierre Chemartin, Université de Montréal, sous la direction de Monsieur André Gaudreault, août 2004, p. 41 à 55.

«film» ou «plan». Nous pouvons alors constater que l'entité filmique consiste en un segment continu sans coupe apparente. C'est pourquoi on peut utiliser le mot tableau, comme au théâtre, c'est-à-dire une unité censée être parfaitement cohérente, où action, temps et lieu s'équivalent. Ceci sera également souligné par Vincent Amiel. « Chaque film était très court [...], et à l'intérieur de chacun d'entre eux, les scènes se succédaient comme autant de tableaux relativement autonomes » (2007, p. 13). Nous pourrions conclure que le cadre participe à la délimitation du lieu du récit. « D'un côté donc, le récit informe l'espace de la représentation [bords-cadres]; de l'autre, le récit, tout récit fait vibrer chez son destinataire un certain sens de l'espace [cadre-limite] » (Aumont 1995, p. 137).

3. *Synthèse*

Selon Pierre Chemartin, le plan-tableau serait issu des nouvelles pratiques de mise en scène qui ont cours depuis Diderot et l'avènement du théâtre naturaliste. Cette conception du plan-tableau est en accord avec la réalité scénique de l'époque : sur l'écran, comme sur les planches, prime l'idée de tableau. Jacques Aumont fera remonter cette filiation entre le plan et la scène à la peinture de la Renaissance. « La conception scénique de l'espace [...] a commencé à se faire jour avec l'organisation perspectiviste » (2005, p. 176). À ce sujet, on relèvera une autre remarque du théoricien français mettant en relief un nouveau rapprochement entre le tableau et l'histoire du théâtre en passant par le cadre.

En ce qui concerne la représentation de l'espace, il est remarquable que l'effort des grands scénographes²⁷, surtout italiens (Torelli, les Della Bella, Servandoni) vise à renforcer cette illusion par des moyens parallèles à ceux de la peinture, tels la perspective [...], mais aussi l'institution d'un *cadre* de scène ou l'utilisation du rideau matérialisant la surface de ce cadre (*ibid.*)

II. Méliès

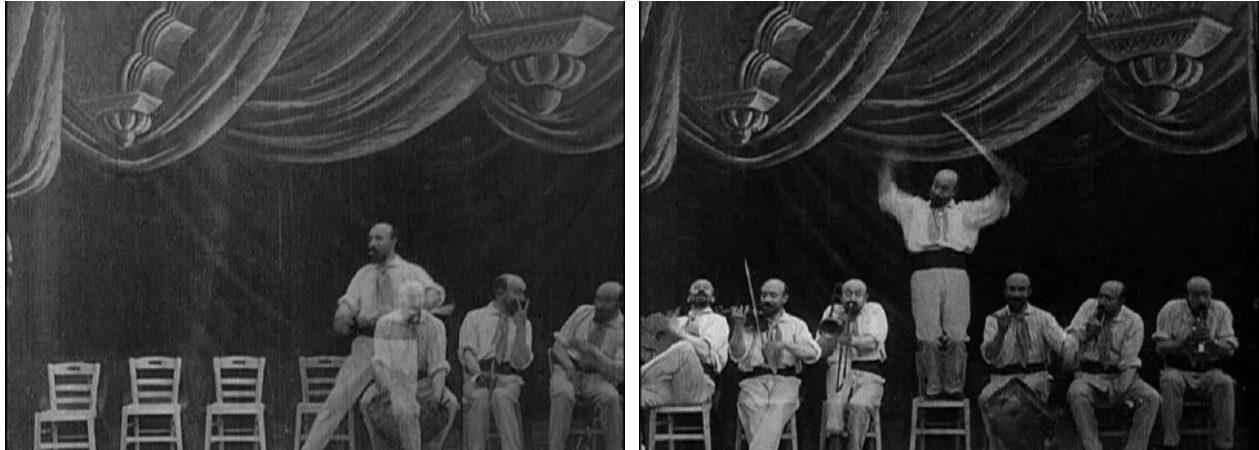
A. Du tableau à la scène

1. *Le début des studios*

Avec la construction de ses studios, Méliès reprend cette configuration de l'espace délimité proche du tableau qu'est la scène. Comme chez Lumière et comme dans les opéras ou pièces

27 La scénographie, au sens strict, est l'art de peindre en perspective les décors de la scène italienne. Chez Bergala et Bonitzer, le terme de scénographie désigne l'aspect spatial de la mise en scène au cinéma (Aumont 2005, p. 177).

baroques italiennes, au cinéma, on passera d'un tableau à un autre (*op. cit.*). Ce travail dans la mise en scène, qui consiste à évoluer de tableau en tableau, Pierre Chemartin le retrouve dans le spectacle de vaudeville qui, lui aussi, procède de la sorte. Les numéros se succèdent avec, parfois, un changement de décors. Chaque scène est conçue indépendamment l'une de l'autre,



9 et 10. *L'Homme orchestre*

comme une sorte de tableau. Dans *L'Homme orchestre*, par exemple, film réalisé par Georges Méliès en 1900, même si, mis l'un à côté de l'autre, les personnages se répètent pour former un orchestre, chaque protagoniste joue d'un instrument différent et chaque plan se superpose aux autres. Au vaudeville et au cinéma, dans les années 1890-1910, les spectateurs vont voir une suite ininterrompue de tableaux, un peu comme s'ils allaient au musée. Si les tableaux ne communiquent pas entre eux, alors cette analyse historique permet de consolider la fonction de limite pour le cadre.

2. *Changement de cadre*

Seulement, la conception du cadre comme limite ne serait-elle pas réductrice à partir du moment où, nous l'avons vu dans *La Sortie des usines* par exemple, il y a quelques fois franchissement de ses bords ? Le cadre est certes une limite, mais cette dernière n'est pas exclusive. Elle est inclusive, et ce, pour deux raisons. La première concerne le fond de l'image et la seconde, l'importance du bord inférieur. Comme nous le rappelle Michel Pastoureau, le jaune fut longtemps la couleur de l'infamie, bannie en peinture (2005, p.85). S'il était utile à la composition, il se remplaçait par le doré. Or, dès lors que les tableaux furent instaurés, les cadres étaient dorés. Ils permettaient alors de renvoyer la lumière et d'éclairer la peinture originellement exposée dans des lieux sombres. Rappelant le fond, un lien chromatique unissait le cadre et la toile si bien que le bord était inclus dans la composition (Aumont, p. 113-115). Au cinéma, c'est le noir autour de l'image qui rend visible le cadre. « C'est le noir qui matérialise la part d'ombre et de mystère de la séance : c'est lui qui fait exister les fantômes sur l'écran.

L'aura de l'œuvre filmique est nocturne : plus rien ici de l'éclaboussement lumineux du cadre doré » (*ibid.*, p. 114). De plus, « le noir, lui aussi, à sa façon, circule. Il se pose significativement sur telle partie de l'image, parfois il la dévore toute entière » (*op. cit.*). Finalement, la composition excède les limites du cadre pour jouer par rappels et prolongements avec ses bords. Deuxièmement, le bord-cadre inférieur a toujours eu une grande place dans les compositions picturales. C'est ce que Jacques Aumont souligne à partir des thèses de Rudolf Arnheim. Il est ce sur quoi la composition prend appui (*op. cit.*, p. 118-119). La filiation étudiée avec la scène ajoute, au bord inférieur pictural, les bords latéraux (les coulisses) qui vont également prendre de l'importance.

B. En dehors de la scène

1. Les coulisses

Dans *L'Homme à la tête en caoutchouc* de Georges Méliès (1902), le décor délimite le contour du lieu dans lequel va se dérouler l'action. Nous retrouvons



11. *L'Homme à la tête en caoutchouc*

alors la fonction de limite du cadre si souvent soulignée pour la peinture. Toutefois, les bords du cadre ne sont pas infranchissables. Les portes donnent accès à ce qui s'apparente à des coulisses de théâtre. En effet, la scène implique un double espace. Le premier est l'aire de jeu (la scène); le second, la réserve (les coulisses) [Aumont 2005, p. 175]. Par conséquent, ce qui excède les limites du cadre n'est pas encore totalement le hors-champ cinématographique, mais le lieu où le personnage redevient l'acteur. Les portes qui pourraient proposer des articulations avec le hors-champ permettent au contraire de conserver l'unité de lieu : dès que le personnage sort du cadre, il quitte la scène. Le regard du spectateur, lui, reste concentré dans l'image puisqu'il n'est aucunement intéressant de savoir ce qui se passe en coulisses.

2. L'autarcie du plan : négation du hors-champ

a. Constat

Les portes ont une autre fonction. Elles s'ouvrent et se ferment pour rendre présents, dans l'image, les éléments importants pour la mise en scène. Il ne sera plus nécessaire de les chercher ailleurs. Dans *L'Homme à la tête en caoutchouc*, le savant ouvre la porte derrière lui pour y

trouver une table qui sera amenée au centre de l'image. Le réalisateur travaille avec les bords-cadre. Son décor délimite le cadrage et, bien souvent, l'action se passe sur une scène. Dans *L'Homme orchestre* (1900) tous les éléments sont aussi dans l'image. Sur une scène, les chaises vides alignées se remplissent au fur et à mesure que la bobine défile. « La scène est d'abord filmée en masquant la zone de l'image à modifier avec un cache noir placé devant l'objectif » (Pinel 1999, p.95). La pellicule est rembobinée, puis on superpose le second plan en déplaçant le cache, ainsi de suite jusqu'à obtenir l'orchestre au complet. Contrairement au cinéma des frères Lumière, par le montage *in camera*, Georges Méliès annule les entrées et sorties de champ des personnages tout comme leur passage en coulisses. Voilà la magie : au cinéma, il n'y a plus de coulisses ! À l'inverse des inventeurs du cinématographe, qui maintenaient l'attention du spectateur au milieu de l'image par un perpétuel mouvement en son point central, Georges Méliès use non seulement de la géométrie du plan mais surtout des effets du montage qui capturent l'attention de l'audience. Les actions demeurent au centre de l'image et le second plan conserve sa grande importance. Grâce au montage *in camera*, l'unité illusoire de l'histoire est maintenue : même si les actions se multiplient et même si le temps est saccadé, plusieurs plans se superposent ou se succèdent pour constituer un seul plan-tableau.

b. Déductions

Dans le cinéma de Georges Méliès, pareillement aux films des frères Lumière, il n'y a aucun appel du hors-champ, et ce, malgré l'inclusion des bords-cadre. Tous les éléments sont visibles dans les limites du cadre et ce dernier en joue. C'est dans ce jeu, s'ajoutant au centrément de l'action de la composition perspectiviste, que se reconduit une dynamique théâtrale. La scène ainsi mise en avant (construction géométrique, inclusion des bords) tend à concentrer les regards sur l'action. Majoritairement sur « le plan spatial, le cinéma de Méliès se définit comme un cinéma du dedans reposant essentiellement sur une conception de l'écran comme cadre centripète²⁸ ». Le plan-tableau propose ou impose un certain type de regard qui nie les liens avec le hors-champ pour concentrer ce dernier dans l'image. En d'autres termes, il n'y a pas « d'ailleurs » du plan. Le plan s'autosuffit et n'a nullement besoin du hors-champ pour former une unité. C'est ce que Noël Burch appelle « l'autarcie du plan²⁹ » (Burch 1990, p. 76). Cette expression signifie que le plan conserve une action centripète confinée à l'intérieur des limites du cadre.

28 Serge Abiaad cite Livio Belloi, « Poétique du hors-champ », in *Revue Belge du Cinéma*, numéro 31, 1992, p. 6, dans son article « Le hors-champ dans le cinéma des premiers temps », *Cadrage*, février 2005. <http://www.cadrage.net/dossier/horschamp.htm>, consulté le 4 juin 2008.

29 Serge Abiaad, « Le Hors-champ dans le cinéma des premiers temps », *loc. cit.*

La particularité du hors-champ chez Méliès est de contracter ou de resserrer l'action vers son centre de gravité à tel point que les personnages, décors ou autres éléments diégétiques ne peuvent apparaître, se dissiper, se substituer ou se permuter que dans l'instantanéité de la saute, sans contraindre ces éléments à faire usage des bords latéraux du cadre ³⁰

En ignorant les appels du hors-champ, Méliès nie le hors-cadre, confinant les apparitions de ses personnages au milieu du plan sans les lier à d'autres endroits dans l'espace. C'est ainsi que les sautes sont perçues comme des disparitions, des adjonctions et des transformations, et non comme des entrées ou des sorties de champ. Les personnages n'ont pas de lien avec le hors-champ puisqu'il n'est jamais référencé. Ils ne peuvent qu'apparaître, disparaître ou se transformer au centre de l'image. « Chez Méliès, c'est l'abstraction du hors-champ qui interroge le spectateur sur son éventuelle existence ³¹ ». Or, chez les frères Lumière, nous l'avons constaté, c'est précisément l'inverse. Ce sont les personnages eux-mêmes qui réfutent le hors-champ.

L'Arroseur arrosé (Lumière, 1895) en est un exemple parfait. Le film montre un gamin jouant un vilain tour à l'arroseur avant de prendre la fuite vers la partie supérieure du cadre. Il est rattrapé avant sa sortie qui aurait provoqué une rupture de l'événement, et donc une rupture de la continuité. « C'est la condition de survie de l'événement filmique que l'instance actorielle doit assurer en respectant les limites imposées par le cadre [...] ³² » ³³

L'acteur ne pourra jamais sortir des limites du cadre dans ce film ou, s'il le fait, il est remplacé par une autre action ou un autre personnage qui prend le relais sur ce qui a disparu. Il n'est jamais question de **coexistence** chez les frères Lumière mais de **successivité**. Le hors-champ est également inexistant. Toutefois, c'est un mode de composition différent qui concentre le regard au centre. Ce sont les remplacements du mouvement, de l'action ou du personnage et la successivité dans le temps qui occultent les sorties de champ et assurent ainsi le maintien des éléments et la focalisation du regard du spectateur au centre de l'image.

30 *Ibid.*

31 *Op. cit.*

32 André Gaudreault et Frank Kessler, « L'acteur comme opérateur de continuité, ou les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne » in Laura Vichi (direction), *L'Uomo visibile. L'attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/The Visible Man: Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, 2002, p. 23.

33 Serge Abiaad, « Le Hors-champ dans le cinéma des premiers temps ».

III. La forme narrative, un fait ?

A. Synthèse

1. Récapitulatif

Un certain héritage pictural a placé le déroulement de l'action au centre des préoccupations de la mise en scène. Le point de vue est clair et l'image se construit comme « la place » sur laquelle se déroule la *storia*. Si bien que la filiation avec la construction perspective n'est jamais très loin. Elle n'implique pas uniquement la géométrie de l'espace, elle convoque également la place du spectateur. « La représentation filmique, dans le cinéma narratif, s'organise en fonction de la place du spectateur³⁴ qui occupe alors, provisoirement, le centre de l'univers (fictionnel/ "fictionné"). [...] Ce monde est fait pour moi, ma place y est clairement assignée, je comprends tout » (Vanoye 2005, p. 22). La dynamique du cadre dans cette tradition picturale est centripète et se concentre sur les éléments de constitution du tableau en niant les appels au hors-champ. Dans le cas des plans-tableaux, le plan est « considéré, en lui-même, comme un micro récit autonome » (Aumont et Marie 2004, p. 187).

2. Une histoire d'exceptions

Toutefois, les bords-cadre ne sont pas exclus, ils participent à la construction de l'image et de l'histoire. Seulement, l'implication accrue des bords latéraux n'est pas la seule incidence du cinéma de Georges Méliès, elle concerne également l'arrêt de la caméra. Comme nous l'avons vu, dès le début du cinématographe surgit un principe de production, de réception et d'enchaînement analogique des images. Les actions étaient ininterrompues parce que, dans la vie, elles s'enchaînaient de façon continue : bébé mange en plan-séquence³⁵. C'est en cela que Georges Méliès fit exception : il brisa l'analogie perceptive garante de la reproduction, ou plutôt de la reconstitution fidèle de la vie, en arrêtant sa caméra de temps en temps dans ses séries de vues pour procéder à un montage au moment du tournage. Avec la multiplicité des plans, c'est aussi la

34 L'auteur ajoute en note de bas de page : « Système hérité du *Quattrocento* italien ».

35 Même si, comme Georges Méliès, il arrivera aux opérateurs des frères Lumière d'arrêter, puis d'actionner à nouveau la manivelle, ce montage n'a pas pour but, comme nous le rappelle Emile Baron, de « servir la mise en relation de deux ou plusieurs plans pour former un sens absent de chacun pris séparément, [ce dernier] est souvent considéré comme à peu près nul dans le cinéma des premiers temps ». Ceci est le cas chez Méliès ou Porter. In Emile Baron, « Lumière, Méliès et Porter (le cinéma des premiers temps et l'institution cinématographique) », dossier 2001, *Cadragé*.

<http://www.cadragé.net/dossier/cinemapremiertemps/cinemapremiertemps.html>, consulté le 12 juin 2008.

Voir également l'article d'André Gaudreault «Film, récit et narration: le cinéma des frères Lumière» dans le numéro de la revue *Iris* intitulé «Archive, document, fiction. Le cinéma avant 1907», vol.2, no 1, 1984, p.61-70.

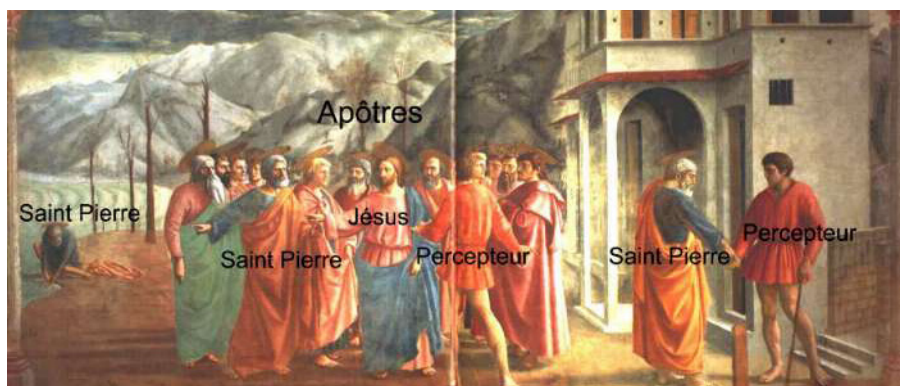
multiplicité des actions qui s'affirme : comme nous venons de le voir pour *L'Homme orchestre*, à chaque chaise, le même homme joue d'un instrument différent. Chez Méliès, notre équivalence plan, film, action ne vaut plus. Alors peut-on vraiment parler de plan-tableau dès lors qu'il y a montage, c'est-à-dire non respect de la loi des trois unités ? Afin de répondre à cette question, il va nous falloir revenir à la peinture. Ceci nous permettra de nous concentrer sur trois spécificités du cinéma de Méliès : l'unicité du lieu, le rôle de l'ellipse et la force centripète du cadre.

B. Unité, ellipse, cadre

1. L'unité de lieu

a. Retour dans le temps

Ce type de montage, celui des plans de Méliès, n'est pas sans rappeler une fresque de la jeune Renaissance et par conséquent des débuts de la perspective. Daniel Arasse nous explique que le lien simultané entre l'histoire et le lieu est certes immédiat, mais il n'est pas singulier. Entre 1424 et 1428, Masaccio peint une fresque, *Paiement du tribut*, dans la chapelle Brancacci à l'église Santa Maria del Carmine de Florence. Elle est novatrice en ce sens qu'un espace



12. Masaccio, *Paiement du tribut*

unique est peint sur le mur qui ne comporte qu'un seul point de fuite central. Toutefois, il y a, dans cette même fresque, non pas une, mais trois histoires représentées : Saint Pierre, signale Daniel Arasse, apparaît trois fois (2004, p. 68). Les artistes savent qu'une fresque se regarde dans le temps et les personnages peuvent réapparaître. « Donc, l'unification du lieu de l'*historia* (je ne veux pas dire l'unification de l'espace) n'implique pas immédiatement une unification temporelle de l'histoire. Il peut y avoir un seul lieu, mais trois épisodes successifs dans le lieu » (Arasse, p. 69). Ce qui compte, c'est donc l'espace, puisque, « dans tous les cas, le temps sera finalement traduit en espace » (Aumont 1995, p. 137).

b. Retour au cinéma

Trois éléments nous semblent intéressants à dégager pour la suite de notre réflexion. Tout d'abord, au cinéma, par définition, l'image se regarde dans le temps puisqu'elle se projette dans le temps, mais cette projection traduit le temps en espace. « Le cours du temps [explique Vincent Amiel] n'avait jamais été supporté, dans notre culture, par la succession de différents cadres, puisque chacun d'eux, au contraire, est comme un arrachement au temps » (2007, p. 16-17). C'est précisément cet arrachement qui nous a permis de définir le plan-tableau. « L'image, donc, avec le cinéma, doit se charger d'un écoulement temporel qui ne lui est pas habituel. Et petit à petit les cinéastes vont imposer une analogie entre succession des plans et succession des moments de l'action » (*ibid.*, p. 17). Au cinéma, c'est précisément le découpage spatial qui va devenir un des moyens de représentation de la continuité temporelle : la succession de deux images évoque une continuité spatiale (*ibid.*, p. 15) et de fait temporelle. Mais, dans un premier temps, l'unité du cadre tient bon : « à l'intérieur d'un même cadre (ou d'un même plan), le spectateur peut évidemment saisir l'évolution d'une histoire » (*ibid.*, p. 16). Dans *L'Homme orchestre*, ce sera notre second point, nous retrouvons le même procédé de pluralité des actions que dans la fresque de Masaccio puisque dans un lieu unique, sur la scène, plusieurs actions opèrent : un homme joue des cymbales ; un autre, du tambour ; un suivant, du trombone et ainsi de suite. Ces actions sont toutes produites par le même homme dédoublé de chaise en chaise qui disparaît ensuite de la même façon. Au cinéma, comme Saint Pierre dans la peinture, un même personnage peut apparaître plusieurs fois dans la même image et dans le même lieu. Par conséquent, la superposition devance la juxtaposition. Enfin, ces hommes apparaissent les uns après les autres. L'avancement d'une chronologie se fait alors grâce à une accumulation de plans dans le même plan. Il y a, dans le lieu de la représentation, une dissociation faite avec le temps : plusieurs épisodes **successifs coexistent** dans la même image. « Donc ce n'est pas parce qu'on unifiait le lieu de l'*historia* qu'on avait en même temps tiré la conclusion de l'unité de lieu, unité de temps, unité d'action » (Arasse, p. 69).

Un lieu unique n'a pas obligatoirement pour conséquence une action et un temps uniques. Et c'est bien là que se mesure la scission avec les frères Lumière et un certain rapport au réel. Chez Lumière, l'image est saisie et, chez Méliès, elle se fabrique. Rappelons-nous que Pascal Bonitzer, en reprenant Bazin, place les frères Lumière du côté du réel et Méliès du côté de l'image (1995, p. 11). Cette différence souligne, pour Bazin, deux « conceptions fondamentalement différentes de l'expression cinématographique » (1994, p. 64). Elle catégorisera par extension les deux tendances opposées des réalisateurs des années 1920 aux années 1940 :

« les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité » (*ibid.*). Le rapport au temps n'est évidemment pas le même. Méliès ne respecte pas l'équivalence entre durée intégrale de l'action, durée du plan, durée du film que s'autorisaient les frères Lumière (*La Sortie des usines* démarre quand les grilles s'ouvrent et se termine dès lors qu'elles se ferment, alors que tous les ouvriers sont sortis). Dans *Voyage dans la lune* (1902), c'est un tout autre rapport au temps qui est mis en place. Une des raisons pour cette dissociation entre le temps et l'action sera la place primordiale que le réalisateur accorde à l'ellipse dont la fonction va changer dans le cinéma classique hollywoodien. Notons que, pour l'heure, l'unicité du cadre, avec Méliès, ouvre la voie à la pluralité des actions et à la multiplicité des lignes de récit, c'est-à-dire du temps. Et dès lors qu'il sera question de temps, il sera question d'ellipse.

2. Les ellipses (prise 1)

a. Définition

Pour Pierre Jenn, l'ellipse est « l'omission intentionnelle d'un fragment de l'histoire, du temps ou de tout autre élément que l'auteur choisit à dessein de mettre hors récit » (Jenn 1991, p. 122). Dans les moyens et longs-métrages de Georges Méliès, il y a deux sortes d'ellipses : celles qui ont lieu de plan à plan – nous passons d'un plan-tableau à un autre, comme dans *Voyage dans la lune* – ou bien celles qui ont lieu à l'intérieur même du plan-tableau, permettant un raccord qui ne relève pas de la postproduction mais de la réception.

b. L'ellipse externe : une certaine forme de raccord

Dans *Voyage dans la lune*, il y a plusieurs plans-tableaux. Pour passer d'un plan à un autre, il faudra que le spectateur comble la discontinuité visible qui sépare les images. C'est un enchaînement composé de plusieurs plans-tableaux qui permettra de restituer le récit : l'expédition sur la lune. Il est intéressant de constater que, même si l'ellipse se transforme au cours de sa jeune histoire, au temps du muet, elle reste une forme de raccord privilégiée qui continuera à être paradoxalement garante de la continuité narrative. Par conséquent, elle se comble aisément et participe à la linéarité du récit filmique. En effet, Noël Burch nous le rappelle, le spectateur remplit mentalement les manques. Il est aidé, certaines fois,



13 et 14. *Voyage dans la lune*

des intertitres ou du bonimenteur (Burch 1990, p. 179-192). Le film de Méliès s'apparente à la série en peinture au même titre que la passion du Christ par exemple. Mais, dans ce même film, à l'intérieur de chaque plan-tableau, il y a des superpositions qui modifient la composition du plan. La fusée, située au second plan au moment de l'atterrissage, disparaît sans pour autant que le décor ou la scène ait changé. Un peu plus tard, alors que les hommes sont en train de dormir apparaissent des étoiles au milieu desquelles s'insèrent des visages de femme. Il y a donc deux types d'ellipses : celles que nous nommerons ellipses externes – elles élident des éléments en passant d'un plan-tableau à un autre – et celles que nous appellerons les ellipses internes – elles opèrent à même le plan-tableau.

c. L'ellipse interne : la discontinuité



15. *Voyage dans la lune*

Dans le cas de l'ellipse interne, elle a une fonction bien précise : elle crée de la magie. Dans les plans-tableaux de Méliès, dans l'image, il y a des moments de transformation et de disparition : un corps flotte dans les airs (*L'Antre des esprits*, 1901), un mannequin se transforme en femme (*Illusions funambulesques*, 1903), le décor change (*Voyage dans la lune*). Avec le montage *in caméra*, l'ellipse ne permet pas une continuité, au contraire, elle rend visible une discontinuité. C'est de là que naît la magie ! Dans cette unité, l'ellipse a une fonction bien précise : elle nie le recours au hors-cadre théâtral. Elle n'est plus envisagée comme un manque à combler mais comme une saute dans l'image, une sorte d'**anachronisme** pour reprendre la terminologie de Gérard Genette (Genette 1972, p. 139). Ces ellipses sont implicites et indéterminées (*ibid.*). Implicites, parce qu'elles n'indiquent pas le laps de temps éliminé. Indéterminées, parce qu'elles n'apparaissent pas clairement dans le texte filmique. Elles font surgir de nouveaux éléments dans le cadre. Avec le montage *in caméra*, elles ne permettent pas de proposer

une continuité au-delà d'une coupure, au contraire, elles rendent visible cette discontinuité. Elles permettent donc de conserver le lieu unique tout en démultipliant les éléments de composition et les actions dans le temps comme dans la fresque de Masaccio. Les bords-cadre sont tantôt des limites, tantôt des prolongements, tantôt des vases communicants. Voici pourquoi des recoupements historiques et transdisciplinaires nous sont utiles : ils relèvent la spécificité historique de l'analyse des films. Elle est un discours né pour et par le cinéma. Le travail sur les bords-cadre et cette typologie de l'ellipse nous permettent de découvrir que « c'est pour le cinéma qu'a été forgé le mot *cadrage*, c'est au cinéma qu'il prend son vrai sens, le sens d'une activité du cadre fondant [...]. [L]e cadre se définit autant par ce qu'il contient que par ce qu'il exclut. [...] [L]e cadre filmique n'est pas exactement le cadre pictural » (Aumont 1995, p. 133). Le cinéma, en inventant des formes et des compositions, permet de recenser des fonctions qui fondent l'analyse.

3. Synthèse

Plusieurs choses sont à déduire de ces choix de mises en scène qui reprennent pour leur propre compte un mode de composition provenant de la perspective et de la scène. L'organisation des éléments dans l'image travaille avec les limites du cadre et est définie selon les lois mathématiques de la perspective monofocale que l'on retrouve sur la scène de théâtre. Il y a donc une force **centripète** qui est à l'œuvre dans ce type d'image : le regard est toujours amené à rester dans les limites du cadre et l'organisation du plan fonctionne à l'intérieur de ces limites.

Le plan-tableau est une unité, avons-nous établi. Il est le lieu unique pour l'action en mouvement. Il peut y avoir un (*L'Homme orchestre*) ou plusieurs (*Voyage dans la lune*) plans-tableaux dans un film. Grâce aux ellipses internes, plusieurs actions peuvent **coexister** dans le même cadre. Ceci est la grande invention de Méliès. Cette invention est en phase avec un héritage pictural qui n'associe pas nécessairement l'unité de lieu à des unités de temps et d'action, même si la construction de l'espace a pour priorité la restitution du réel. Mais ceci est également à mettre en lien avec un refus de faire systématiquement appel au hors-cadre théâtral (les coulisses). Grâce au travail de la composition de l'image et des ellipses internes, le cadre conserve sa force centripète. En effet, le rôle de la magie est de tout faire apparaître dans le plan. C'est pourquoi, pour reprendre l'expression de Bazin, chez Méliès, le cadre fonctionne encore comme un cadre pictural (centrement et implication des bords).

Ce que l'histoire du cinéma va nous apprendre, c'est que les unités que crée le cinéma ne sont pas établies *a priori*. Avec Méliès, le plan-tableau va découvrir une unité qui lui est inférieure : le plan cinématographique. Change, avec l'introduction de l'ellipse externe, la

dynamique centripète de l'image. Pour se lier aux autres plans-tableaux, l'image se prolonge au-delà de ses bords par le biais d'une construction spatio-temporelle imaginaire : la fusée décolle de la Terre pour atterrir sur la Lune. Si bien que les couplages reconduits ne forment jamais des entités immuables et le rapport de forces qui sous-tend l'image change. Pour aller de la Terre à la Lune, le cadre devient centrifuge. L'image fait désormais appel au hors-champ.

Une généalogie ascendante nous permet d'établir une série de fonctionnements types – cadre-limite, cadre-objet, ellipse interne, ellipse externe – et, ainsi, de considérer les éléments filmiques du point de vue de leur élaboration interne. Le cinéma secrète ses propres outils d'analyse. C'est d'ailleurs lui qui va dramatiser et diégétiser le cadre. Pour rendre compte de cela nous devons passer par une étude du montage. Si l'intérêt de l'analyse consiste à établir des types de fonctionnement pour le cadre ou pour l'ellipse, c'est parce qu'ils sont au préalable mis en œuvre par le film. C'est aussi ce que diagnostiquera André Gaudreault. Il va dresser une typologie du plan en nous expliquant que l'histoire du cinéma en crée trois sortes : 1. la vue (cadre-limite); 2. les plans non-continus (plan-tableau et ellipse interne); 3. l'enchaînement de plans continus (plan et l'ellipse externe)³⁶. Ces types entretiennent une résonance certaine avec des principes de composition et en génèrent de nouveaux (le raccord par exemple). Ils développent chacun des fonctions, ce qui aura une incidence sur l'analyse.

Toutefois, le plan comme le cadre cultivent une force centripète. L'analyse devra se pencher sur les moyens mis en œuvre pour en rendre compte. Finalement, les formes de l'expression (cadre-limite et cadre-objet) redoublent les formes du contenu (la place centrale accordée à l'histoire), elles-mêmes redoublées par les formes de l'analyse (la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation). D'une part, la construction de l'image permet de mettre en avant les éléments important en en proposant une hiérarchisation et leur répartition dans l'espace. D'autre part, la grande profondeur de champ garantit leur lisibilité. Afin de saisir, en plus du déplacement terminologique, le changement de fonctionnement de la place à la scène, de la vue au film, du tableau au plan, nous considérerons les thèses d'André Gaudreault et de Tom Gunning. Chez les frères Lumière, le cinéma **montre** (la vue) le monde et chez Méliès il **raconte** (le plan) un monde. Nous verrons que les plans cinématographiques se différencient des plans-tableaux dès lors que le cadre change de dynamique. En effet, c'est en introduisant une continuité entre les plans que ces derniers ne sont plus lus indépendamment les uns des autres, mais comme formant un tout : le film. Toutefois, entre les plans, il y a toujours des trous narratifs plus ou moins grands, les ellipses. Nous interrogerons l'ellipse cinématographique et ses implications au niveau du temps et de l'espace. Ceci nous permettra de donner une nouvelle définition du plan. C'est ainsi que nous aborderons la question du montage.

36 Dans son dernier ouvrage, *Cinéma et attraction*, André Gaudreault reprend ce découpage en précisant sa terminologie : le paradigme de la captation/restitution, le paradigme de la monstration, le paradigme de la narration (2008, p. 102).

I. L'influence littéraire

A. Un film lisible, un montage linéaire

1. Une composition de base

Avec Griffith, au début des années 1910, le langage cinématographique s'organise en fonction de la **juxtaposition** et de la **successivité** des événements qui vont dicter l'enchaînement des plans, d'où la multiplication des raccords, notamment les raccords regards (1910) et les raccords mouvements (1915) [Bordwell et Thompson 2000, p. 550]. Ce mode de fonctionnement est défini par Vincent Amiel comme « le récit transparent », celui qui « impose au regard l'évidence apparente d'une continuité diégétique » (2007, p. 21). Les raccords deviennent des conventions d'écriture cinématographique pour « camoufler la césure » et conserver « la qualité d'articulation des plans » (*ibid.*, p. 18). Le film se construit définitivement autour d'une histoire qui en conditionne le déroulement et la construction. Même si le montage alterné ou parallèle apparaît à cette époque, déviant quelque peu d'une construction strictement linéaire, c'est pour mieux rattacher les séquences à une seule et même ligne directrice, celle constituée par le récit principal. D'où notre insistance sur la force centripète du cinématographe. En effet, toutes les bifurcations se recentrent sur le récit premier afin de l'épaissir. Après le cadre, c'est le montage qui, lui aussi, développe sa force centripète puisque l'enchaînement des plans continuera de suivre la ligne de l'action et donnera une consistance à l'histoire.

2. L'adaptation : une source d'inspiration inépuisable

La position centrale accordée à l'histoire est aussi encouragée par un mode de production cinématographique qui accorde une place privilégiée à l'ellipse. Celle-ci va induire une économie et une rapidité des actions (Nacache 2005, p. 37). Dans ses premiers temps, la structure du récit filmique se calque sur la structure des romans et des pièces de théâtre. « Souvent influencé par, ou dépendant de la littérature (théâtre, roman), le cinéma reproduit certains traits caractéristiques du récit écrit » (Vanoye 2005, p. 27). Jacqueline Nacache nous rappelle à ce sujet qu'Hollywood a toujours entretenu des liens étroits avec la littérature³⁷. D'ailleurs, « Griffith convoque la Bible (*Judith de Béthulie* [1914] et *Intolérance* [1914]) et Dickens, mais utilise aussi un roman médiocre de Thomas Dixon, *The Clansman*, comme base de *Naissance d'une nation*. Ce n'était que le début d'un processus qui devait se prolonger jusqu'à nos jours : le cinéma américain est

37 Voir à ce sujet Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien classique*, 2005, p. 78-85.

un immense broyeur de livres » (2005, p. 80). Dans son chapitre sur les adaptations littéraires, Jacqueline Naccache précise que, dès le début de son industrie, dès qu'il fut temps de raconter des histoires au cinéma, Hollywood a traqué le bon roman à adapter (*ibid.*).

À bien y regarder, le cinéma hollywoodien tel qu'on le connaît et qu'on l'aime semble devoir son inimitable nature à cette double origine, à cette coexistence parfois pacifique, parfois violente, entre homme d'industrie et homme de culture, marchands d'images et artistes de l'imaginaire. Le mérite des plus grands bâtisseurs hollywoodiens étant souvent d'avoir su opérer en eux-mêmes, et en harmonie, une synthèse parfaite entre les deux tendances (*op. cit.*, p. 79)

Le cinéma, qui avait d'abord été placé sous l'emprise de la composition picturale classique et théâtrale, en faisant du plan-tableau le centre des regards, est désormais sous l'influence des formes narratives du roman (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 19), notamment grâce à l'utilisation accrue des ellipses que les raccords font passer inaperçues. La narration filmique porte donc la marque des grandes formes romanesques du XIX^e siècle (*ibid.*, p. 18), Griffith allant même jusqu'à se réclamer de Dickens. Les actions ne nous seront plus montrées dans leur intégralité – comme c'était le cas chez les frères Lumière –, et elles vont apporter au cadre une dynamique centrifuge. L'histoire restant première, non seulement le film la reconduit dans ses inventions, mais si l'analyse y accorde une grande importance, c'est précisément parce que l'organisation filmique la met en avant. Toutefois, le primat du régime narratif est également lié à une filiation directe avec un certain mode de composition. Mode de composition qui a toujours mis l'accent sur les actions des hommes. La représentation est fondée sur l'espace. Ce dernier est toujours l'espace de l'homme. De plus, l'image est construite en fonction de la perception humaine. Toutefois, alors que la peinture a besoin du verbal pour marquer la causalité, le cinéma imagine la cause en même temps que l'événement est perçu (Aumont 1995, p. 135). Comme nous le précise Claude Bremond, si l'image mobile « se narrativise », si elle sert « à raconter une histoire, [elle doit] plier [son] système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulations qui reproduise phase après phase, une chronologie » (Bremond 1973, p. 47)³⁸. Les films proposent de raconter des événements au déroulement clair et linéaire que ce soit du point de vue du temps, de l'espace ou de l'enchaînement causal (Bordwell et Thompson 2000, p. 458). Le jeu d'articulation phase à phase est garanti par les raccords dont nous soulignons, en introduction, l'emploi de plus en plus accru³⁹. Dans ce cas de figure, il est hors de question que les unités de lieu, de temps et d'action ne soient plus respectées comme c'était le cas pour Méliès ou pour la fresque de Masaccio. La scène dessinée par la perspective retrouve les trois piliers unitaires du théâtre.

38 Voir à ce sujet l'avant-propos de Francis Vanoye dans *Récit écrit, récit filmique* qui reprend, dans ses hypothèses de base, les travaux de recherches de Claude Bremond et cette citation, p. 5-6.

39 Voir à ce sujet Vincent Amiel. 2007. *Esthétique du montage*, p. 18-21

Le récit est en effet une suite d'événements orientés, vers un dénouement (ou une absence de dénouement), en vue d'un effet (morcellement, étirement, surprise, suspens, etc.), en référence à une logique (celle des faits de la vie quotidienne ou des événements exceptionnels, celle aussi bien de l'insolite ou du fantastique) [Vanoye 2005, p. 12]

B. Une revendication figurative avant tout

Selon Francis Vanoye, cette filiation avec la littérature concerne avant tout l'utilisation de titres et la division en chapitres ou parties. Le cinéma reprendrait les conventions du récit écrit. Cela est encore perceptible aujourd'hui, par exemple dans *Breaking the Waves* de Lars Von Trier (1996) qui divise son film en chapitres annoncés par des plans fixes qui opèrent comme une pause dans le récit. Ces plans convertissent les zones blanches des espaces qui inaugurent un nouveau chapitre dans un roman. Procédé également présent dans *Un prophète* de Jacques Audiard (2009) qui insert l'écriture pour opérer pauses et transitions entre les différentes parties du film (ellipses explicites, présentations de personnages, etc.). Dans les longs-métrages muets, cette filiation est déjà perceptible puisque, en plus des conventions d'écriture annonçant une nouvelle séquence (nous pensons notamment au fondu enchaîné⁴⁰), la présence du texte est visible. Il faudra attendre *Le Dernier des hommes* de Murnau, en 1924, pour que les intertitres disparaissent. Au temps du muet, l'écrit se faufile dans l'image en mouvement. Au temps du parlant, cela se manifeste de façon moins importante puisque le texte ne concerne que le générique ou des indications éphémères, telles « Trois ans plus tard », qui peuvent souligner une ellipse.

La coexistence, l'alternance images/mots (écrits et parlés) induisaient [dans le cinéma muet] un va-et-vient de l'attention, de la perception, une accommodation toujours à refaire aux différents supports du récit, une distance à l'égard de la diégèse au profit de ses formes et de son sens (apologétique, moral, etc.). Le cinéma parlant s'est efforcé de structurer un espace plus continu, une sorte de flux audio-visuel dans lequel les divisions évoquées [...] produisent des effets de rupture (Vanoye 2005, p. 28)

Si bien que l'influence de la littérature, dans un premier temps, est figurative : une forme scripturale à l'écran est à considérer comme un élément de composition de l'image. Elle est perceptible grâce aux traces de l'écrit et aux conventions littéraires avant même de reprendre des formes rhétoriques telles que l'ellipse ou des structures littéraires à transposer dans les films, c'est-à-dire les adaptations.

40 Les fondus au noir sont « une façon de rythmer le temps, de donner une respiration, comme la fin et le début d'un chapitre en littérature » explique Martin Provost qui les a utilisés de façon récurrente pour passer d'une séquence à une autre dans *Séraphine* (2008), in « Rencontre avec Martin Provost autour de son film *Séraphine* », propos recueillis en octobre 2008, *Lignes de fuite*, numéro 5, septembre 2009. http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=123

II. La linéarité, une revendication narrative du point de vue du cinéma

A. « Monstration » *versus* « narration »

1. *Changement*

Depuis Méliès, l'action n'est plus unique. Ceci se poursuit avec la standardisation du montage. Des plans-tableaux différents s'enchaînent pour constituer un film. Ces derniers relatent un événement : l'expédition sur la lune par exemple. Le film de Méliès compte plus d'actions que *La Sortie des usines*. La production cinématographique devient un « système d'intégration narrative » pour reprendre le terme proposé par André Gaudreault et Tom Gunning⁴¹. Ce système « est celui qui a permis au cinéma de suivre un processus progressif de narrativisation. Le discours filmique est alors mis au service de l'histoire à raconter : à tous les niveaux les divers éléments de l'expression filmique sont mobilisés à des fins narratives » (Aumont et Marie 2004, p. 187). Les productions cinématographiques ne mettent plus toujours en scène l'action unique dans un cadre unique (Lumière), mais elles racontent une histoire (Méliès). Par conséquent, en intégrant le montage, le cinéma intègre la narration.

Avant de s'organiser en vue, en cadre, en image, le film exige que s'organise une véritable représentation (au sens n°1 [rendre présent]), qu'on lui offre sur un plateau des actions, des performances. Que le lieu de ces actions soit le studio ou le plein air importe peu : c'est d'elle que le film donnera la représentation (au sens n°2 [remplacer]) [Aumont 1995, p. 154]

Que ce soit dans la scène, dans le tableau ou dans le plan, la narration peuple les arts figuratifs. C'est elle qui en sous-tend les principes de composition. Voilà donc le couplage normé reconduit des autres arts au cinéma : l'espace est avant tout l'espace de l'action. Et par là même, il devient l'espace du récit, c'est-à-dire un espace conçu pour et par le récit.

2. *Explication d'un concept*

En 1978, au congrès de Brighton, qui portait sur le cinéma de 1900 à 1906, une table ronde repense l'histoire des vues cinématographiques. Grâce à un travail mené avec les archivistes, il est démontré que le montage existe avant Griffith, notamment avec le réalisateur Edwin S. Porter qui réalise, en 1903, *The Great Train Robbery*, film dans lequel les grandes figures du montage voient le jour. Ces historiens revisitent les premiers temps du cinéma à la recherche de traces

41 Voir à ce sujet André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont (sous la direction de). 1989. *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publication de la Sorbonne, p. 57-60.

de différents types de montage prouvant, premièrement, que ce dernier est bien plus complexe qu'il n'y paraît, et, deuxièmement, qu'avant de devenir une spécificité cinématographique, il était attractif et se rapprochait d'un assemblage déjà connu que l'on retrouvait dans les spectacles de foire⁴². « Si l'on peut dire que l'esthétique dominante du montage du cinéma à venir allait être une esthétique de la narration, il faut convenir que celle qui réglait le travail des cinéastes des débuts était plutôt une esthétique de l'attraction » (Gaudreault 1988, p. 27). Les études d'André Gaudreault et de Tom Gunning permettent « l'établissement d'une typologie des principales formes de montage utilisées, de procédés à l'étude de l'évolution du montage entre 1900 et 1908 et de ses effets sur le développement de la narrativité cinématographique » (Aumont et Marie 2004, p. 187). Ces recherches démontrent que le cinéma devient le lieu pour l'exposition non seulement d'une histoire (la place) ou d'une action (la scène), mais aussi d'un récit (le roman), c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Gérard Genette, la « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit » (2007, p. 49).

3. *Monstration*

Un changement de dynamique opère. Au début du cinéma, le film nous donne à voir le déroulement d'un événement dans son intégralité. C'est ce que Tom Gunning définira comme le cinéma des attractions puisque ce dernier reposera sur l'attraction bien plus que sur la narration⁴³.

Les attractions s'opposent sur plus d'un point à la construction narrative. D'abord, elles s'adressent directement au spectateur, et éveillent son attention ou sa curiosité par l'acte de monstration. En tant que moment de spectacle, elles focalisent l'attention et ne cherchent pas à développer les données de base de la narration [...]. Les attractions ont un caractère ponctuel dans le temps qui s'oppose à l'organisation de la durée requise par la narration⁴⁴

La différence entre la narration⁴⁵ et l'attraction⁴⁶ est au cœur du déplacement avancé dans le chapitre précédent. Les forces centripètes et autarciques du plan répondent à un certain mode de composition qui détient ce « caractère ponctuel dans le temps ». Avec Méliès et *Voyage dans la lune* par exemple, le film ne répond pas uniquement à l'acte de montrer. Au contraire, il devient une organisation. De l'attraction à l'organisation, l'histoire restera première.

42 Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, 2008, p. 89-109.

43 Tom Gunning, « The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-garde », dans Thomas Elsaesser (sous la direction de), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI, 1990.

44 Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, numéro 5, 1994, p. 130.

45 André Gaudreault, « Narration et monstration au cinéma », *Hors cadre*, volume 2, 1984, p. 87-98.

46 André Gaudreault, « Film, récit, narration : le cinéma des frères Lumière », *Iris*, volume 2, numéro 1, 1984, p. 61-70.

Seulement la manière de la rendre première dans le film change (plan unique *versus* montage *in camera*, ellipses externes et internes, etc.). Or, si l'analyse accorde une si grande importance à l'instauration de la narration, c'est précisément parce que l'organisation filmique la met en avant. L'attraction plie sous la force centripète du cadre qui non seulement attire le regard, mais le confine à l'intérieur de ses limites. La narration se développe en découvrant la force centrifuge du cadre qui invente un prolongement, une organisation autour de ces limites. Deux choses ici nous intéressent. Premièrement, faire état de ce changement de dynamique pour le cadre nous rapproche des formes rhétoriques de la littérature (généalogie ascendante). Deuxièmement, le cinéma secrète ses propres outils d'analyse. Il crée l'ellipse cinématographique, celle qui change le rapport de forces hérité des compositions picturale et théâtrale, et qui garantissait un cadre centripète et autarcique (généalogie descendante). En introduisant une continuité entre les plans (force centrifuge), ces derniers ne sont plus lus indépendamment les uns des autres, mais forment un tout (force centripète) : le film. Le montage annule le systématisme préalablement établi : il nous donne à suivre une suite d'événements sans pour autant figurer chacun d'eux dans leur globalité. « Ce que dit, entre autres, la distinction entre monstration et narration, c'est qu'il existe deux niveaux de narrativité potentiels liés à l'image : le premier, dans l'image unique, le second, dans la séquence d'images » (Aumont 2005, p. 190). Le plan unique centripète est attractif puisqu'il propose de retransmettre le déroulement d'une action. Dès lors qu'il y a montage (enchaînement de plans-tableaux ou bien montage *in camera*), le cinéma devient narratif puisqu'il figure, et ce, de façon très littérale, une suite d'événements liés les uns aux autres dans une séquence. « Ainsi, dans le film, qui est son objet privilégié, Gaudreault distingue-t-il⁴⁷ un niveau monstratif qui s'incarne, pour lui, dans le plan isolé, tandis que le niveau narratif est dans l'activité de montage des plans entre eux » (*ibid.*).

4. *Petit ajout*

Le montage crée donc une différence essentielle au cinéma : il introduit la notion de séquentialité. Il nous semble également important de souligner qu'avec lui la définition du plan et sa dynamique changent : le plan ne vaut plus pour le film et il devient centrifuge. Le montage introduit également l'ellipse puisque, dans la séquence, l'événement n'est plus montré dans son ensemble. C'est pourquoi, nous rappelle Jacqueline Nacache, les grands initiateurs de l'ellipse au cinéma sont ceux qui ont découvert les possibilités du montage, c'est-à-dire entre autres Griffith ou Eisenstein (2005, p. 33). En effet, le montage libère la force centrifuge du plan et l'ellipse lui conserve une force centripète. Ainsi, la différence entre « la possibilité d'un mode

47 André Gaudreault se base ici sur le modèle du *telling* et du *showing* de Percy Lubbock.

narratif de type mimétique » (Aumont 2005, p. 190) et une narration fictive classique opère certes d'un point de vue dynamique affirmant la séquentialité, mais cette dernière est également rendue présente par l'affirmation de l'ellipse externe. Le montage impose « une unité logique au moyen d'éléments fragmentés que sont les plans successifs » (Amiel 2007, p. 15). Par conséquent, il développe sa nature duelle : lier autant que rompre, façonner une continuité pour pouvoir en exprimer les écarts (*ibid.*, p. 18). Bref, il donne au cinéma une dynamique centrifuge tout en conservant sa nature centripète mise en avant par le cadre : il assure la permanence et signifie l'évolution (*op. cit.*, p. 15). Dès Méliès, grâce à l'ellipse externe, le cinéma propose « un ensemble de raccords explicites, qui, déjà, imposent au regard l'évidence apparente d'une continuité diégétique » (*op. cit.*, p. 21). C'est pourquoi, une fois fait état de la force centrifuge du plan, il nous reste à présent à considérer le déplacement hors-cadre/hors-champ et, pour ce faire, nous nous devons de revenir sur l'ellipse.

B. Les ellipses (prise 2)

1. *Les ellipses explicites*

Contrairement à la magie suscitée par les ellipses internes chez Méliès, les ellipses externes que se réapproprie Griffith sont toutes explicites. Elles donnent une indication temporelle au spectateur en révélant, certaines fois, le laps de temps qu'elles élident (Genette 172, p. 139). Dans la séquence du théâtre de *La Naissance d'une nation* (1914), un couple prend place et la pièce débute. Huit plans, un intertitre et un fondu enchaîné plus tard, un carton nous indique une accélération du récit. Il stipule l'heure et l'arrivée du Président Abraham Lincoln, élidant une partie de la scène. Ces informations sont indiquées au spectateur pour que l'action reste lisible. Les ellipses répètent ce que la construction perspectiviste de la Renaissance italienne mettait déjà en avant : il n'y a pas de récit sans spectateur (Nacache 2005, p. 35). Elles intègrent le spectateur, notamment grâce à la lecture, dans le film et sont, la plupart du temps, signalées par un carton. Elles soulignent à chaque saute temporelle « la discontinuité du matériau filmique » (*ibid.*). Elles ne sont pas à déduire des images, mais elles proposent un « bond en avant sans retour, [qui] n'est évidemment pas une anachronie, mais une simple accélération du récit » (Genette, p. 139).

2. Les ellipses explicatives

Ces accélérations du récit sont également explicatives. Au début de la séquence du meurtre d'Abraham Lincoln dans le film *Naissance d'une nation*, les cartons permettent de situer le lieu et la pièce de théâtre, puis ils donnent des informations sur l'action. « Le garde du corps personnel de Monsieur Lincoln prend place à l'entrée de la loge présidentielle » ; et plus tard : « Le garde du corps quitte sa loge pour voir la pièce ⁴⁸ ». Les données informatives ne sont plus uniquement **dans** l'image, mais elles apparaissent **entre** les images grâce aux intertitres. Alors que l'ellipse interne forçait à nier les appels du hors-champ et focalisait les regards au centre du cadre, l'ellipse externe soulignait une coupe en apportant une précision. Nous voilà donc face à une nouvelle configuration qui signifie que les informations ne sont plus uniquement contenues dans l'image.

III. Analyse

A. La séquentialité

1. Les séquences temporelles

Dans cette scène, Griffith fait se succéder « des séquences temporelles d'événements ». Une action principale – la représentation théâtrale – est accompagnée d'autres actions – la sortie d'un couple, l'arrivée du Président, son assassinat. Elles servent à enrichir l'action principale, ce qui n'était pas le cas avec les films des frères Lumière. En effet, leurs productions mettaient toute leur organisation interne au service d'une action unique. Avec la division de l'espace et la multiplicité des actions, la dynamique et la construction du film changent. La géométrie n'est plus l'unique élément qui permet la focalisation du regard puisque le montage la sert lui aussi. Ceci n'est pas sans évoquer la grande syntagmatique metzienne. Chaque plan, dans la scène étudiée de *La Naissance d'une nation*, peut être considéré comme un « syntagme narratif alterné ⁴⁹ » puisque la séquence est construite autour de plusieurs séries événementielles – la sortie du couple, la représentation, l'assassinat du Président – « telles que le rapport temporel

48 Traduction des intertitres du film. <http://video.google.fr/videosearch?q=La+naissance+d%27une+nation+griffith&hl=fr&emb=0&aq=f#q=La%20naissance%20d%27une%20nation%20griffith&hl=fr&emb=0>, consulté le 15 décembre 2008.

49 Voir à ce sujet Christian Metz. 1968 rééd. 1983. *Essais sur la signification au cinéma tome I*. Paris : Klincksieck, p. 105-107.

entre les séries est la simultanéité » (Vanoye 2005, p. 39). À titre d'exemple, au moment où Lincoln entre dans sa loge, il salue la foule. Les premières réactions seront celles du couple qui avait été précédemment isolé. Ce dernier se lève et agite ses mains. Au plan suivant, c'est l'ensemble du théâtre qui sera debout acclamant de la main le chef de la nation. Deux choses sont importantes dans ce passage. La première est que, même si les points de vue changent et que le lieu se divise, ces discontinuités mettent en avant une seule histoire. Grâce à l'alternance de syntagmes chronologiques, c'est-à-dire des plans dans lesquels le rapport temporel entre les actions présentées par les différentes images est précisé par les raccords (le couple se lève, dans le plan suivant la foule est debout) [*ibid.*, p. 38], le lieu n'est certes plus rendu dans sa totalité, mais cette division sert une unité. Cette dernière peut être temporelle, comme c'est le cas ici, grâce au montage alterné. Mais elle peut également être dramatique avec l'utilisation du montage parallèle, qui, comme nous le verrons, sert à nourrir et à épaissir l'action principale. La reconstitution d'une suite d'événements repose sur une série d'ellipses sous-entendues (Nacache 2005, p. 34) que Gérard Genette nommera hypothétiques. Ces dernières permettent de ne pas tout raconter ou de ne pas tout montrer sans pour autant perturber la lecture de l'événement. Il reste lisible. La lisibilité (grande profondeur de champ), la hiérarchisation de l'espace (géométrie de l'image) et la dramatisation (scénographie) sont toujours de mise dans cette séquence. Toutefois, elles ne dépendent plus du point de vue unique, mais, précisément, de la capacité qu'a le cinéma à varier ses focalisations à travers le montage.

2. *La séquence spatiale*

Dès lors que les plans se succèdent, c'est toute une nouvelle organisation qui se met en place. Avec le montage, les règles d'unicité tombent et ouvrent la voie à la séquentialité. Les éléments sont appelés à sortir du cadre pour entrer en communication avec le plan suivant si bien que ce dernier perd sa dynamique centripète. C'est ce que nous venons de voir avec la succession des plans dans *La Naissance d'une nation*. Mais cette idée de séquence narrative trouve également des précédents dans l'histoire de l'art tout comme nous l'avons souligné grâce à Daniel Arasse avec la fresque de Masaccio.

Il arrive assez souvent que des images, physiquement perceptibles comme images uniques, représentent plusieurs épisodes de la même histoire. C'est le cas de nombre de tableaux à sujets bibliques des XV^e et XVI^e siècles [...]. De tels tableaux équivalent à des séquences d'images, comme l'a souligné Rudolf Arnheim (1954) [Aumont 2005, p. 190-191]

Au cinéma aussi, à l'intérieur d'un cadrage unique sont perceptibles plusieurs épisodes de la même histoire. Tel était le cas de la constitution de l'orchestre dans *L'Homme orchestre*. Par conséquent, il faudra que le cinéma acquière, comme le souligne Christian Metz, des unités

(les plans) contenues dans une unité plus grande (le film). Toutefois, ce rapprochement avec la peinture met en avant que les séquences d'images ne sont pas uniquement liées à des considérations temporelles, elles sont surtout aux prises avec des implications spatiales.

C'est ainsi qu'Alain Bergala (1977) analyse, dans des séquences de photographies, ce marquage narratif de l'espace comme manifesté dans l'usage codé de la profondeur de champ, des cadrages, des angles de prise de vues. Chaque photo extraite des séquences qu'il analyse raconte déjà une petite histoire embryonnaire – parce qu'elle a été mise en scène dans cette intention – mais on peut élargir sa remarque à la philosophie en général, l'art du photographe consistant souvent, justement, à définir ces paramètres techniques de la prise de vue en fonction d'une visée narrative (Aumont 2005, p. 192)

Même si un certain héritage littéraire s'installe, les traditions picturale et théâtrale restent de mise. « [...] le récit [s'affirme] autant dans l'espace que dans le temps, par conséquent toute image narrative, même toute image représentative, est marquée par les "codes" de la narrativité, avant même que cette narrativité ne se manifeste éventuellement par une mise en séquences » (*ibid.*).

B. La définition esthétique du plan – Marcel Martin

1. Définition

Dans les années 1910, le plan est donc « une totalité dynamique en devenir qui contient en [lui] sa négation et son dépassement dialectiques, c'est-à-dire qu'en incluant un manque, un appel, une tension esthétique ou dramatique, il suscite le plan suivant qui l'accomplira en l'intégrant visuellement » (Martin 2001, p. 160). Dans *Naissance d'une nation* alors que nous nous situons juste avant l'assassinat d'Abraham Lincoln, un couple s'installe dans le théâtre. L'ouverture au noir l'isole dans un plan d'ensemble que l'on nous dévoile progressivement. Puis, un plan plus serré nous propose de séparer une nouvelle fois le couple du reste de la foule. Dans la succession de ces deux plans, Griffith opère une réduction de l'espace ; si bien que le plan large reste imaginativement présent dans le plan serré. Le cinéma vient de se découvrir une spécificité : il fonctionne non seulement sur l'imaginaire, mais aussi sur la mémoire (Burch 1969, p. 30-51) : il y a non seulement un imaginaire qui entoure l'image, mais cet imaginaire reste présent au moment d'une réduction de l'échelle de plan.

2. Déductions

Deux choses sont importantes. Tout d'abord, le changement de plan ne signifie pas une rupture puisque nous ne passons pas, comme chez Méliès, d'une unité dramatique à une autre (le lancement de la fusée et son atterrissage par exemple), mais les deux plans entrent en rapport

grâce à une **reprise** (les spectateurs du théâtre de *Naissance d'une nation*) et à un **manque** (la scène et les acteurs dans ce même film). Ensuite, ce n'est plus uniquement la géométrie de l'espace qui isole un élément dans le cadre (le couple est tout de même au milieu du cadre), mais la réduction de l'échelle de plan qui permet une focalisation accrue sur un détail : ici, un couple dans une foule. La même méthode sera reprise dans les plans suivants. Un plan d'ensemble nous donne à voir le lever de rideau, puis le cadre se resserre pour ne filmer que la scène et isoler une composante dans l'ensemble.

3. *Fixité versus dynamisme*

L'élément sur lequel le spectateur doit porter une attention particulière est mis en avant par une réduction du cadre qui se concentre uniquement sur ce qui est important dans l'espace général. Cette importance était déjà signalée dans les plans précédents. En effet, l'ouverture au noir isolait le jeune couple et le mouvement du rideau annonçait le recentrement sur la scène. Comme le souligne Marcel Martin, dans cette séquence, les plans dépendent les uns des autres. De plus, le cadre peut lui aussi opérer des réductions isolant des éléments importants : le couple, la représentation. Une fois ces éléments isolés, il pourra y avoir une alternance entre eux et l'ensemble proposant une circulation des données importantes. Le cadre n'est plus statique, il devient dynamique.

C. Synthèse

1. *L'écriture*

La narration et le montage se retrouvent dès lors que le cinéma met en place une écriture analogue au récit littéraire : les plans se connectent les uns aux autres, comme les syntagmes, pour créer du sens. La littérature influence le cinéma non seulement dans sa structure – les titres et les chapitres –, mais aussi dans l'emploi de ses formes rhétoriques – l'ellipse – ainsi que dans son mode de composition – les syntagmes et les mots de liaison, autrement dits les plans et les raccords. « Le montage permet [donc] aussi de suggérer quel connecteur, pour reprendre cette expression de linguiste, nous sommes tacitement censés poser entre deux plans (le connecteur installe un “lien logique” entre deux propositions : *donc, car, comme, malgré cela...*) » [Jullier 2007, p. 56].

2. *Le cache mobile*

Grâce à ces « connecteurs », ce qui se passe en dehors des limites de l'image importe à l'action, mais, plus encore, permet de masquer les ellipses externes et de créer une continuité visuelle, qui deviendra plus tard audio-visuelle, au-delà de la discontinuité effective des images. C'est pourquoi Bazin nous dira qu'opérant jusqu'alors comme un « cadre pictural » – c'est-à-dire « une frontière infranchissable et définitive » (Aumont 2005, p. 174) –, le cadrage cinématographique œuvre désormais comme un « cache mobile ». Tout ce que l'écran nous montre se prolonge « indéfiniment dans l'univers » (Bazin 1994, p. 188). Le cadre est « centrifuge » (*ibid.*). « Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini [...] il participe d'un univers pictural virtuel qui déborde de tous côtés » (*ibid.*, p. 188-189). Comme le précise Jacques Aumont, cette dynamique centrifuge du cadre appelle le regard à s'éloigner du centre (1995, p. 105). Apparaît alors ce qui avait été nié jusqu'à présent, ce monde qui excède les limites du cadre : le hors-champ.

3. *Le hors-champ*

Nous avons vu qu'en brisant l'équivalence film/plan/action, le film s'ouvre à la pluralité des plans et à la multiplication des actions. Avec les raccords, la dynamique du cadre change. Il n'a plus uniquement une fonction centripète. Il acquiert une dynamique centrifuge puisqu'il n'est plus question de nier les liens avec le hors-champ, étant donné qu'ils sont désormais garants de l'union des éléments de composition de l'image. Le cadre se connaît alors une nouvelle fonction : « le cadre-fenêtre » (Aumont 1995, p. 109-110 ; p. 116-119). L'action qui avait été propulsée au centre par la composition de l'image est désormais tout autant présente entre les images. « Non seulement tous les éléments présents dans le film doivent concourir à la compréhension des événements et à la caractérisation des personnages, mais tous les éléments non indispensables en sont impitoyablement éliminés » (Nacache 2005, p. 37). Comme nous l'enseigne Noël Burch dans *Praxis du cinéma*, le cinéma fonctionne sur l'imaginaire et la mémorisation immédiate. À titre d'exemple, le théoricien s'en remet à *Nana* de Jean Renoir (1926).

Lorsque la main de l'impresario entre dans le champ pour prendre la coquetière, l'espace où celui-ci se trouve et qu'il définit est *imaginaire*, puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait par exemple à qui appartient ce bras. Mais au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble (Muffat et l'impresario debout côte à côte) cet espace devient *rétrospectivement* concret (1969, p. 36)

Le hors-champ cinématographique est, comme en peinture, imaginaire (on ne saura peut-être jamais vraiment à quoi il ressemble), mais il est aussi concret (il convoque ce que j'ai déjà vu ou ce que je vais voir) et ceci est une exclusivité du cinéma (Aumont 1995, p. 131).

À l'écran, le hors-champ

se divise en six "segments" : les confins immédiats des quatre premiers segments sont déterminés par les quatre bords du cadre : ce sont des projections imaginaires dans l'espace ambiant des quatre faces d'une "pyramide" (mais ceci est évidemment une simplification). Le cinquième segment ne peut être défini avec la même (fausse) précision géométrique, et cependant personne ne contestera l'existence d'un espace-hors-champ "derrière la caméra", distinct des segments d'espace autour du cadre, même si les personnages y accèdent généralement en passant juste à droite ou à gauche de la caméra. Enfin, le sixième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor (ou derrière un élément du décor) on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier... ou derrière un autre personnage [Burch, p.30-31]

Et, dans tous les cas, on ne passe pas en coulisses, on reste dans l'espace de la fiction. Mais si le hors-champ libère la force centrifuge du plan, l'ellipse lui conserve une force centripète. En conservant une force centripète pour le film, le cinéma conserve ses trois règles de composition que sont la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation désormais à l'œuvre non seulement dans le plan mais de plan à plan (*Naissance d'une nation*).

Le film se construit définitivement autour de l'enchaînement de plans. « Le plan n'est donc pas comparable au mot de lexique, mais ressemblerait bien plutôt à un énoncé complet (une ou plusieurs phrases), en ce qu'il est déjà le résultat d'une combinaison largement libre » (Metz 1983, p. 103). Le plan-tableau se perd au profit du plan cinématographique, plus complexe. Toutefois, un lien est indéniable entre les deux modes de fonctionnement. Certes, le plan-tableau pouvait être composé d'un seul plan, tout comme le pourra la séquence, mais il était également une unité à l'intérieur du film qui pouvait en contenir plusieurs. Nous l'avons vu, si le montage développe une force centripète, c'est parce qu'il recentre la mise en scène sur l'action : la constitution d'un orchestre, le voyage dans la lune, l'assassinat de Lincoln, etc. Le raccord permet l'enchaînement des plans, ce qui garantit le bon déroulement de l'action. Le montage conserve sa dynamique centripète découverte avec Méliès. L'enchaînement des plans-tableaux chez le magicien permettait de lier par delà la discontinuité temporelle grâce aux ellipses externes. De plus, le montage *in* caméra, avec les ellipses internes, ajoutait à la successivité, la simultanéité. Ces procédés démultipliaient, contrairement aux films des frères Lumière, actions et temporalités.

Dans les années 1910, de nouvelles formes de montage apparaissent. Il s'agit du montage alterné ou parallèle qui reprennent les dynamiques des ellipses internes (**simultanéité**) et externes (**successivité**). Le montage alterné permet de suivre une séquence temporelle d'événements sans pour autant respecter l'unité de lieu alors que le montage parallèle permet de lier les plans sans passer par une unité de temps. Déviant quelque peu d'une construction strictement linéaire dans l'enchaînement des actions, ces formes d'agencement cinématographique rattachent les séquences à une seule et même ligne directrice, celle constituée par le récit principal. Ainsi, toutes les bifurcations se recentrent sur le récit premier afin de l'épaissir.

Avec la possibilité pour le cadre d'être également centrifuge, le montage s'affirme et permet au cinéma de s'opposer « radicalement au découpage du récit en scènes analogues aux tableaux de théâtre » (Martin 2001, p. 154). Nous allons nous concentrer sur le fonctionnement du montage, considéré comme une des dimensions essentielles du langage cinématographique puisqu'il en est la spécificité (*ibid.*, p. 151).

I. Méthodologie

A. Le cadre

Le cadre n'est ni exclusivement pictural ni exclusivement filmique dès lors que le montage s'en mêle : il est les deux. Il peut à la fois « ouvrir ou fermer l'œuvre », « contraindre le regard à la parcourir, ou inciter l'esprit à vagabonder » et l'image filmique joue des deux, ensemble (Aumont 1995, p. 115). C'est pourquoi l'analyse devra mettre en avant une étude des éléments de composition de l'image, puis décrire les liens entre ces éléments et étudier la nature de ces liens. Ce constat rejoint le présupposé de base de l'analyse figurative tel qu'exposé dans notre introduction. Dans un film narratif, cette analyse s'organisera autour de la **hiérarchisation** dans l'image pour permettre une grande **lisibilité** afin de saisir les enjeux **dramatiques**.

1. Hiérarchisation

Une étude de la répartition des éléments à l'intérieur de l'image permet de rendre compte d'une hiérarchisation dans le champ et leur distribution dans l'espace se fait en fonction de leurs données informatives. L'usine est l'élément dont tous les autres dépendent dans *La Sortie des usines*. En toute logique, elle devient le point de fuite dans l'image vers lequel tout converge. Il y a donc un effet de **hiérarchisation** qui est mis en avant par la construction même de l'image. Cet effet est présent dans l'image. De plus, nous l'avons amplement souligné, la composition du cadre est organisée en fonction d'un regard. Elle construit le parcours du regard du spectateur grâce, notamment, aux lignes de fuite convergentes et au point central.

2. Lisibilité

Le regard peut donc lire le tableau et suivre d'un tableau à l'autre. Il y a un souci de **lisibilité** qui se traduit par l'importance que la construction perspective donne à la place du spectateur et à l'usage grandissant de l'ellipse. L'image est faite pour lui, nous rappelaient Francis Vanoye ou Jacqueline Naccache. L'emploi du plan-tableau se banalisant, l'ellipse interne (dans le plan) va disparaître au profit de l'ellipse externe (d'un plan à l'autre). En effet, l'emploi des inter-titres permet d'accentuer les ellipses tout en masquant l'absence d'une partie de l'événement représenté. Ainsi, différents plans-tableaux coexistent. Chez les frères Lumière, ils favorisent le défilement ininterrompu de l'action. Chez le magicien Georges Méliès, ils mettent en avant le déroulement interrompu de celle-ci. « Là où Lumière offre des vues de la réalité, avec Méliès, c'est l'«image» en tant qu'imaginaire qui apparaît dans l'image de la réalité. Ainsi le cinéma,

image de la réalité, découvre son autre face, la réalité de l'image » (Ishaghpour 1996, p. 21). Et Griffith réenchaîne avec ces séries de découvertes.

3. Dramatisation

Enfin, les éléments de composition de l'image entrent en relation pour nous dire quelque chose, c'est le sens des éléments qui est mis en avant. Il y a un travail de **dramatisation** mis en œuvre par la composition de l'image. Nous allons revenir sur ce point, car il est celui qui nous permet de faire un lien entre le choix d'un certain mode de composition et sa conséquence principale. Comme nous l'avons vu, la discontinuité dans le plan (le montage *in caméra*, la séquence) n'empêche aucunement la continuité dans l'enchaînement des plans (les intertitres, le bonimenteur ou les ellipses implicites). L'importance de la continuité des actions dans la logique de l'enchaînement des images n'est jamais véritablement menacée⁵⁰ : dans *Voyage dans la lune*, les scientifiques se réunissent, la machine est construite, une équipe part sur la lune. Chaque plan est en relation directe avec le précédent et la magie surgit toujours dans le plan. Si la linéarité de l'action semble discontinue au moment de la coupe, elle apparaît néanmoins continue dans la structure d'ensemble et dans la logique de son enchaînement.

B. Le montage : la durée, l'ordre et la fréquence

1. La durée

Jusqu'à présent, dans les films que nous avons étudiés, l'enchaînement des plans-tableaux ou la vue servait le déroulement logique de l'action, en d'autres mots : sa lisibilité, sa hiérarchisation et sa dramatisation. Le montage fait s'enchaîner les points remarquables d'une série d'images : la fusée quitte la Terre, elle atterrit sur la Lune. L'enchaînement des plans et/ou des images suit la chronologie de l'événement : le déroulement de l'expédition, le déjeuner de bébé, l'assassinat du président. L'image serait donc toujours assimilée à un énoncé : Lincoln est assassiné (narration), les ouvriers sortent de l'usine (monstration). Enfin, l'enchaînement des images reconstitue une action qui s'inscrit dans le temps : le meurtre, la durée du repas. Le montage américain tel que promu et standardisé par Griffith masque l'ellipse dans le raccord (le raccord regard, le raccord mouvement, etc.). Tous deux fonctionnent selon le même principe : lier au-delà de la discontinuité. « Entre 1906 et 1917, on assistera au développement des

50 Voir André Gaudreault, « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1895-1908) », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1 (août 1980), p. 109-139.

principes fondamentaux de continuité. Les raccords regards se multiplient à partir de 1910 ; le raccord dans le mouvement se développa simultanément et était d'usage courant vers 1916 » (Bordwell et Thompson 2000, p. 550). Le montage devient avant tout une histoire de durée : le déroulement d'un événement à travers la liaison de ses moments remarquables. C'est pour cette raison que Marcel Martin lui donnera la définition suivante : « Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée » (Martin 2001, p. 151).

2. *L'ordre*

Il y a, certes, une durée du récit, mais celui-ci se définit aussi par l'*ordre* de la succession des événements. Nelson Goodman (1981) a même été plus loin, et affirme que, dans un récit (en images), ni l'énoncé ni l'énonciation ne sont nécessairement temporalisés, et que ce qui importe le plus est l'ordre du récit, dont les modifications peuvent aller jusqu'à le transformer en quelque chose d'autre qu'un récit (une "étude" ou une "symphonie", par exemple). En ce qui concerne l'image, et surtout l'image fixe, ce sera donc le critère de narrativité le plus puissant : l'image raconte avant tout en ordonnant des événements représentés, que cette représentation soit faite sur le mode de l'instantané photographique, ou sur un mode plus fabriqué et plus synthétique (Aumont 2005, p. 191)

C'est le montage qui, premièrement, respecte ou non la chronologie de l'action et qui régit, dans un deuxième temps, sa durée, à travers la longueur des plans. Il devient « le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou [le principe] d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant [simultanément], en les enchaînant [en trouvant des moyens pour passer des uns aux autres], et/ou en régulant leur durée » (Aumont *et al.* 1993, p. 44). À cette idée de durée, s'ajoute celle d'ordre puisqu'il est un principe régulateur. C'est pourquoi dans *L'Analyse des séquences*, Laurent Jullier nous explique qu'il implique une connexion entre les plans dont découle un lien logique (le récit) qui peut les articuler les uns aux autres (les raccords). Le montage lie donc les différentes phases de l'action. Laurent Jullier exprime, qu'en plus de la durée et de l'ordre, la troisième donnée est la fréquence. Au cinéma, le même plan peut revenir plusieurs fois comme c'est le cas du plan de demi-ensemble sur le théâtre de *Naissance d'une nation* qui alterne de façon systématique avec des plans plus serrés sur le couple, le président, le garde du corps ou encore le tueur.

3. La fréquence

Le montage des plans traduit la complexité des rapports entre les différents personnages et les différentes phases de l'action à travers la durée, l'ordre et la fréquence (Jullier 2007, p.55-56). La logique d'enchaînement des images fait naître la narration qui induit un lien pouvant articuler les plans les uns aux autres. En effet, l'ordre, la fréquence et la durée ne traduisent pas tant qu'ils construisent une illusion de continuité temporelle et proposent une construction « linéaire » pour le film.

[L]e système de la continuité détermine un style, que l'on pourra qualifier de "linéaire", qui exploite la dimension temporelle du montage d'abord à des fins narratives. Par sa connaissance préalable des conventions formelles de ce style, le spectateur s'attend à ce que le montage respecte tant la chronologie de l'histoire, avec d'éventuelles modifications apportées par des flashbacks [l'ordre et la durée], que la **fréquence**⁵¹ des événements qui la constituent⁵². Il suppose de plus que les actions n'ayant aucun rapport causal avec l'histoire seront négligées ou, tout au moins, écourtées par des ellipses judicieuses. C'est la façon dont le système hollywoodien classique de la continuité concevait la narration. Comme les aspects purement visuels de l'image, le rythme ou l'espace, le temps est organisé pour permettre le déploiement de la chaîne causale, éveiller la curiosité du spectateur, produire des effets de suspense ou de surprise. Mais il existe de nombreuses alternatives à cette esthétique de la continuité, qu'il nous faut examiner (et Thompson 2000, p. 365)

Ce que nous ferons dès que nous aurons analysé en détail le montage « organico-actif » chez Griffith. C'est donc principalement le montage, c'est-à-dire la mise en rapport des plans, qui va nous intéresser ci-après. Tout d'abord parce que le positionnement convenu de Griffith ne fera pas l'unanimité chez les cinéastes, et, ensuite, parce qu'il posera un problème théorique dans ce qui touche à la réflexion sur les films. Grâce à un retour sur le chapitre de *L'Image-mouvement* intitulé « Montage » nous allons essayer de définir et de comprendre le montage chez Griffith pour ensuite l'opposer à celui des cinéastes soviétiques dans notre prochaine partie.

C. Le montage « organico-actif »

1. Exposition

« Si Griffith n'a sans doute pas été à l'origine de tous les procédés techniques dont on le crédite, il a donné à beaucoup d'entre eux de fortes motivations narratives » (*ibid.*, p. 549), et ce, en grande partie, grâce au montage. Ce type de montage sera considéré par Gilles Deleuze

51 Nous soulignons.

52 C'est pourquoi nous mettons en avant la relation mimétique entre l'image cinématographique et certains éléments déjà connus : le mouvement réel, l'analogie perceptive, la composition perspective, la littérature du XIX^e siècle.

comme étant un montage « organico-actif » (1983, p.49). Il s'agit d'un montage qui perfectionne une motivation narrative pour l'enchaînement des plans à travers les raccords, les angles de prises de vue et le jeu des acteurs. Griffith va travailler à améliorer et à standardiser les passages entre les plans pour que, dans la discontinuité effective (le passage marqué d'un plan à un autre), l'illusion de continuité narrative persiste (c'est le fil ininterrompu de la même histoire que nous suivons). Cette approche fusionne les définitions de Jacques Aumont, Marcel Martin ou encore Laurent Jullier. Il nous semble que le terme organico-actif fédère différents types de fonctionnement du montage qu'il soit parallèle ou alterné, expressif ou narratif, linéaire ou non linéaire, etc.

2. *L'organisme et l'action*

La composition du film chez le cinéaste américain, précise Gilles Deleuze, est « conçue comme une organisation, un organisme, une grande unité organique » (1983, p.47). Cet ensemble, cette grande unité, est toujours menacé. C'est pour cette raison que le philosophe juxtapose deux termes lorsqu'il qualifie d'organico-actif le montage classique américain : l'action se joint à l'organisme, la menace pèse sur l'unité.

L'organisme, c'est une unité donnée *a priori*, une entité pour reprendre la terminologie de Nicole Brenez. Chaque unité est un ensemble de parties différenciées (*ibid.*). Il revient au montage de mettre en rapport ces unités, car ce sont elles qui constituent le film, et ce, à travers différentes formes de montage qui sont toutes binaires : le montage alterné, le montage parallèle, le montage « d'échange de dimensions relatives » (l'insert du gros plan), le montage concourant ou convergent (les actions alternées ou parallèles tendent toutes vers une même fin) » [*op. cit.*, p.47-49]. En les mettant en rapport, les parties *agissent* ou *réagissent* les unes sur les autres. Chaque plan a une répercussion logique sur celui qui le suit. De cette chaîne, que Gilles Deleuze nommera sensori-motrice⁵³, naît l'action. L'enchaînement des plans crée une logique d'action/réaction. Dans l'ensemble (l'organique), il y a des parties (des unités, des entités) qui interagissent (l'action) : le montage est organico-actif. Le montage lie donc les différentes phases de l'action. Dans les films de Griffith, l'ensemble est toujours menacé, d'où le découpage dans la séquence de l'assassinat. Le drame naît de cette menace : c'est elle qui fait avancer l'action. Le rapport entre les parties différenciées n'est jamais stable : « ce dont les Noirs sont accusés dans *Naissance d'une nation*, c'est de vouloir briser l'unité récente des États-Unis en profitant de la défaite du Sud » (*op. cit.*, p.48).

53 Les schèmes sensori-moteurs rendent compte de combinaisons et d'intériorisations qui rendent possible la compréhension immédiate d'une situation donnée.

3. Synthèse

a. Une construction binaire

On comprend alors un peu mieux le fonctionnement du montage organico-actif. Premièrement, l'agissement interne des films de Griffith repose fondamentalement sur une construction binaire. Un fait est donné au départ. Ici, il s'agit d'une nation, les États-Unis. Cette nation est menacée en tant qu'unité par la division de ses parties constituantes : les Noirs et les Blancs. C'est de cette division que naît l'action : l'issue de la guerre met à mal cette unité. Il y a donc une relation forte et quasi littérale entre les formes du contenu et les formes de l'expression.

b. Différents types de montage

Deuxièmement, d'un point de vue formel, la succession des plans induit cette menace de l'unité en faisant appel à un montage qui divise, pendant un temps, l'action (le montage parallèle), le temps (le montage alterné), l'espace (le montage d'échange de dimensions relatives) et enfin l'unité (le montage convergent). Le point de départ narratif est toujours un fait donné – les États-Unis sont une nation (entité). Le point de départ formel, lui, est un plan d'ensemble (le théâtre dans la séquence étudiée de *Naissance d'une nation*). Puis, la forme (le montage organico-actif) se scinde en deux pour faire lever le drame : l'unité des États-Unis est menacée. Le montage donne forme dans un rapport de forces irrésolu : dans la fiction, il oppose les parties différenciées, c'est-à-dire ce qui sépare ce qui était uni *a priori*.

c. Le cinéma, la place pour l'Histoire

Troisièmement, le film nous rapporte un fait : les conséquences de la guerre de sécession. Par conséquent, se rejoue la forme duelle de la division provoquée par l'issue de la guerre parce que le nord et le sud, les Noirs et les Blancs ne cessent d'*agir* et de *réagir* les uns sur les autres. Le film met donc en scène, à travers la dualité des formes de son montage et la constante menace de stabilité de son ensemble, un fait historique – la division possible des États-Unis –, et ce, de manière cinématographique.

II. Exemple d'analyse : *L'Impératrice rouge*, Joseph Von Sternberg (1934)

« Les techniques cinématographiques mises en œuvre dans le récit classique seront donc, dans l'ensemble, subordonnées à la **clarté**, à l'**homogénéité**, à la **linéarité**, à la **cohérence** du récit, ainsi qu'à son **impact dramatique**⁵⁴ » (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 19). Clarté, parce que l'image devra être lisible, d'où le travail de l'éclairage artificiel qui bannit les ombres. Homogénéité, parce que, pour être lisible, l'image devra être éclairée dans sa profondeur, indépendamment d'un souci de vraisemblance. Linéarité, parce que le montage s'en remet à une organisation des plans qui suit l'enchaînement logique de l'action tout en introduisant des éléments qui seront directement reliés par le spectateur, et ce, malgré des écarts spatiaux ou temporels. Cohérence du récit, parce que chaque élément filmique devra contribuer à faire avancer l'action. Enfin, impact dramatique, parce que la réalisation devra mettre en avant les affects des personnages : souvenons-nous du visage de Marlène Dietrich au moment du mariage dans *L'Impératrice rouge* de Joseph Von Sternberg en 1934. D'ailleurs, dans cette séquence, le traitement de la lumière, les échelles de plan, la profondeur de champ et la hiérarchisation des éléments visuels dans le cadre construisent une esthétique qui répond aux exigences énoncées par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété. Cette esthétique est fondée sur le mode de représentation institutionnel qui repose sur trois présupposés définis au début de ce chapitre que sont la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation.

A. Lisibilité

1. Description

Dans la scène du mariage de Catherine, une série de plans d'ensemble et de demi-ensemble nous permet de découvrir le décor dans lequel va se dérouler la cérémonie. Ces grandes échelles de plan sont jumelées à des mouvements de caméra qui explorent, eux aussi, l'espace.

À mesure même de sa double mobilité (mouvement apparent [continuité des gestes d'une image à une autre], mobilisation du cadrage [successivité des plans pour suivre un regard]), l'image filmique en effet donne accès, au moins potentiellement, de façon plus constante à ces parties non vues de l'espace diégétique qui constituent le hors-champ (Aumont 2005, p. 173)

Dans un premier temps, un travelling est combiné avec un panoramique latéral gauche droite en montée. Ce mouvement de caméra nous permet de découvrir le caractère baroque de la cathédrale.

54 Nous soulignons.

Dans un second temps, un travelling arrière produit un agrandissement du plan et élargit le cadre à l'ensemble des convives. C'est aussi la mobilité de la caméra qui se découvre dans le montage, ne s'alliant définitivement plus au point de vue unique garanti par le plan fixe. La force centrifuge du cadre appelle à considérer le cadre comme un cache qui n'est plus obligé de dévoiler en une seule prise de vue la totalité de l'action et de l'espace. Les jeux d'articulation avec le hors-champ passent non seulement par les changements d'échelles de plan mais aussi par le mouvement de la caméra.

2. *L'espace*

Les très grandes échelles de plan jumelées aux mouvements permettent une vision globalisante et totalisante du lieu dans lequel va se dérouler l'action. À cela, s'ajoutent un éclairage homogène et une très grande profondeur de champ qui va rendre possible une lecture de tous les éléments de composition de l'espace (futurs époux, convives, ecclésiastiques, sculptures et ornements). La grande profondeur de champ et l'éclairage permettent au spectateur d'avoir accès à toutes les informations visuelles dans l'image, que ces dernières soient situées au premier plan (les personnages principaux) ou à l'arrière-plan (les boiseries de la cathédrale). Cette composition du cadre répond à l'exigence de lisibilité dans l'image prônée par la mise en scène de « l'âge d'or » du cinéma hollywoodien.

3. *L'éclairage*

Étant donné que cet éclairage, dans les plans d'ensemble, est homogène, les cierges deviennent des éléments du décor ce qui accentue l'apparence baroque de la cathédrale. L'éclairage de la scène est réglé par des procédés complexes et les bougies s'inscrivent dans le décor bien plus qu'elles ne participent à sa mise en lumière. En effet, elles ne sont aucunement des sources lumineuses. Si cela avait été le cas, certains éléments n'auraient pas pu être visibles⁵⁵. La mise en scène met en avant la lisibilité au détriment de la vraisemblance et empêche les bougies de restituer sur la pellicule, qui n'était pas assez sensible à l'époque, une atmosphère lumineuse caractéristique d'une époque (le XVIII^e siècle) et d'un lieu (la cathédrale).

55 L'éclairage est donc artificiel, bien loin de la luminosité tamisée des intérieurs nuit de *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick réalisé en 1975. Ce film est tourné en éclairage naturel pour les extérieurs et à la bougie pour les intérieurs (même s'il se peut que Kubrick ait eu recours à des réflecteurs). Le réalisateur et son chef-opérateur, John Alcott, n'utilisent aucun projecteur pour veiller à recréer et respecter l'atmosphère et la luminosité de l'époque. Seul un objectif très sensible, un Zeiss, originellement conçu pour la NASA, ici bricolé pour permettre une ouverture à 0.7, pourra rendre cette luminosité. Il sera confectionné par les deux hommes depuis la pré-production jusque sur le plateau de *Barry Lyndon*, ce qui permettra de filmer avec une très faible luminosité. Ici, c'est le primat de la vraisemblance qui a pris le pas sur celui de la lisibilité.

Voir à ce sujet http://www.travellingavant.net/barry_lindon.htm ou encore <http://www.visual-memory.co.uk/sk/ac/len/page1.htm>, consultés le 4 mai 2007.

Elles participent simplement à la composition visuelle et décorative d'un espace qui ne laisse aucune place au vide (le baroque). De plus, en ayant recours à un éclairage artificiel, les images sont suffisamment expressives pour que la scène se permette d'être muette (clarté, grande profondeur de champ et homogénéité). On reconnaît dans cette description l'universalité du langage cinématographique du temps du muet : le film pouvait se passer de dialogues et être compris dans le monde entier⁵⁶.

B. Hiérarchisation

1. Distribution dans l'espace

Toutefois, une grande profondeur de champ et un éclairage homogène ne suffisent pas pour donner des indices précis quant au déroulement futur de l'action (cohérence du récit et linéarité). C'est pourquoi, en plus d'un travail qui repose sur la lisibilité dans l'image, la mise en scène s'appuie sur cet autre impératif qu'est la hiérarchisation. Ce dernier va contribuer à mettre en avant des éléments importants pour l'intrigue. En effet, l'éclairage homogène des plans d'ensemble ne fait pas ressortir les éléments expressifs qui composent l'image (c'est-à-dire les visages).

2. Exemple

a. Deux effets dans le même plan

Pour y parvenir, Sternberg va avoir recours à un autre type d'éclairage qui va permettre dans un plan de demi-ensemble de mettre en avant le visage de Catherine au détriment de celui de son futur époux, et ce, en respectant l'impératif de lisibilité dans l'image : les deux personnages vont demeurer visibles. Tous deux face à l'autel, le visage de la future mariée est recouvert d'un voile en tulle blanc. Catherine est à droite de l'écran, tandis que l'empereur est à gauche, mais ils se tiennent sur la même ligne. Un travail sur l'éclairage composant avec la matière et la couleur qui recouvrent le visage de Catherine va permettre à Joseph von Sternberg de mettre le personnage féminin en avant sans pour autant confiner le futur marié dans l'ombre ou bien le déplacer hors champ.

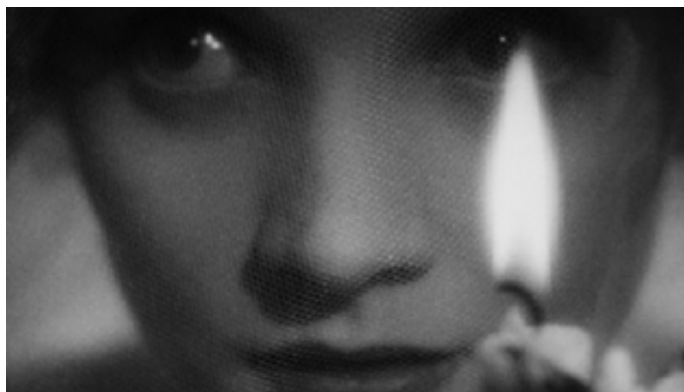
56 Contrairement à la littérature, l'image peut être comprise sans avoir à être traduite. C'est ce que Jacques Aumont nous rappelle dans son ouvrage sur la couleur au cinéma grâce à une citation de Léonard de Vinci : « Et s'il est vrai que longtemps après, on lit encore les choses de poètes, il arrive souvent qu'on n'en entende plus le sens. [...] En revanche, l'œuvre du peintre est immédiatement comprise de ses spectateurs » (Aumont 1995, p. 30).

b. Travailler avec les matières

Le tulle renforce le blanc de l'arrière-plan et par là même sa capacité à réfléchir la lumière. « Sternberg a une grande connaissance pratique des lins, tulles, mousselines, dentelles : il en tire toutes les ressources d'un blanc sur blanc à l'intérieur duquel le visage réfléchit la lumière » (Deleuze 1983, p. 133). Dans ce plan, l'éclairage n'est plus totalement homogène, il est diffus

par la multiplicité de ses flux, qui enrobent l' "objet" de toutes parts, [il] a un rôle objectivement et subjectivement dispersif; il "noie" le principal en le mêlant au secondaire [le visage à l'avant-plan et le fond à l'arrière-plan]. La lumière ne souligne plus, elle amalgame, elle estompe, elle dissocie. C'est une lumière troublante : une lumière annihilante (Alekan 2003, p. 33-34).

C'est la matière du voile de Catherine qui rend compte de cette nouvelle qualité portée par l'éclairage. Une multiplicité de flux lumineux enrobe le visage de la future impératrice. La lumière ne souligne pas tant les pourtours du visage de la jeune femme qu'elle ne l'amalgame au tulle. Elle en estompe les contours. Elle les anéantit.



16. *L'Impératrice rouge*

Elle atténue la délimitation de l'objet éclairé en dissimulant les démarcations franches. Se crée une zone floue où se mélangent le voile, le visage de Catherine et l'arrière-plan.

3. *L'éclairage auratique*

a. Un code hollywoodien

C'est ce type d'éclairage qui permettra d'installer un halo flou, une aura, autour du visage des actrices féminines, contribuant à faire de la comédienne une *star*. Suite à l'institutionnalisation du cinéma dont se réclamait Griffith, c'est toute une industrie qui se met en place et qui installe progressivement son modèle hégémonique (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 17-18). Ceci est d'autant plus vérifiable avec l'arrivée du *star system* que l'éclairage auratique a contribué à entretenir. En effet, pour le cinéma hollywoodien, déclare Henri Alekan, « la lumière doit d'abord souligner l'aspect physique des acteurs, quel que soit le lieu de l'action et l'action, afin de les montrer sous le jour le plus avantageux possible. N'oublions pas que le *star system* attribue aux acteurs un pouvoir attractif hors du commun, qu'il faut au besoin amplifier afin de mieux captiver les spectateurs » (2003, p. 235). Toutefois, la complexité de l'éclairage apparaît très tôt dans l'histoire du cinéma hollywoodien. Dès 1915, avec le réalisateur Cecil B. De Mille,

la lumière a une très grande importance. On comparera l'éclairage de *Forfaiture* aux clairs-obscurs des tableaux de Rembrandt. Ce type de composition lumineuse « devint un élément du répertoire classique des techniques d'éclairage sous le nom de “*north light*” (littéralement : “lumière du nord”)», un éclairage réglé grâce à « une ou deux sources vives de lumière [qui] n'étaient pas équilibrées par un éclairage d'appoint » (Bordwell et Thompson 2000, p. 550).

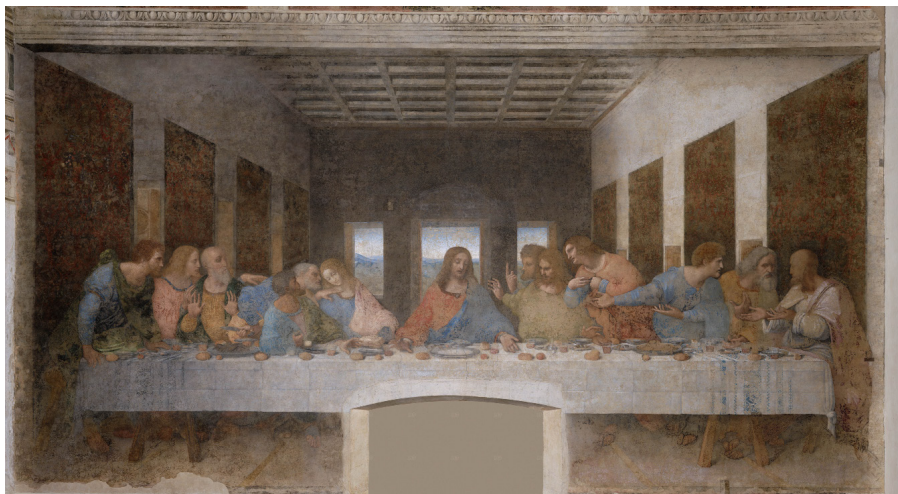
b. Un cas spécifique

Ici, cette lumière diffuse, qui « doit être conçue pour réserver la priorité absolue à la mise en valeur du visage » (Alekan 2003, p. 235), est accentuée par le costume de Catherine. Le tulle permet à cette dernière de se réfléchir sur le visage de l'actrice. Elle l'intensifie.

Un tel espace garde le pouvoir de réfléchir la lumière, mais il gagne aussi un autre pouvoir qui est de la réfracter en déviant les rayons qui le traversent. Le visage qui se tient dans cet espace réfléchit donc une partie de la lumière, mais en réfracte une autre partie. De réflexif, il devient intensif (Deleuze 1983, p. 134)

Ainsi, les deux visages, l'un voilé et l'autre pas, bénéficient de la même luminosité, mais celui de Catherine est mis en avant grâce au tulle avec lequel est fait son voile, et ce, sans que cela ne diminue la lisibilité dans l'image. La hiérarchisation s'effectue tout d'abord grâce à l'éclairage qui met en avant un visage dans l'image. Ensuite, ce sont les échelles de plan qui vont contribuer à privilégier des éléments à l'écran.

C. Dramatisation



17. Leonardo de Vinci, *La Cène*

1. Retour sur la perspective

Dans certains tableaux, notamment à partir des années 1490 et en particulier chez Léonard de Vinci, la perspective n'est plus uniformément fidèle aux lois mathématiques.

C'est ce que l'on voit dans *La Cène* où la table est en avant de la perspective du plafond (Arasse 2004, p. 70). Cette rupture avec un mode de composition reposant sur une perspective géométrique unique peut s'expliquer de diverses façons. Néanmoins, nous retiendrons une tendance générale dont Daniel Arasse nous fait part :

si la perspective a construit le lieu pour l'histoire et pour les figures⁵⁷ qui vont s'inscrire dans ce lieu, la figure, elle, va progressivement s'affranchir des limites de son lieu et prendre possession de l'histoire au-delà du lieu construit par la perspective (*ibid.*)

Nous ne voudrions pas conduire à une méprise. Il n'est nullement question de projeter l'histoire de la peinture sur l'histoire du cinéma et de les confondre. Seulement, il nous semble que comme pour le fonctionnement du cadre, ce détachement de la figure et du lieu rejoint des préoccupations cinématographiques puisqu'il a tout à voir avec ce que Bela Balázs, puis Gilles Deleuze, ont à nous dire du gros plan.

2. Retour au cinéma

a. L'expression

Le gros plan isole le visage et laisse surgir une expression (impact dramatique). Le changement d'éclairage, accentué par le changement d'échelle de plan, permet de distinguer et d'épier les affects. N'oublions pas que le troisième des impératifs, définissant les caractéristiques formelles de l'image, est la dramatisation. Ici, il consiste en une mise en scène qui se doit de mettre en valeur, dans l'image et dans son mode d'enchaînement, des éléments qui permettront de rendre accessibles les sentiments qu'expriment les personnages. Puisque nous sommes dans un film muet, ces sentiments ne peuvent pas être uniquement exprimés par les dialogues (écrits sur les cartons), ils doivent être lisibles dans l'image, c'est aussi là que le « langage » du cinéma devient universel.

b. Créer de nouvelles liaisons à travers les échelles de plan

C'est entre autres le gros plan qui nous permet de nous situer au plus proche de l'expressivité. La dramatisation a également pour but d'intensifier davantage les éléments en lien étroit avec la progression de l'action. Étant donné que l'action est conduite par le personnage, c'est lui qui sera le support des affects et des éléments importants pour le déroulement de celle-ci. Ainsi, dans la circulation des gros plans, le montage permet de mettre en rapport quatre visages : la future épouse qui n'a aucune envie de se marier, l'empereur ravi que Catherine devienne sa

57 En peinture, le mot figure renvoie très souvent au terme de personnage. Henriette Bessis précise ce lien dans un article intitulé « Le personnage dans la peinture : le peintre et son "patron" » publié dans les actes du colloque *Le personnage en question*, IV^e colloque du S.E.L., Université de Toulouse – le Mirail, 1984 (p. 325-338). « Dans le vocabulaire de la peinture, le terme de personnage s'emploie soit pour toute figure humaine faisant partie d'une composition, soit pour la figure représentant à elle seule la composition, c'est-à-dire le portrait » (p. 325).

femme, l'amant qui ne peut quitter la future impératrice des yeux et un personnage féminin qui devine les sentiments qui unissent la future impératrice et le comte Alexei. La scène s'étire puisque se succèdent des inserts sur des personnages importants pour le reste de l'intrigue. Cependant, cet enchaînement de gros plans n'interrompt en rien le déroulement chronologique du mariage. Ces inserts œuvrent pour la cohérence du récit, laissant présager les éventuelles méprises et complications à venir. L'action est surdécoupée et les échelles de plan se resserrent autour des visages créant une circulation par répétition d'échelle de plans entre les éléments importants pour l'intrigue : l'impératrice n'est pas amoureuse de l'empereur, elle en aime un autre. Le montage participe à la tension dramatique de la scène tout comme c'était le cas dans *Naissance d'une nation*. Même si la circulation laisse de la place pour d'autres personnages dans la scène, la fréquence des plans et le changement d'échelle de plan (du plan américain dans un plan de demi-ensemble au très gros plan) recentrent la scène sur Catherine.

c. Tout parle

En plus du changement concernant les échelles de plan, l'éclairage lui aussi se modifie. Il enrobe Catherine et remplit ses yeux de larmes. La lumière crée un effet dramatique (le personnage pleure) participant et accentuant la dimension tragique de ce mariage. Le décor, si important au début de la séquence, va, lui aussi, contribuer à la dramatisation de la scène. Le cierge n'est pas une source lumineuse. Il est un élément du décor. Au fur et à mesure de la scène, il devient bien plus, car il contient une dimension affective. Placé devant le visage de Catherine, il ne l'éclaire aucunement. Bien au contraire, les ombres qu'il aurait pu créer sur son visage sont compensées par un autre éclairage afin de les gommer. Au centre de l'image, le vacillement de la flamme traduit, ou plutôt trahit, les sentiments de la future impératrice, les rendant visibles dans sa respiration. L'impact dramatique compose avec les techniques cinématographiques (le montage et les échelles de plan), mais aussi avec les éléments de composition de l'image qui donnent directement accès aux affects du personnage.

Dans cette image, tout fait sens et, forcément, ce constat s'allie au présupposé principal de l'approche narratologique de Roland Barthes. Le récit fonctionne selon les deux grandes catégories établies par le théoricien français : les fonctions et les indices.

Aux premières revient le soin de faire progresser le récit, aux secondes, celui de l'étoffer. [...] Les premières travaillent sur l'axe syntagmatique, elles trouvent leur justification plus tard dans le récit, elles ouvrent une alternative : le téléphone sonne, le héros décrochera-t-il ou non ? Les secondes reçoivent une sanction paradigmatique, leur sens se lit par rapport à des savoirs "hors-texte" : si le combiné téléphonique est rouge, plutôt que blanc ou noir, cela peut connoter diverses significations. Le rôle de la narratologie consiste à analyser l' "ensemble des procédures par quoi un texte se fait récit" (Gardies 2007, p. 88)

Dans cette scène, l'enchaînement des gros plans travaille sur l'axe syntagmatique qui ouvre le récit aux alternatives suivantes : les deux amants se retrouveront-ils ? leur secret sera-t-il trahi ? Le cierge, quant à lui, est un indice : le fait qu'il soit allumé ou éteint pourra connoter davantage la séquence.

3. *Synthèse*

Dans ce film, la circulation rendue visible par les raccords et le surdécoupage permet de créer des liens entre les personnages, entre les images et entre les différents éléments qui font l'action. C'est d'ailleurs ce que Griffith avait compris, nous rapporte Lewis Jacobs traduit par Georges Sadoul pour son histoire générale du cinéma.

Il était désormais clair pour Griffith que le réalisateur devait user de sa caméra pour prendre une vue d'ensemble d'une scène, mais aussi pour choisir des détails à l'intérieur de celle-ci, en rapport avec le contenu du film considéré comme un tout. Ce qui signifiait qu'une prise de vue n'avait plus besoin d'être encadrée et limitée par une imaginaire scène de théâtre [comme c'était le cas dans les compositions du début du cinéma]. Libérée de cette servitude spatiale, la caméra pouvait être placée partout selon les désirs du metteur en scène choisissant ses angles et ses détails. Griffith comprenait soudain à quel point l'art du réalisateur de cinéma différait de celui du metteur en scène de théâtre (Sadoul 1947-1975, tome 3, p. 95)

Deux choses sont à retenir de ce qui est souligné par Georges Sadoul. Premièrement, la découverte de la possibilité du changement d'échelle de plan bouleverse une certaine appréhension pratique et théorique du cadre : il s'agit désormais de travailler la fragmentation du lieu, comme nous l'explique Bela Balázs. Concevoir le cadre comme une scène, c'est non seulement refuser de composer avec le hors-champ, comme nous le rappellent le plan-tableau et la notion de cadre pictural de Bazin. Mais, avec les changements d'échelles de plan, la situation globalisante peut ne pas être conservée à hauteur du film sans pour autant que les trois primats de mise en scène classique, à savoir la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation, soient malmenés. Les détails, une fois situés dans l'espace, peuvent être épiés et, contrairement au théâtre, le point de vue sur un élément peut être modifié. Nous voyons donc que la mise en scène s'éloigne de la scénographie théâtrale et le point de vue, au cours d'une séquence, peut changer grâce au découpage, inscrivant, en plus de l'éclairage, une entrave à la vraisemblance. Deuxièmement, cette citation nous rappelle que le film forme une unité. Même si la mise en scène est conduite par le primat de l'action, ce qui apparaît dans cette analyse, une des grandes forces du septième art réside dans le fait de rendre visible (grâce au cierge, au montage ou aux échelles de plan) l'invisible (un affect). Ainsi, il n'aurait pas uniquement pour vocation de reconstituer une action, il la restituerait. Il donnerait accès à ce qui est en train de se passer pendant le mariage :

Catherine aime Alexei. L'affect, c'est ce qui se produit dans l'intervalle, il « surgit dès qu'il y a un écart entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté, une action et une réaction, une excitation et une réponse, [...]. [L'affection] appartient à l'écart, elle en constitue le "dedans", elle l'occupe en quelque sorte, mais sans le remplir ou le combler » (Deleuze 1985, p. 66). Il apparaît donc dans les intervalles et dans ces plans qui suspendent l'action : les gros plans. L'affect rendu visible est une pause dans l'action, il justifie le surdécoupage et étire la durée sans pour autant que l'action ne se prolonge en réaction : Catherine regarde Alexei. Ce pur moment de subjectivité, le cinéma classique ne l'extrait jamais totalement de la chaîne des images à laquelle il appartient. Le prolongement sensori-moteur, l'enchaînement action/réaction, ne reste pas suspendu à tout jamais, bien au contraire. Cette pause, par le biais du montage, mais surtout du raccord, permet au flux sensori-moteur de reprendre son cours – Catherine regardera Alexei et Alexei regardera Catherine. Le mariage aura lieu même si la pause avait temporairement interrompu le déroulement de l'histoire par le surdécoupage de l'action.

Certes, les films ont cette capacité de rendre perceptible l'invisible, mais ils ont aussi la faculté de faire réinvestir aux échappées subjectives le cours du récit : la pause n'est jamais une rupture. Le film formule ainsi son allégeance à une **structure**, une **unité** (l'organique). Le montage met en avant l'alternance et la simultanéité. Le temps se traduit en espace. Le but du film sera d'en figurer le défilement. L'unité garantie par l'action n'est jamais véritablement menacée étant donné que le film cultive une **force centripète**. Si cette dernière n'est plus contenue dans l'image, elle le sera par le montage.

Ces séries d'analyses mettent en avant que les films n'héritent pas uniquement de compositions formelles mais aussi de questionnements analytiques qui placent l'histoire au premier plan. Ainsi, le double lien que nous soulignons en introduction apparaît : le film se positionne en faveur du développement de l'histoire et sa construction est au préalable et en même temps organisée en fonction d'elle. Si bien que l'analyse s'efforcera de remonter jusqu'aux choix formels afin de mettre en avant ce lien étroit entre les formes du contenu et les formes de l'expression. Lorsque nous avons évoqué la méthodologie analytique de Nicole Brenez, nous avons exposé l'importance de considérer les éléments de composition de l'image et d'interroger leurs liens. C'est ce que nous avons fait dans cette première partie. Nous avons démontré que ces deux prérogatives sont une exigence du cinéma. Seulement, nous avons pu constater que ces éléments et ces liens reconduisaient des couplages déjà connus (actions humaines, reconduction des formes préexistantes de représentation, organisation, montage organico-actif). Autrement dit, il nous semble que les éléments demeurent des entités se basant sur un lien analogique pour reconduire, à l'écran, les couplages du réel. À ce titre, le personnage reste un archétype dont les comportements sont calqués sur ceux des hommes. Il sert les règles de la probabilité qui en garantissait la vraisemblance dans la poétique aristotélicienne et cultive des liens étroits avec la personne pour ne pas se distancer de trop de son usage dans le roman réaliste. Par conséquent, les liens entre les éléments ne sont pas tant mis en œuvre par le film qu'ils ne sont induits par la place centrale de l'histoire. La circulation des éléments n'est pas libre, elle est hiérarchisée et organisée en fonction de la lisibilité des actions dans un but dramatique (faire avancer l'action).

Toutefois, malgré cette rigidité, ces analyses nous permettent de comprendre et de mettre en rapport des impératifs de composition de l'image et une méthodologie. La lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation érigent non seulement une convention d'écriture visant à rendre l'action plus claire, à la rendre première, mais elles fondent également une esthétique. Elles construisent une image. Elles constituent par conséquent les trois questions sur lesquelles l'analyse doit se pencher. De plus, elles ont été découvertes grâce à une attention marquée aux éléments constitutifs des séquences et du cinéma : la répartition des objets et des corps dans l'espace, le traitement de la lumière, la hiérarchisation des plans, le cadrage et le montage. Et notre dernière analyse souligne l'importance d'un élément phare dans la construction de la séquence qui n'apparaissait pas jusqu'alors aussi distinctement (le gros plan) : le **personnage**.

L'histoire promue sur la place ou sur la scène est celle d'une action humaine. Elle est organisée autour de la représentation de l'homme (le personnage) et grâce à lui. Il devient le point visuel le plus expressif. Ainsi, l'influence du roman réaliste dont se réclamait Griffith ne vaut pas uniquement pour la logique de l'action, il vaut également pour la place centrale du personnage et son articulation avec l'histoire.

En littérature, l'implication de cinq éléments rend compte de ce lien. Le personnage implique l'idée d'anthropomorphisation (le corps humain), l'idée de référence (il incarne un comportement ou un nom), l'idée de milieu avec lequel il compose (la syntaxe littéraire, la composition picturale, les agencements formels filmiques), l'idée de médiation (il est porteur des liens et des passages dans le texte, avec le texte et au-delà du texte) et l'idée de production (il rassemble un certain nombre d'éléments épars – signes, sens, qualités – issus du milieu dans lequel il opère)⁵⁸. Le personnage, au cinéma, peut, au même titre que le personnage littéraire, s'appréhender dans un système langagier. Mais, une dimension figurative s'ajoute. Héritier de la représentation picturale, il présente ou convoque à l'image une forme corporelle (l'acteur). C'est là toute l'importance que le cinéma va accorder aux gros plans. À même cette forme, il produira des éléments porteurs de sens (gestes, mimiques, postures, contacts). Les descriptions, mais aussi ses déplacements dans l'espace, son lien avec les éléments de composition visuelle et sonore nourriront cette répétition dont il est à la fois le porteur et le producteur, alliant le figuratif et le langagier (*L'Arroseur arrosé*). Le personnage de cinéma est fait « d'éléments plastiques, de schèmes narratifs et d'articulations sémantiques » (Brenez 1999, p. 181). Il est « un pacte de conversion » (*ibid.*, p. 182) puisque l'acteur s'efface, prêtant provisoirement son corps au déploiement d'« une valeur, d'une fonction, d'une idée » (*op. cit.*) avec, entre autre, la disparition des coulisses. Par le croisement de ces traits caractéristiques, nous obtenons le postulat suivant : le personnage est un être ou une chose anthropomorphisé, évoluant dans un milieu qu'il contribue à définir et à construire, dans la mesure où il est lui-même construit, au préalable et en même temps, par ce milieu. Il opère par mouvements de médiation afin de produire et de garantir l'unité du milieu dans lequel il se déploie.

58 Pour dégager ces cinq traits nous avons opéré une synthèse des ouvrages suivants : *Poétique*, Aristote (introduction par Barbara Gernez). Paris : Livre de poche, coll. « Classiques en poche », 1997 ; *Le Cinéma de Vicente Aranda, pour une esthétique du personnage filmique* de Jean-Paul Aubert, Paris : L'Harmattan, 2001 ; « L'acteur dans le système textuel du film » d'André Gardies in *Études littéraires*, vol. 13, numéro 1, avril 1980 ; *Le Personnage*, Pierre Glaudes et Yves Reutier, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je », 1998 ; Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977 et *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, 1983 ; Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : P.U.F., 1992 ; Jean-Philippe Miraux, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*. Paris : Nathan, coll. « 128 » 1997.

Catherine est ce personnage clé. Elle est au centre de la scène, avant tout grâce à sa position dans les plans et leur récurrence. C'est ainsi qu'elle gagne sa place. Cette place est facilement identifiable puisque les repères visuels du spectateur « doivent être tels que l'espace et le temps du récit filmique demeurent clairs, homogènes, et s'enchaînent logiquement » (Vanoye et Goliot-Lété, p.19). Cette logique d'enchaînement dont nous parlent Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété est régie par un mode de successivité qui retient de la situation ce qui intéresse le déroulement clair, cohérent et homogène de l'histoire (le rapport entre Catherine et Alexei) et/ou ce qui se prolonge dans la réaction d'un personnage (l'échange de regards entre Catherine et Alexei annonce leur rapprochement). L'enchaînement lui-même est régi par le personnage (l'action de l'homme). Son importance s'affirme et le récit cinématographique, tout comme la mise en scène, sont centrés sur lui. Il devient celui qui « coud » la narration. À la suite du cadre, de l'ellipse et du montage, le personnage nourrit lui aussi la dynamique centripète du film rendant la libre circulation et le libre agencement des éléments impossibles.

Il reviendra à notre seconde partie de démontrer que le cinéma ne reconduit pas uniquement des entités et que la circulation des éléments de composition de l'image peut aussi s'affranchir d'une organisation donnée *a priori*, et ce, grâce au cadre (Orson Welles), à l'ellipse (Robert Lepage), au montage (Sergei Eisenstein) et au personnage (Peter Greenaway).

PARTIE II
DOUBLE VOIE

L'espace de la représentation, comme nous le rappelle Jacques Aumont, est celui qui donne accès au récit, c'est-à-dire ce qui est mis en œuvre dans la notion d'événement (le plan) et dans celle de causalité (le raccord) [Aumont 1995, p. 135]. Or, nous avons établi en introduction que l'analyse figurative propose de défaire les couplages normés puisque ces derniers sont au préalable et en même temps défaits par le film. En effet, un de ses présupposés fondamentaux consiste à affirmer que les éléments sont à concevoir dans **des rapports internes**. De ce fait, l'analyse ne se base pas plus que son objet d'étude sur une formule donnée d'avance. Elle doit également composer avec le film. Et ce bouleversement sensible dans l'analyse trouve sa pertinence si le cinéma lui-même le rend déjà visible. Toutefois, jusqu'à présent, ceci est loin de ce que nous avons diagnostiqué comme étant à l'œuvre dans les films. Précisément, l'héritage intégré des compositions picturales, théâtrales ou littéraires place l'action première. Il revient à cette seconde partie de rendre visible ce déplacement, celui produit dès lors que la force centripète des images plie sous une force centrifuge.

Dans notre première partie, nous avons vu que cette rencontre entre cinéma et action a été facilitée. D'une part, c'est la construction de l'image (**le cadre**) qui lui octroie la place centrale qu'elle cède à l'histoire. D'autre part, c'est le souci de reproduction du réel qui, en produisant des images dont les objets sont reconnaissables, induit la reconduction de schèmes prédéfinis mettant en avant les actions des hommes (**le montage organico-actif**). Enfin, c'est le personnage qui conduit le récit, consolidant, à son niveau, la force centripète du cinéma. L'histoire est donc servie par des modes d'agencement figuratifs reconnaissables qui produisent un certain type de discours. Si nous revenons à la remarque de Jacques Aumont, nous pouvons dire que l'espace cinématographique devient lui aussi un espace de représentation qui sert le récit. Même si René Magritte nous en montre l'aberration en inscrivant sous son tableau que « ceci n'est pas une pipe », nous savons que représenter un objet « de telle sorte qu'il soit reconnu est un acte d'ostension qui implique que l'on veut dire quelque chose à propos de cet objet » (Aumont et Marie 1994, p. 63). Ceci induit un récit. Toute représentation d'objet est un discours pour la société dans laquelle ce dernier est reconnaissable. « Ainsi toute figuration, toute représentation appelle-t-elle la narration, fut-elle embryonnaire, par le poids du système social auquel le représenté appartient et par son ostension » (*ibid.*, p. 64). Dans un premier temps, au cinéma, c'est le **plan-tableau** qui facilite ce lien et, dans un second temps, c'est le **montage**. Ce dernier n'a fait que sceller cette rencontre : « puisque le spectateur est un être humain génétiquement programmé

pour trouver du sens dans tout ce qu'il perçoit de l'environnement (du sens, c'est-à-dire des relations), faire suivre un plan A d'un plan B est immanquablement vu comme une invitation à trouver ce qui les relie l'un à l'autre » (Jullier 2007, p. 55). La représentation des objets et leurs agencements répondent aux considérations théoriques déduites à partir de l'exemple de Christian Metz qui considère que toute série d'images est une phrase et que cette phrase est le plus petit élément constitutif du cinéma.

Aussi, même les images – assez rares d'ailleurs – qui correspondraient par le contenu à un mot, sont encore des phrases : c'est un cas particulièrement éclairant. Un gros plan de revolver ne signifie pas "revolver" (unité lexicale purement virtuelle) –, mais signifie *au moins*, et sans parler de connotations, "Voici un revolver! ". Il emporte avec lui une sorte de voici (mot qui est justement considéré par A. Martinet comme pur indice d'actualisation). Même quand le plan est un "mot", c'est encore un mot-phrase, comme dans certaines langues (Metz 1983, p. 72)

Tout serait affaire de couplages normés : une unité lexicale se lie toujours à une unité sémantique. Les images s'enchaînent comme des mots pour nous raconter l'histoire écrite du scénario. C'est cette histoire qui induit la composition et l'enchaînement des plans dont l'issue est donnée d'avance (Griffith). L'analyse du film ou de la séquence consistera à montrer en quoi l'ensemble de la réalisation demeure au service de l'action. Les formes du contenu se rejouent bel et bien dans les formes de l'expression. Seulement l'analyse de film n'a aucunement besoin d'être pensée en fonction de son objet étant donné qu'elle met toujours en avant la même dimension des images ou des phrases : leur capacité à être liées à l'action. C'est d'ailleurs le constat caractéristique pour cette époque dont David Bordwell et Kristin Thompson nous font part dans leur étude historique des formes cinématographiques. « Vers les années 1920, le système de la continuité était devenu un style standard dont les réalisateurs des studios hollywoodiens se servaient presque automatiquement pour créer des relations spatiales et temporelles cohérentes dans un cadre narratif » (2000, p. 551). Nous pourrions alors croire que la donnée immédiate du cinéma est l'action à travers l'enchaînement linéaire des couplages normés, c'est-à-dire ceux qui sont donnés d'avance dans le réel. Dans ce cas, les éléments constitutifs d'une image et leurs liens s'inscrivent dans une circulation orchestrée et à sens unique. C'est pourquoi nous avons décrit des plans et des agencements à travers lesquels la dynamique du cadre, la successivité ou la simultanéité du montage guidaient la lecture du spectateur. Or, l'action n'est pas toujours une donnée du cinéma ni même une vocation. Il s'agit plutôt d'une rencontre, d'une construction, d'une relance de la composition sur le récit et du récit sur la composition ; bref, d'une affection réciproque. Et l'analyse de film devra toujours entrer en résonance avec une approche esthétique-historique telle que la préconise Jacqueline Naccache. Au fur et à mesure que le cinéma expérimente ses possibilités de composition et d'agencement, il déplace ce qui

avait pu être considéré, pendant un temps, comme une association *a priori* : enchaînement linéaire de l'action, place centrale réservée à la *storia*, etc. Se pourrait-il donc que les images et l'enchaînement des ces dernières ne soient plus uniquement dictées par la force centripète de l'action ?

Nous avons vu que c'est l'affirmation du hors-champ qui crée une scission avec ce que nous connaissions de la représentation picturale ou théâtrale. Le hors-champ devient une création cinématographique. C'est le cinéma

qui a amené à penser que, si le champ est un fragment d'espace découpé par un regard et organisé en fonction d'un point de vue, il n'est qu'un *fragment* de cet espace – et donc, qu'il est possible, à partir de l'image et du champ qu'elle représente, de penser l'espace global sur lequel ce champ a été prélevé (Aumont 2005, p. 173)

Le cinéma crée une autre voie possible pour le plan. Comme nous le rappelle Noël Burch, ce dernier ne fonctionne plus en autarcie, il sera appelé à entrer en rapport avec, tout d'abord, un espace qui excède les limites de son cadre, puis avec les autres plans qui composent le film. La séquentialité remplace l'unicité du plan et l'analyse devra composer avec ces nouveaux rapports basculant davantage du côté de la littérature, grâce à la grande syntagmatique de Metz par exemple, plutôt que de rester du côté du plan unique de la composition picturale. Avec cet affranchissement souligné par le passage du plan-tableau au plan cinématographique et l'avènement du montage, une série de questions s'annonce. Se peut-il que d'autres éléments que le plan gagnent en indépendance et s'affirment comme des constituants spécifiquement cinématographiques ? Si cela s'avérait être le cas, reconduiraient-ils néanmoins des modèles préexistants ? Seraient-ils toujours tournés vers l'action dans le but de rendre lisible, hiérarchisé et dramatique son déroulement ? Et le montage, qui est une spécificité du « langage » cinématographique, ne connaîtrait-il pas la même évolution que le plan, s'arrachant progressivement à la linéarité du récit, qui le rattachait au fonctionnement littéraire, pour se découvrir d'autres possibilités d'agencement ? Comment ces dernières pourraient-elles affirmer leurs dimensions cinématographiques ? Quelles en seraient les conséquences pour l'analyse ? Devrait-elle toujours orienter sa problématique sur la *storia* ? Le cas échéant, quels déplacements nous faudra-t-il évaluer ?

Pour répondre à ces questions, cette partie s'articulera en trois chapitres. Nous analyserons les déplacements dans le montage, dans l'image et dans le film. Ces trois chapitres seront constitués d'analyses précises qui nous permettront d'appréhender les prémisses d'un montage « figuratif » et d'envisager l'image, la séquence, voire le film, comme un continuum. La nouvelle logique à l'œuvre ne consiste pas uniquement à reproduire le visible, mais, comme nous l'avons déjà souligné avec *L'Impératrice rouge*, à rendre visible. Suite à la démonstration

des pouvoirs déliant du montage et du cadre, nous pourrions mettre en avant un autre type de circulation entre les plans et dans le plan. Ce dernier prend le pas sur le circulaire; tout comme le flux, sur le raccord, et l'échappée, sur la ligne. Ces déplacements interrogent ce qui est à l'œuvre au niveau du montage (Eisenstein), de l'image (Welles), à hauteur du film (Egoyan) dès lors que cette circulation devient libre, dès lors que les éléments ne forment plus des entités. Ces séries d'analyse souligneront d'autres moyens pour le film d'entrer en rapport avec son histoire. Ces moyens ne correspondent plus toujours à ce que les différents modes de représentation ont mis en œuvre avant eux. Émergent avec ces propositions formelles d'autres questionnements analytiques : l'absence d'un élément peut-il mettre en avant une présence et avoir une incidence sur le montage (le son chez Eisenstein)?; l'analogie visuelle et conventionnelle qui subordonne le temps à l'espace est-elle toujours reconduite au cinéma (la profondeur de champ chez Welles)? Le double lien que nous soulignons jusqu'à présent n'est plus uniquement à sens unique : les formes du contenu et les formes de l'expression se retrouvent dans une relation d'affection réciproque sans que l'une ne soit forcément donnée d'avance. L'analyse doit également se pencher sur ce qui se produit en dehors des « procédés de filmage [...] déterminés par, subordonnés à un projet narratif » (Vanoye 2005, p. 191). C'est ce que nous verrons avec nos analyses de *La Ligne générale* et de *Citizen Kane*. Ces films ne sont pas non-narratifs, pas plus que nos analyses ; seulement « tout dans le cinéma narratif n'est pas forcément narratif-représentatif. Le cinéma narratif dispose en effet de tout un matériel visuel qui n'est pas représentatif : les fondus au noir, le panoramique filé, les jeux "esthétiques" de couleur, de composition » (Aumont 1994, p. 65). Ces procédés, comment les décrire? Peuvent-ils faire entrer en rapport l'intra et l'extra-diégétique pour mettre en avant une création qui naît dans le film et par le film (le montage d'Eisenstein)? Peuvent-ils proposer la coexistence des états de choses (Charles Foster Kane est enfant et adulte dans la même image) plutôt que leur successivité (Catherine se marie dans un plan, elle aime Alexei dans un autre)? Faire état de tels déplacements, c'est affirmer l'importance de décrire et d'analyser les productions à l'œuvre dans les films. Chaque élément questionne le rapport dans lequel il est pris puisqu'il entre toujours dans des compositions éphémères et mouvantes. Il sera alors temps de revenir à la méthodologie de Nicole Brenez pour évaluer d'autres fonctionnements pour le cadre, le montage, le personnage et le film, et mesurer l'importance d'une dissociation entre élément et entité, force centripète et force centrifuge et, par là même, rendre compte de toute la portée de la revendication d'une circulation libre.

Depuis la fin des années 1910, le cinéma américain circule dans le monde entier et se heurte à des idéologies différentes. En Russie, notamment, des histoires sans héros individuel (*La Ligne générale*, Sergei Eisenstein, 1929) s'opposent à celles du *self made man* américain (*American Madness* [1932] ou *Mr. Smith goes to Washington* de Frank Capra [1939]). Cette circulation des films et des expériences du septième art permet de prolonger le travail de standardisation et de mettre en avant des oppositions de fond et de forme nous obligeant à repenser les outils cinématographiques et analytiques. Chez Griffith, le film est un ensemble de parties différenciées. Mais, et cela fonde le premier des trois points critiques que Eisenstein lui adresse, ces parties sont données d'elles-mêmes.

C'est comme du bacon, avec son alternance de gras et de maigre : il y a des pauvres et des riches, des bons et des méchants, des Noirs et des Blancs, etc. Il est dès lors forcé que, lorsque les représentants de ces parties s'opposent, ce soit sous forme de duels individuels, où les motivations collectives recouvrent des motifs étroitement personnels [...] (Deleuze 1983, p. 50)

Ce cinéma reconduit le connu, les divisions normées. Tout est affaire d'entité. De ce premier constat de la mise en scène chez Griffith qui « ignore que les riches et les pauvres ne sont pas donnés comme des phénomènes indépendants, mais dépendent d'une même cause générale qui est l'exploitation sociale » (*ibid.*), Eisenstein va dégager les deux autres points à partir desquels il fonde sa critique contre le cinéaste américain. Premièrement, le fait que les parties soient données d'avance et forment, par là même, des entités est problématique. De plus, la métonymie dont fait usage Griffith conserve la force centripète du film. Elle se verra bousculée par la métaphore qui en révèle la force centrifuge. C'est d'ailleurs ce changement dans le rapport de forces qui permet au film de s'ouvrir et d'allier, dans la même séquence, l'intra et l'extra-diégétique. Les agencements cinématographiques ne sont plus uniquement des reconductions, ils deviennent des créations.

Dans les films d'Eisenstein, la force centripète du montage se déplace, car, premièrement, le raccord ne dicte plus l'enchaînement des plans ; deuxièmement, leur absence marque l'ellipse au lieu de l'effacer et affirme, comme chez Méliès, une rupture spatio-temporelle ; troisièmement, la liaison proposée entre l'intra et l'extra-diégétique cultive une dynamique attractionnaire pour le plan qui ne dépend plus uniquement des règles de composition classiques mises en avant par nos analyses précédentes. Au contraire, les plans trouvent une autre façon de résonner entre eux qui ne repose plus sur la capacité du montage à faire plier la force centrifuge du hors-champ

sous sa force centripète. La circulation ne se fait plus à sens unique. Le montage prolonge l'échappée rendue possible par le hors-champ. Il faut désormais sortir du film (élément extra-diégétique) pour créer un agencement qui lui est spécifique (c'est-à-dire qui ne vaut que pour lui-même) afin de replonger dans le film (retour à l'intradiégétique). C'est ce que nous verrons en détails avec l'analyse d'une séquence de *La Ligne générale*.

I. Prise de position

A. S'inscrire contre Griffith

1. *L'individuel versus le collectif*

Comme le signale Gilles Deleuze, le point problématique soulevé par Eisenstein dans les films de Griffith réside en cette présupposition que les différentes parties sont données *a priori*. Pour lui, le cinéma ne doit pas subordonner le collectif à l'individuel, il se doit de faire l'inverse. C'est-à-dire que ce n'est pas un rapport métonymique permettant à la partie (l'individu) d'exprimer le tout (la nation) qui devra être mis en avant dans le film. Dans *Naissance d'une nation*, c'est le Noir (la partie) qui menace l'équilibre de l'ensemble (la nation). Au contraire, chez le cinéaste russe, c'est une cause collective (la mécanisation de l'agriculture dans *La Ligne générale*) et non l'intérêt individuel (l'histoire d'amour dans le mélodrame pour reprendre l'exemple de Gilles Deleuze) qui devra supporter le film ou plutôt l'organiser. Eisenstein utilisera la métaphore alliant l'intra à l'extra-diégétique pour adhérer constamment à la cause collective. Il formulera de cette manière un mouvement inverse à celui de Griffith. Cette dynamique contraire entre les deux réalisateurs, d'un point de vue idéologique, va transparaître dans le rythme et la logique interne des films. « L'organique est bien une grande spirale, mais la spirale doit être conçue "scientifiquement", et non pas empiriquement, en fonction d'une loi de genèse, de croissance et de développement » (Deleuze 1983, p. 51). Nous reprendrons ces notions de genèse, de croissance et de développement dans notre analyse de *La Ligne générale*. Pour l'heure, nous allons nous attarder sur ces dynamiques contraires à l'œuvre dans le montage.

2. Un problème de montage

Chez Griffith, la mise en scène passe essentiellement par le montage et même si Eisenstein reconnaît devoir beaucoup au cinéaste américain – il considérait que ce dernier « a[vait] tout inventé au cinéma » (Niney 2002, p. 39) – il y voit une idéologie bourgeoise qu’il était loin de partager.

Ce qu’Eisenstein reproche à Griffith, c’est de s’être fait de l’organisme une conception tout empirique, sans loi de genèse ni de croissance; c’est d’en avoir conçu l’unité d’une manière tout extrinsèque, comme unité de rassemblement, assemblage de parties juxtaposées, et non pas unité de production, *cellule* qui produit ses propres parties par division, différenciation; c’est d’avoir compris l’opposition de manière accidentelle, et non comme la force motrice interne par laquelle l’unité divisée reforme une unité nouvelle à un autre niveau (Deleuze 1983, p. 51)

Si les motivations collectives recouvrent des motifs étroitement personnels, c’est que l’enchaînement des plans propose, malgré tous les chancellements et les menaces (la fin de l’unité de la nation à cause de l’affranchissement des Noirs), une réconciliation (les États resteront Unis). Ce qui devient problématique dans la dimension empirique du travail de Griffith, et qui fonde la troisième critique d’Eisenstein, ce sont non seulement la séparation *a priori* des parties et la dynamique contraire à l’œuvre dans les films, mais aussi l’acalmie, la fonction tempérante du montage, notamment dans l’usage du montage convergent, qui pousse le film à retrouver l’ordre établi. C’est ce que nous avons vu dans *L’Impératrice rouge*. Le surdécoupage induit par les gros plans ne produit pas une rupture dans la scène, mais conserve l’intégration de ces derniers dans l’enchaînement logique de l’action.

3. Réaction

a. La linéarité

Cette opposition éthique ne transparaît pas uniquement dans les thèmes abordés par le film ou les symboles qu’il convoque, elle touche également une résistance formelle au mode de représentation institutionnel. Malgré son admiration pour *Intolérance* de Griffith (1916) et la reconnaissance de son apport, à échelle mondiale, à la réalisation cinématographique, Eisenstein affirme que le cinéma hollywoodien n’a pas compris le montage. « L’Amérique n’a pas compris le montage [déclare Eisenstein]. L’Amérique reste honnêtement narrative, elle ne redistribue pas ses images figuratives, elle montre simplement ce qui arrive » (Niney 2002, p. 39). Pour le cinéaste russe, il faut accorder une importance primordiale au montage et aux éléments de composition des images. C’est pourquoi son travail de mise en scène « ne servait pas simplement la progression narrative, comme dans le système linéaire » (Bordwell et Thompson 2000, p. 373).

La force centripète du montage chez Griffith avait bien mis en avant la linéarité comme mode d'enchaînement des images. Et cela n'est pas anodin. Le cinéma s'invente dans une volonté de décomposer linéairement le mouvement afin d'en rendre compte. Il est ensuite un art qui se développe comme étant spatial avant de devenir temporel : passer d'un plan à l'autre permettra d'avancer dans le déroulement de l'action (Amiel 2007, p.17). Les questions de temps se déploient désormais dans l'espace (*ibid.*, p. 16-17). Si bien que s'il est une discontinuité spatiale, elle sera également temporelle. Griffith, grâce à la force nouvellement centrifuge du cadre, met en avant de nouvelles formes de linéarité alternées et parallèles qui demeurent intradiégétiques. Sa pratique du montage, hormis dans le cas du montage parallèle, consiste précisément à trouver dans un plan la façon dont il peut s'enchaîner avec le suivant, et ce, grâce au contenu de chaque fragment (raccord regard ou raccord mouvement). C'est de là que le montage tire sa force centripète garante de la linéarité donnant à l'enchaînement des plans une dimension faussement ou indirectement temporelle à des fins narratives.

b. L'Idée

Eisenstein brise ces réseaux de linéarité qui compensaient la force centrifuge de l'un (le temps n'est plus linéaire dans le montage parallèle) par la force centripète de l'autre (toutefois, les deux lignes d'images se recentrent sur les mêmes enjeux dramatiques). La linéarité plie sous le poids de modes de discontinuité qui deviendront les modes prédominants de son montage. Chez le cinéaste russe, le récit ne peut plus compenser les échappées temporelles ou spatiales garantissant au plan et au montage une force centrifuge. L'enchaînement des plans n'a pas pour unique but de rendre l'action lisible ou bien la crise de l'unité soluble (dramatisation), il met en œuvre la construction d'un discours idéologique à travers la liaison de fragments hétérogènes.

[L]e moyen dont dispose le cinéma pour produire *une impression artistique* réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. *L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé, mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments!* Afin de clarifier la portée de cette déduction, nous nous référerons aux peintres, pour qui la composition de la couleur n'a de valeur que dans la mesure où elle exprime le rapport entre une couleur et une autre. On peut utiliser une couleur sans la confronter à une autre. Seules deux couleurs, les relations qu'elles entretiennent, peuvent former une relation particulière qui excitera la rétine et produira telle ou telle impression artistique. Il en va de même au cinéma : dans l'association des fragments filmés l'important est la dépendance (le rapport) entre le premier fragment et le second auquel on le colle et c'est essentiellement cette dépendance qui impressionne le public. [...] *l'essence du cinéma, le moyen d'obtenir une impression artistique, c'est le montage* (Koulechov⁵⁹ 1994, p. 41)

59 Texte initialement publié sous le titre *La Bannière et l'art du cinéma* (1920-1929).

Grand nombre de cinéastes russes des années 1920 mettent en avant, dans leur montage, précisément cet intervalle, cet écart entre deux fragments qui va créer un lien nouveau et inédit entre eux. Il avait été annulé par le raccord quand ce dernier remplaça l'ellipse. Créer de l'écart entre les plans revient à proposer un lien nouveau et inédit qui se concrétisera, dans les films, de différentes manières : Poudovkine pensera les plans comme des briques à associer, Vertov prônera l'importance du « ciné-œil » et Eisenstein préférera juxtaposer les plans de façon à faire naître une idée (Bordwell et Thompson 2000, p. 565). L'idée est extérieure au film, elle convoque une force centrifuge : une idée naît de l'enchaînement des plans qui invente un monde alors que chez Griffith l'idée du monde se rejoue dans les plans. C'est pourquoi « Eisenstein ne cesse de rappeler que le montage, c'est le tout du film, l'Idée » (Deleuze 1983, p. 46). Il n'est pas uniquement un moyen d'expression, il est un outil de création : il fait naître l'Idée. « Pour Eisenstein, la reproduction cinématographique fait effectivement tomber la dimension contingente de la chose, son ancrage dans l'ici et maintenant, mais pour la réorienter vers une dimension idéologique. L'image cinématographique est capable de viser, atteindre et déployer la raison » (Brenez 1998, p. 377). Car la juxtaposition des plans produit un sens nouveau qui n'appartient à aucun d'entre eux pris séparément (Ninety 2002, p. 37). Les séquences s'enchaînent en dehors de toute évidence *a priori* pour composer un sens nouveau à même le film. Ce constat fut à la base de l'expérience de l'effet Koulechov.

Soit un plan américain du célèbre acteur Mosjoukine regardant vers le bord du cadre, plan prélevé dans une fiction ; on y accole tantôt le plan d'une assiette de soupe fumante, tantôt d'une jeune fille dans un cercueil, tantôt d'une femme dénudée dans un divan ; et les spectateurs de **voir** sur le visage de l'acteur (pourtant identique dans les trois cas) successivement l'expression de la faim, de la tristesse, du désir [Ninety 2000, p. 39]

Ce qui change entre ces deux façons d'aborder le montage, comme le précise Gilles Deleuze, c'est une dynamique (la métonymie *versus* la métaphore, la force centripète *versus* la force centrifuge). L'histoire n'est plus exclusivement interne aux images. L'Idée du film n'est plus donnée d'avance : l'enchaînement des images compose avec l'intervalle, il convoque des éléments extérieurs au film et, en associant des plans hétérogènes, produit une unité nouvelle : une Idée.

B. Le nouveau rôle du montage

1. *Juxtaposition des fragments et non du contenu*

Afin de bien saisir les déplacements entre ces deux conceptions du montage et d'être en mesure, tout comme nous l'avons fait pour Griffith, de mettre en avant les caractéristiques du

montage chez le cinéaste russe, il nous faut approfondir cette étude comparative entre les deux réalisateurs. Alors que Griffith considère le montage comme du collage (les images se montent les unes **avec** les autres afin de maintenir l'illusion de continuité spatio-temporelle), Eisenstein l'aborde dans un choc, les images s'agencent les unes contre les autres (elles s'affrontent les unes les autres et marquent des ruptures dans la continuité).

a. Griffith

Nous avons vu que le montage chez le cinéaste américain met en avant l'individu. Cela détermine une certaine dynamique déjà soulignée comme étant métonymique. En considérant le montage comme un collage du contenu de chaque fragment qui sépare les images, le mouvement se divise puisqu'il est rapporté aux objets entre lesquels il s'établit (Deleuze 1985, 208). Dans le cas d'un raccord, le mouvement de la porte qui s'ouvre se répartit entre le bras qui actionne la poignée, la poignée et la porte. Le mouvement est donc divisé, de la même façon que le galop du cheval chez Marey. Il est ensuite rapporté aux objets entre lesquels il s'établit. Il devient évident et réaliste grâce aux conventions qui le véhiculent. Le cinéma demeure, en ce sens, un instrument mimétique. C'est ce que précise Nicole Brenez.

Le caractère réaliste de la représentation cinématographique ne procède pas de la soi-disant spontanéité de la reproduction du réel par les moyens photographiques, ce n'est que le caractère d'évidence que nous lions à la saisie immédiate d'une représentation, et ce que nous trouvons réaliste résume dans l'œuvre d'art l'ensemble des conventions sédimentées et réinterprétées de manière apparemment spontanée en termes de significations (1998, p. 377)

b. Eisenstein

La dynamique interne des films d'Eisenstein est métaphorique. Elle réunit les images en fondant cette fois le mouvement pour le rapporter au tout qu'elles expriment (Deleuze 1983, p. 208). Dans *La Ligne générale*, en associant l'image des jets d'eau à celle de l'écumeuse, Eisenstein réunit deux images sans liens diégétiques en les rapportant à la joie que toutes deux expriment. Nous retrouvons la dynamique contraire dont il était question plus haut entre le cinéaste américain et le réalisateur russe. Cette dynamique contraire est à la base d'une scission profonde entre les deux façons de concevoir l'agencement cinématographique, l'un se concentrant sur les données informatives de l'image pour pouvoir les lier au contenu d'une autre image : un regard voit quelque chose, on nous montre ce qu'il voit (l'arrivée d'Abraham Lincoln dans *Naissance d'une nation*); et l'autre mettant l'accent sur ce qui sépare les images en les forçant à entrer en rapport. « C'est dans le conflit [nous livre-t-il] entre figuration et généralisation par une image globale que surgit la véritable signification sociale de l'événement » (Eisenstein *in* Aumont

1979, p. 188). Les plans ne sont pas faits pour s'enchaîner parfaitement. Ils créent une saute, un choc pour le spectateur qui le force à penser (Bordwell et Thompson, p. 565). Ce dernier devient un créateur dès lors qu'il appréhende ce heurt. Dans les écrits du cinéaste, le choc du montage des attractions (1923) se transforme en participation du « Spectateur-créateur » (1948) : du film à son spectateur, il s'agit d'un échange de conscience à conscience [Brenez 1998, p.375]⁶⁰.

Dans ce type de montage,

deux plans qui se suivent ne se juxtaposent pas mais se surimpressionnent dans la mesure où le plan précédent reste présent dans la conscience du spectateur ; il y a alors conflit entre ces différents plans, destiné à produire une image ou une signification autre, d'un niveau supérieur à celui du simple plan. Et c'est le spectateur qui produit cette signification résultant des forces agissant à travers les différents plans. Moins l'enchaînement est narrativement fonctionnel, plus il est efficace⁶¹

En d'autres termes, les plans coexistent par opposition refusant la passivité pour le spectateur. Nous voyons bien ici que le montage n'exerce plus sa force centripète, celle dont faisaient état David Bordwell et Kristin Thompson. Il ne reproduit pas une action donnée d'avance selon un mode de reproduction reposant sur des évidences communes et connues. Il ne rend pas compte du mouvement ; il crée par discontinuité.

2. Les deux fonctions du montage chez Eisenstein

a. Le pathétique

Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété relèvent deux fonctions du montage dans le cinéma d'Eisenstein (1992, p.21-23). La première est une fonction de pathétisation qui consiste à amplifier les événements grâce au surdécoupage et au gros plan. Nous pensons en particulier à la scène des escaliers dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), séquence au cours de laquelle le **nombre** de plans augmente la **durée** de la scène, contribuant à intensifier l'**enjeu dramatique** : le landau va se perdre dans la foule, la mère sera séparée de son enfant. Mais, si le montage se limitait à cela, nous serions encore trop proches de



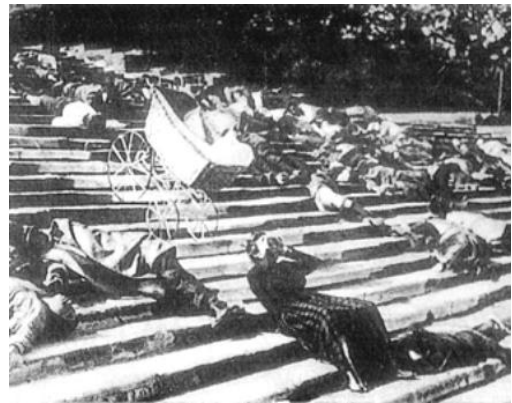
18 et 19. *Le Cuirassé Potemkine*

60 Voir à ce sujet Nicole Brenez *De la figure en général et du corps en particulier*, p. 374-375.

61 Paul Vacher, « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme », *Cairn* (Revue de littérature comparée) 2001- 2 (n ° 298). http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RLC_298_0310 consulté le 10 juin 2008.

la dramatisation mise en avant par le montage classique américain tel qu'étudié dans *L'Impératrice rouge*, à travers le montage alterné qui reprend la fonction linéaire mise en avant dans les films de Griffith.

Il ne s'agit plus de la formation et de la progression des oppositions mêmes, [...] mais du passage d'un opposé à l'autre, ou plutôt dans l'autre, [...] : le saut dans le contraire. [...] Il n'y a pas seulement unité organique des opposés, mais passage pathétique de l'opposé dans son contraire (Deleuze 1983, p. 53)



20. *Le Cuirassé Potemkine*

Et ce montage de l'opposé et de son contraire est d'abord figuratif, alternant entre le plein et le vide, entre des échelles de plan variant d'un extrême à l'autre (plan d'ensemble, gros plan), opposant, tout en mettant en rapport, deux états de panique : l'un statique, l'autre en mouvement ; l'un qui fige, l'autre qui affole. Pour faire écho à cela, nous pouvons reprendre comme exemple la séquence de l'écrémeuse dans *La Ligne générale* que nous évoquions plus tôt. Les paysans, répartis dans une maison, découvrent la nouvelle machine. Tout au long de ce film, le réalisateur va s'employer à faire l'apologie des nouveaux outils techniques de production agricole parce que *La Ligne générale* veut aider les agriculteurs à découvrir et accepter les nouveaux moyens mis à leur disposition pour augmenter leur production. Au début de la séquence, les plans s'enchaînent en alternance, nous donnant à découvrir les visages de cette communauté agricole. Tout le monde attend de voir ce que cette nouvelle machine est capable de faire. Toutefois, cette attente ne se fait pas dans le plus grand des enthousiasmes ; au contraire, la communauté paysanne russe est sceptique et a surtout peur d'être remplacée par des machines. C'est ce sentiment de doute que l'on peut lire sur les visages des gros plans. Puis, l'écrémeuse se met en marche,



21, 22 et 23. *La Ligne générale*

et c'est la roulette de casino et enfin, le jaillissement de l'eau (des jets d'eau éclairés de nuit s'insèrent dans la séquence). Désormais, la joie se lit sur les visages.

Le pathétique comporte pour son compte ces deux aspects : il est à la fois le passage d'un terme à un autre, d'une qualité à une autre, et le surgissement soudain de la nouvelle qualité qui naît du passage accompli. Il est à la fois "compression" et "explosion". *La Ligne générale* divise sa spirale en deux parties opposées, "l'Ancien" et "le Nouveau", et reproduit sa division, répartit ses oppositions d'un côté comme de l'autre : c'est l'organique [l'unité, le tout]. Mais, dans la scène célèbre de l'écrémeuse, on assiste au passage d'un moment à l'autre, de la méfiance et de l'espoir au triomphe, du tuyau vide à la première goutte, passage qui s'accélère à mesure qu'approche la qualité nouvelle, la goutte triomphale : c'est le pathétique, le bond ou le saut qualitatif. [...] [L]e pathétique est [...] le changement de qualité et le surgissement soudain de la nouvelle qualité, son élévation au carré, à la puissance deux (Deleuze 1983, p. 54)

Ce passage est celui de la méfiance à la joie. Il s'allie à l'adoption soudaine par la communauté paysanne des machines agricoles. Le double mouvement de compression et d'explosion se retrouve dans le choix des échelles de plan pour l'un (les gros plans) et dans les convocations extra-diégétiques pour l'autre (les jets d'eau). Nous pouvons conclure deux choses de cette différence entre le montage chez Eisenstein et chez Griffith, qui appuient la césure diagnostiquée précédemment. Premièrement, chez le cinéaste américain, le montage ne met pas en rapport des opposés pour finalement signifier la victoire de l'un sur l'autre dans un tout immuable. Dans *La Naissance d'une nation*, la menace est finalement écartée pour que l'unité soit maintenue. Dans notre brève analyse de cette séquence d'Eisenstein, il est important de noter qu'il n'y a pas de division de l'unité en premier lieu. Dans le montage, il y a d'un côté la communauté paysanne et de l'autre la machine (série de gros plans en alternance). C'est le passage de la machine dans la communauté paysanne (plan large) qui crée la joie. Le montage ne sépare pas ce qui est donné *a priori* pour retrouver l'unité, il met plutôt en rapport des unités qui font surgir le nouveau composé de l'un et de l'autre (la machine intègre la communauté paysanne, et ce, tout d'abord d'un point de vue formel : elles s'inscrivent dans le même cadre). Cette intégration est d'abord figurative. Deuxièmement, le montage n'est pas reconstitution, il est création. Il n'implique pas uniquement un changement dans le contenu de l'image, mais dans sa forme (Deleuze 1983, p. 54) : dans son mode de composition et d'enchaînement.

b. L'argumentation

Le montage a également une fonction d'argumentation (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 22-23), c'est-à-dire qu'il sert à exprimer une Idée. L'Idée, c'est précisément ce qui naît du choc des deux images.

Eisenstein s'opposait délibérément aux effets de continuité dans le montage, cherchant et exploitant, au contraire, ce que Hollywood aurait appelé des discontinuités. Il mettait en scène, tournait et montait ses films de façon à obtenir le plus grand choc d'un plan à un autre, d'une séquence à une autre ; selon lui, c'était seulement en étant forcé de synthétiser ces conflits que le spectateur s'impliquerait dans une appréhension active du film (Bordwell et Thompson 2000, p. 374)

Pour accentuer cette rupture avec l'évidente linéarité du montage, Eisenstein va jusqu'à lier l'intra et l'extra-diégétique. C'est dans *La Ligne générale* que ce phénomène sera le plus marquant. Il s'agit d'un film de commande de Staline. En 1926, la Russie lance une nouvelle politique agricole. Il lui faut obtenir le soutien du peuple. Le film aura cette mission. Il devra mettre en avant la ligne générale du 14^e congrès du Parti Communiste.

II. *La Ligne Générale* de Serguei Eisenstein (1927)

A. Intradiégétique et extra-diégétique – la séquence de l'écrémeuse

1. *La métaphore visuelle*

La séquence de l'écrémeuse, avec la convocation visuelle de la roulette de casino ou les jets d'eau, est organisée en fonction d'une idée reposant sur des métaphores visuelles. Des éléments extra-diégétiques s'insèrent dans l'enchaînement des plans. Dans un premier temps, nous pourrions considérer que cette convocation met en avant toute la dimension métaphorique des films d'Eisenstein puisque l'élément extra-diégétique (les jets d'eau) va permettre un point de comparaison fonctionnant comme métaphore visuelle avec l'élément intradiégétique. Nous retrouvons la dynamique d'enchaînement et d'association des images que nous avons expliquée plus tôt.

2. *L'écrémeuse*

Tout à coup, les qualités positives des éléments extra-diégétiques (la vitesse de la roulette et le jaillissement de l'eau et la joie que cela procure) vont affecter l'élément intradiégétique (l'écrémeuse) afin de faire décroître la qualité négative détenue par ce dernier (sa lenteur). De prime abord, l'écrémeuse est perçue comme un élément néfaste. En s'actionnant, le mouvement de la machine va en retrouver un autre par analogie formelle. Le mouvement de la roulette de casino reprend celui de la manivelle de l'écrémeuse. Deux choses se produisent alors. Premièrement, le montage ne met plus en avant la lisibilité de l'action (nous ne suivons pas son déroulement logique), mais il fait apparaître la discontinuité (tout à coup la chaîne causale est brisée, interrompue par l'intrusion d'un plan sans lien diégétique avec le précédent). Le montage ne sert pas l'enchaînement logique de l'action ; au contraire, il crée un nouveau type d'association par le mouvement. Il convoque plusieurs éléments qui entrent en rapport grâce à la déclinaison

de différentes formes (les cercles) et de différentes dynamiques (la lenteur de l'écumeuse, la vitesse de la roulette, l'explosion des jets d'eau). Il met en place un enchaînement cinématographique figuratif. À travers le mouvement, nous suivons un **circuit** grâce à la déclinaison de ses formes. C'est précisément cette déclinaison des objets affectés par le mouvement sous et à travers ses différentes formes (l'écumeuse, la roulette, les jets d'eau) qui permet de passer d'un plan à l'autre et non plus l'illusion de continuité spatio-temporelle du montage organico-actif. « De telles discontinuités visuelles reviennent à travers tout le film [...] et provoquent chez le spectateur des conflits d'ordre perceptif » (Bordwell et Thompson 2000, p. 376). La continuité classique est brisée par un montage entremêlant plusieurs éléments différents. En perturbant la représentation convenue de l'action par l'insertion d'éléments extra-diégétiques, « le film nous invite à établir entre les plans des rapports d'ordre affectif et conceptuel » (*ibid.*, p. 377). L'écart que le raccord s'efforçait de combler entre les deux plans réapparaît puisque le montage lie cette fois non pas en effaçant, mais en accentuant la discontinuité entre deux images. Deuxièmement, comme nous le soulignons plus tôt grâce à l'analyse de Gilles Deleuze, dans l'enchaînement des plans, nous passons d'un opposé à un autre. Cela contribue à provoquer un choc. Ce choc remplace la liaison mise en œuvre par le montage de Griffith dans la juxtaposition des plans. Dans la scène que nous sommes en train d'analyser, nous passons de très peu de mouvement à une très grande vitesse dans l'image en juxtaposant le plan de la machine au plan de la roulette. De la même façon, avec l'enchaînement des gros plans sur les visages fermés des paysans au plan des jets d'eau, la méfiance face à l'écumeuse s'oppose à la joie. Ce n'est donc plus tant le contenu des fragments qui permet une liaison, mais « le saut dans le contraire » comme nous l'expliquait Gilles Deleuze.

3. *La figure (prise 1)*

a. Une dynamique

La métaphore permet de faire ce saut. Elle rattache à une image les qualités d'une autre. Dans son sens étymologique, la figure est une représentation pour un tiers qui rend visible une chose par l'intermédiaire d'une autre (Auerbach 1993, p. 66). La métaphore est une figure. La roulette ou les jets d'eau rendent visibles symboliquement l'aléatoire et l'attente d'un résultat. D'un point de vue figuratif, ils servent également à mettre en avant des conséquences possibles pour l'écumeuse dans le choc des images, c'est-à-dire en passant par les contraires. Dans cette séquence, les paysans sont sceptiques. Au début du montage, aucun membre de cette communauté n'est

certain du bon fonctionnement de la machine. Dans un premier temps, l'alternance des plans met en avant un contraste entre l'abondance de l'eau et le vide de l'écuelle censée recueillir le lait de l'écumeuse (rapport symbolique). Dans un second temps, cette même alternance reprend un mouvement, une agitation qui anticipe et annonce, par reprise visuelle, celle de l'écumeuse (rapport figuratif). Dans cette scène, le passage d'un plan à un autre met en avant le passage d'une qualité dynamique à une autre à travers le mouvement (de la lenteur à la rapidité) qui naît précisément de l'enchaînement des plans et de l'écart entre les deux. Le montage n'annule jamais l'écart, au contraire, il l'augmente en mettant en rapport des opposés.

b. Un rapport singulier

La mise en rapport des opposés produit un effet singulier. Dans les films d'Eisenstein, l'enchaînement des images ne nous permet jamais de retrouver l'ordre établi. Les codes symboliques de lecture ne nous donnent pas accès au sens de telle ou telle association. Il ne s'agit pas, quand nous parlons de métaphore, uniquement de la reprise convenue d'un élément par un autre, auquel cas nous pourrions adresser à Eisenstein la même critique qu'il faisait à Griffith concernant son empirisme. La nouvelle unité est conçue de manière intrinsèque. Si la roulette est une métaphore pour l'aléatoire ou pour la vitesse d'un mouvement, elle est une métaphore construite par l'enchaînement de cette série de plans et ne vaut que pour celle-ci. Elle est une métaphore cinématographique.

c. Accentuer l'intervalle

C'est pourquoi l'écart, l'intervalle entre les plans, doit être mis en avant. Il est justement là pour empêcher le « collage » et permettre une séparation des fragments. Si bien qu'il n'y a jamais de liens *a priori* entre les plans intra et extra-diégétiques. De la connexion des plans ne découle pas un lien évident qui se trouve dans les images, comme le précisait Laurent Jullier dans sa définition du montage (le plan A est une main sur une poignée de porte ; le plan B, une porte ouverte), mais un lien forcé en dehors des images (le plan A est un homme en prison ; le plan B, une colombe), un lien qui crée l'Idée. Le mouvement de l'écumeuse ne se confond pas avec celui de la roulette. Les deux images apparaissent comme des fragments indépendants qui trouvent dans le film leur propre moyen de fonctionner l'un face à l'autre. Leur rapprochement fait naître un rapport qui ne vaut que pour le film et qui crée un sens nouveau pour cette combinaison. Dans cette analyse de la séquence de l'écumeuse nous venons de mettre en avant une circulation entre les images qui repose sur d'autres présupposés que ceux énoncés dans

notre première partie. Le montage n'est pas un acte de reconstitution qui permet au spectateur d'accepter ce qu'il voit, mais une création qui lui permet d'inventer des liaisons qu'il ne connaissait pas, et ce, également du point de vue sonore. Contrairement à ce que nous avons vu du montage jusqu'à présent, dans les productions d'Eisenstein, tout se met à circuler : son, image, éléments intra et extra-diégétiques, récurrences formelles, oppositions marquées, etc. Bref, la logique narrative explicative cède le pas à une logique figurative.

B. Montage image – montage sonore

1. *Le son comme élément extra-filmique – la séquence de la sauterelle*⁶²

Reprenons à présent l'analyse de Thierry Millet, elle nous permettra d'aller dans le même sens. « Bien loin de démêler l'ensemble du « réseau » filmique, notre propos vise seulement à dégager un instant [...] de l'élaboration d'un concept qui se construit ici momentanément et en partie seulement grâce au « son », émanant d'un montage strictement visuel » (2007, p.44). Plus tard dans ce même film, c'est au tour de la moissonneuse d'être introduite dans la communauté paysanne. La séquence débute sur des champs de blé qu'il faut faucher. Puis, un combat entre les deux « gros bras » du village, Jarov et Pascav, commence (Millet 2007, p.45). Jarov symbolise la force du travail. Comme le souligne Thierry Millet, François Albéra y verra une allusion à David et Goliath (*ibid.*; Albéra 1990, p.246). L'agriculteur s'oppose à la mécanisation. C'est donc lui qu'il va falloir convaincre. Tout à coup, la compétition s'arrête parce que Jarov entend quelque chose. Il nous le signifie en portant sa main à son oreille. Après quelques plans de demi-ensemble, le spectateur découvre, en gros plan, une sauterelle.

a. Le son

Durant la confrontation entre les deux hommes, une ambiance sonore se met en place. Les plans de demi-ensemble regroupant des hommes cadrés en plans rapprochés entrecouperont le combat de Jarov et Pascav. Ceci a pour conséquence de créer, dans ce film muet, une atmosphère sonore provoquée par les mains portées aux bouches ouvertes émettant des cris d'encouragement. Se crée, dans l'alternance de son montage, une ambiance sonore très bruyante.

i. Digression historique

Du temps du muet, le cinéma était loin d'ignorer les voix. Les lèvres bougeaient, tout comme les objets. Des codes visuels avaient été instaurés pour associer une acoustique imaginaire aux

62 Cette étude est inspirée de celle de Thierry Millet, dans son cours sur le son au cinéma dispensé à l'université de Provence (2001), reprise dans son ouvrage *Bruit et cinéma*, Publications universitaires de l'Université de Provence, 2007, p. 43-54.

objets sonores et aux bruits, et ce, des deux côtés de l'Atlantique, comme en témoignent les plans sur les coqs dans *L'Aurore* (Murnau, 1927) réalisé aux États-Unis ou les clochettes dans *Le Dernier des hommes* (1924) réalisé en Allemagne. L'image convoquait un univers sonore dans l'imaginaire du spectateur et le mouvement à l'écran était devenu un substitut sonore associatif. C'est d'ailleurs cette constatation qui fut à l'origine de la remarque de Jean Mitry, « le cinéma d'autrefois n'était pas muet mais silencieux⁶³ ». C'est également à partir de ce même constat que Michel Chion préférera l'appellation « cinéma sourd » à celle de cinéma muet (Chion, 2003). En effet, les personnages n'étaient pas muets, nous explique-t-il, nous sommes ceux qui ne les entendaient pas. En associant des mouvements à des sources visibles potentiellement sonores, Eisenstein convoque un univers acoustique imaginaire chez le spectateur. Les intrusions extra-diégétiques ainsi que les prolongements de l'univers diégétique en dehors des limites du cadre ne sont pas exclusivement rattachés au visible, ils touchent également le sonore. Les éléments de composition du plan sont directement introduits pour leur capacité à s'extraire des limites de l'image apparaissant la plupart du temps par le biais d'inserts. Ils affirment leur capacité à s'extraire de la chaîne visuelle formée par le film et sont récupérés par le travail sonore davantage diégétisé.

ii. Convocation extra-filmique

Ceci est fort intéressant puisque, cet appel du sonore, par l'entremise d'un tout autre moyen que le mouvement dans la scène précédemment étudiée, convoque des éléments extra-filmiques pour créer des liens et des enchaînements dans la séquence. La linéarité est mise à mal. D'une part, ce n'est toujours pas un élément contenu dans le fragment qui permet de passer d'un plan à l'autre et, d'autre part, l'écart entre les plans est souligné par l'absence effective de son.

Cette ambiance sonore imaginaire est d'autant plus importante dans la séquence étudiée que c'est elle qui régit les ruptures de rythme. En effet, le rythme du montage (la durée, l'ordre et la fréquence des plans) repose sur l'ambiance sonore qui va conduire un changement radical dans la scène. Nous passons soudainement du brouhaha de la bagarre au silence des plans de coupe. Tout à coup, l'image rompt avec l'ambiance sonore du combat en interrompant la régularité de l'enchaînement des plans (le montage alterné). L'alternance entre la foule et le combat cesse. Une série de plans de coupe sur les champs s'insère. Elle montre le reste du travail à accomplir. Alors que l'image détonnait du point de vue visuel – les hommes remplissaient l'image –, ils ont maintenant disparu de l'écran. Cette rupture est également signifiée du point de vue sonore : plus aucune source sonore n'est visible à l'image. L'univers sonore dans lequel nous étions

63 Jean Mitry, « La colonne sonore, la parole, la musique et les bruits », rédigé à la demande de l'Unesco pour la table ronde de Budapest 19-24 septembre 1966. Texte écrit à Paris le 13 septembre 1966. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143818fb.pdf>, consulté le 1er décembre 2008.

plongés a disparu. Ces nouveaux plans apparaissent comme une pause. Ils sont plus larges, plus longs et moins chargés. Cette accalmie visuelle est aussi sonore : le vide dans l'image provoque un silence. La suppression des éléments visuels convoquant des sons accentue l'effet de rupture mis en œuvre par le montage à travers son changement d'ordre, de fréquence et de durée dans l'enchaînement des plans⁶⁴.

iii. Nouvelle rupture

Tout à coup, s'insère, entre les images des champs, un plan rapproché poitrine de Jarov tendant l'oreille. Cela a pour conséquence de convoquer une nouvelle fois une bande son imaginaire (Millet, p.46). Le montage prend alors un nouveau sens. Cette série de plans n'apparaît plus tant comme une rupture produisant un effet de pause que comme la recherche visuelle de la nouvelle source sonore. En tournant sa tête, en portant sa main à son oreille, Jarov signifie qu'un bruit l'interpelle. C'est bien une perturbation d'ordre sonore qui a fait basculer le montage. Se crée alors un effet de suspense accentué par la suspension de l'action amenée par les plans de coupe qui matérialisent, par une série de plans sur la nature, une suspension du temps à l'écran. Mais ce suspense « visuel » est doublé d'un suspense « sonore ». Il est induit par le changement dans le rythme et la composition des plans, mais aussi par le signe de Jarov. Dans la première partie de la séquence, le spectateur est plongé dans un brouhaha sonore produit par analogie visuelle dans l'espace filmique. Dans un second temps, le manque de référent visuel sonore prive l'image de sa dimension sonore. Enfin, dans un troisième temps, le signe de Jarov réintroduit le son. Dans les plans de coupe que nous supposons silencieux, se cache un élément capable de produire du son. Cette source est masquée, elle est hors champ. Finalement, le gros plan nous donnera accès à la source à l'origine de cette perturbation visuelle, sonore et rythmique : la sauterelle.

b. Synthèse

Trois choses sont à déduire de ce que nous venons de décrire. Premièrement, la perturbation rythmique du montage, concernant l'ordre, la durée et la fréquence des plans, n'est pas uniquement induite par des éléments visuels dans l'image. Deuxièmement, le montage n'exploite pas sa dimension narrative puisqu'il cesse de suivre une action (la bagarre) pour glisser vers une série de plans contemplatifs anarratifs (la nature et la sauterelle) et, enfin, pour s'intéresser à une association visuelle et sonore inédite, que nous détaillerons ci-après (la sauterelle et la machine). Si bien que jamais la connaissance préalable des conventions formelles représentationnelles ne permet au spectateur de s'attendre à telle ou telle situation. Le film crée ses

64 Voir le découpage de Thierry Millet in *Bruit et cinéma*, p.46-49.

propres modes d'association (linéaires et narratifs tout d'abord, puis rythmiques et finalement attractifs) qu'il ne cesse de reformuler pendant la séquence. Les conséquences du montage ne sont pas établies une fois pour toutes dans l'enchaînement des images et les rapports de forces peuvent toujours changer. Seule l'analyse est capable de rendre sensibles ces changements. Troisièmement, le montage d'Eisenstein procède par associations, analogies et attractions. En réintroduisant l'image de Jarov pour entrecouper la série de plans sur la nature, le cinéaste ne donne pas uniquement au spectateur à lire une convention de l'écriture cinématographique (la main portée à l'oreille), il réintroduit le sonore par une autre voie. Avec ce nouvel insert sur Jarov, l'image invite un élément sonore. Or, étant à l'origine de la bagarre, Jarov avait déjà été identifié comme une composante bruyante. À la dimension sonore du personnage vient se greffer le code d'intrusion sonore qu'est la main portée à l'oreille. Le montage n'est donc plus strictement linéaire, il construit des correspondances et des analogies par circulation.

2. Genèse, croissance, développement

Comme nous l'expliquait Gilles Deleuze, dans le cinéma d'Eisenstein, sont mis en scène la genèse, la croissance et le développement. Autrement dit, il y a toujours l'intrusion d'un élément perturbateur. La sauterelle est une perturbation visuelle et sonore. Sa mise en rapport avec les éléments diégétiques n'est pas anecdotique puisqu'elle bouleverse le montage qui, désormais, compose avec elle : le montage change de rythme. Finalement, cette rupture fait lever le pathétique, « la force motrice interne par laquelle l'unité divisée reforme une unité nouvelle à un autre niveau » (Deleuze 1983, p. 51). En plus des attractions, le rythme du montage met en avant les qualités dynamiques des éléments intradiégétiques. La roulette accélère le mouvement de l'écrémeuse et les séries, avec un retour régulier sur ces gros plans fixes de la barre de fauchage, créent un rythme qui devient sonore. Au début, la machine peine à démarrer (genèse), elle hésite (croissance), puis elle fonctionne (développement). Nous sommes passés « d'un crépitement, alterné de pauses silencieuses, porté par les premières séries de trilles, aux origines incertaines, à un crépitement continu, associé sans ambiguïté possible à une machine agricole, et à son activité : le fauchage » (Millet 2007, p. 51). Le rythme du montage donne à entendre le son du moteur. Une nouvelle fois, ce n'est pas l'addition des contenus des fragments qui apparaît dans le montage, mais la création d'une nouvelle unité (la dimension sonore) composée du choc de l'un (la sauterelle) et de l'autre (la machine).

L'intrusion d'un nouvel élément modifie les conséquences du montage parce qu'il vient rompre avec le déroulement de l'action (la bagarre s'arrête) et parce que le rythme change (les gros plans cèdent le pas aux plans de coupe, au brouhaha succède le silence). Le montage n'est

plus linéaire, il devient attractif. Au début de la séquence, le montage servait à retranscrire le déroulement logique de l'action. Il était organico-actif. Il nous permettait de suivre la bagarre entre Jarov et Pascav. Dans la seconde partie de la séquence, il fait intervenir des éléments extérieurs à l'action et force le film à créer une autre logique d'assemblage, de juxtaposition et d'enchaînement. Ce qui apparaissait comme une pause est en fin de compte une rupture. La rupture de rythme provoquée par le montage met fin à l'exclusivité intradiégétique pour la succession des plans. Après que Jarov a porté la main à son oreille, le combat cesse d'être important pour le film. C'est désormais la sauterelle qui sera au centre de la scène. Brisant l'action et, par là même, sa logique d'enchaînement, la perturbation sonore et visuelle propose un nouveau fonctionnement pour la scène qui peut désormais combiner des séries (d'images) en associant des univers audiovisuels distincts. La circulation n'est plus à sens unique.

3. *Circulation*

a. Circulation sonore

Une fois que la source sonore a été localisée, le montage va établir des rapprochements analogiques entre la sauterelle et la moissonneuse. Tout comme l'écrémeuse et la roulette étaient liées par le mouvement, la sauterelle s'associe par le biais du son à la machine sans pour autant que les deux ne se confondent. Elles convoquent chacune un univers bruyant et opèrent tels des référents sonores dans l'image. Cette nouvelle circulation conduite par le son se poursuit comme une véritable métaphore filée audiovisuelle avec un montage en alternance sur des très gros plans de la machine et de la sauterelle. Puis, c'est une circulation visuelle qui va se mettre en place entre la barre de faux et les pattes dévastatrices de la sauterelle.

b. Circulation visuelle

L'ordre des plans lie l'insecte à la barre de coupe ; si bien que la machine est associée à la rapidité de l'animal. Une fois que l'insecte est apparu en gros plan, une première série d'inserts sur la barre de faux de la machine est composée de trois plans. Ces images sont fixes. C'est précisément, comme nous l'avons souligné dans notre partie théorique et dans l'analyse de la séquence de l'écrémeuse, l'enchaînement des opposés qui va créer l'illusion du mouvement permettant une circulation à double sens entre la machine et la sauterelle. En effet, le second plan est la reprise en miroir du premier et le troisième est identique au plan un. La barre de faux traverse l'image en diagonale de gauche à droite au plan un, puis de droite gauche à gauche au plan deux et finalement de gauche à droite au plan trois⁶⁵. De cette opposition figurative

65 Voir Thierry Millet in *Bruit et cinéma*, p.49-52.

dans l'image va naître une qualité motrice dans leur enchaînement qui, pourtant, n'appartient à aucune des images prises séparément. Dans chaque plan, la barre de faux est immobile. La durée très brève de chacun de ces trois plans et leur reprise crée, dans leur enchaînement, une illusion de mouvement. La série suivante est plus longue. Elle est composée de quatre plans. Entre les deux séries, les plans de coupe sur les champs font de nouveau leur apparition. La construction de la scène repose d'ailleurs sur une alternance de plans sur la nature et sur la machine pour rapprocher l'insecte de la moissonneuse.

c. Retour du son grâce au mouvement

Le mouvement va également mettre en rapport la sauterelle et la machine. Toutefois, faire vibrer les objets était un moyen de faire retentir la dimension sonore de tel ou tel objet. C'est donc en partie le mouvement qui fait naître le son dans le cinéma muet. Dans cette scène, la machine et la sauterelle ne s'associent pas en premier lieu grâce au mouvement, c'est le son qui les met en rapport. Seulement, cette convocation n'est pas le seul élément à mettre en avant une ambiance sonore dans la séquence. Le montage, nous l'avons vu, crée un rythme. Ce dernier se maintient en augmentant à chaque fois le nombre des plans dans les séries consacrées à la machine (6 puis 10). Une certaine musicalité émane de cette construction. Le rythme nous laisse entendre le moteur de la moissonneuse. La clé est actionnée (3 plans). On met le contact (4 plans). La machine hésite un temps (6 plans), puis démarre (10 plans)⁶⁶. Le montage apporte une dimension musicale à la scène.

C. Conséquences

Contrairement aux jets d'eau, cette fois-ci, l'élément extra-diégétique (la sauterelle) est de mauvais augure, nous précise Thierry Millet.

Cette machine, une des dernières du cinéma « muet », est d'emblée étourdissante, car vrombissante, efficace, multiforme et multitâche (« elle fauche », « elle fane », et « elle charge »...), en un mot, elle est inaccessible à l'entendement paysan, si ce n'est peut-être par métaphore (ou allégorie) grâce à l'image des criquets [sauterelles], ou de leurs vols maléfiques (2007, p. 54)

Dans le monde paysan, la sauterelle est une menace puisqu'elle détruit les récoltes. Le montage va transformer les méfaits d'une catastrophe naturelle, la dévastation d'un champ par une pluie de sauterelles, en un bienfait. Sa rapidité et son fonctionnement (les faux de ses pattes) sont associés à la machine. En les associant, Eisenstein fait référence à la rapidité de ces insectes

⁶⁶ Voir le découpage de Thierry Millet p. 46-48.

pour arracher les récoltes. Au début de la séquence, les paysans travaillent à la main. Le cadrage dévoile qu'il reste continuellement du blé à faucher dans l'espace. Le premier plan n'est jamais vide. Les paysans sont toujours en mouvement. Après la série de plans rapprochant la sauterelle et la machine, l'espace rempli par le blé se vide. Désormais, une fois démarré, le tracteur vide les plans. S'installe alors le message idéologique d'Eisenstein. La sauterelle dévaste les récoltes, mais les paysans n'ont pas le contrôle sur elle ; la machine, elle, peut être domptée. Elle a les qualités de l'insecte sans en avoir les désagréments. Pilotée par l'homme, la moissonneuse est plus efficace et plus rapide, mais, par-dessus tout, elle laisse une place à l'homme alors que la sauterelle ne lui en laissait pas.

D. Synthèse

1. *S'inscrire contre la linéarité*

Le montage ne s'en remet pas toujours à la linéarité. Les éléments s'associent ou s'opposent par récurrence de cadrages, d'échelles de plan, de formes et de dynamiques. Ce qui différencie le montage d'Eisenstein d'un montage classique standardisé par Griffith consiste en l'intervention d'éléments, comme la sauterelle ou la roulette, qui ne sont pas en lien direct avec l'histoire du film. Dans *La Ligne générale*, nous ne reverrons plus la sauterelle. « On voit bien que les plans montrent des éléments non diégétiques (la roulette, la pluie de lait). Mais la signification d'ensemble reste claire, le rythme et les associations d'images ont porté l'idée » (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 22). Pour le cinéaste, le plan n'est jamais une unité nécessairement assimilable puisque ce que le montage assemble, ce sont des fragments qui, mis en rapport, peuvent être source de conflits. C'est pourquoi le montage des attractions chez Eisenstein consiste à confronter deux images sans liens *a priori* (la moissonneuse et la sauterelle, l'écrémeuse et la roulette) pour produire un sens nouveau. « De mon point de vue, le montage n'est pas une idée composée de fragments mis à la suite, mais une idée qui *naît* du choc entre deux fragments indépendants » (Eisenstein *in* Aumont 1994, p. 60).

2. *Changement dans l'analyse*

Le film et les réflexions du cinéaste nous invitent à renoncer à une filiation *a priori* entre les plans. Un nouvel élément, complémentaire et sous-jacent à ce que nous avons déjà établi, apparaît alors que nous tirons les conclusions de cette longue analyse. À travers la théorisation de son montage, Eisenstein l'affirme comme une fin et non un moyen (Martin 2001, p. 151).

Alors qu'il était essentiellement narratif⁶⁷, il devient expressif⁶⁸, il « vise à exprimer par lui-même un sentiment ou une idée » (*ibid.*). Depuis Griffith, il avait « pour but idéal de s'effacer devant la continuité en facilitant au maximum les liaisons les plus souples d'un plan à l'autre », désormais il tend à « produire sans cesse des effets de rupture dans la pensée du spectateur, à le faire trébucher intellectuellement pour rendre plus vivace en lui l'influence de l'idée exprimée par la réalisation et traduite par la confrontation des plans » (Martin 2001, p. 152). Les segments ne sont pas dépendants les uns des autres, ils entrent en rapport les uns avec les autres. S'ils étaient dépendants les uns des autres, cela signifierait que leur mise en rapport serait donnée d'avance, qu'ils seraient liés ensemble. Le problème que pose cette indépendance des fragments est double. Tout d'abord, dans ce cinéma, ce lien n'est jamais donné d'avance et, deuxièmement, le film le crée. Si bien que nous pouvons constater que le cinéma réclame lui-même cet affranchissement des éléments de composition de l'image. Il est une nécessité : il rend possible la création cinématographique. Créer un choc entre les images, c'est faire en sorte que rien de ce qui se trouve dans un plan ne puisse trouver un prolongement évident dans celui qui suit. Précisément, ce type de rencontre inédite fait émerger une autre direction possible pour le film (l'acceptation de la machine dans le monde rural). Le mode d'enchaînement, la mise en rapport des fragments ou des segments, ne repose pas sur une logique externe au film (les actions des hommes), mais elle suit une logique interne (l'Idée). Enfin, l'unité à prendre en considération pour l'analyse se doit d'être encore plus petite que celle préconisée par Metz. « Le « plan » [nous livre-t-il] est la plus petite unité de la chaîne filmique [...], la séquence est un grand ensemble syntagmatique » (Metz 1983, p. 72). Certes, cette avancée est déjà importante et suit l'évolution des pratiques cinématographiques qui, en « séquentialisant » les films, proposent de créer des unités plus petites que l'analyste se doit de considérer : il ne faut plus uniquement étudier le film (les frères Lumière), mais les plans qui font le film (Méliès). Toutefois, la complexité des rapports entre ces plans relève également de leurs composantes, de ce qui se lie et de ce qui ne se lie pas, de ce qui coule de source et de ce qui se crée. Comme nous le verrons à la fin de cette partie, faire une analyse de séquence, c'est prendre en considération les éléments à l'intérieur même des plans qui constituent le film et décrire les

67 Le montage narratif consiste à assembler les plans selon « une séquence logique ou chronologique, en vue de raconter une histoire, des plans dont chacun apporte un contenu événementiel et contribue à faire avancer l'action du point de vue dramatique (l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport de causalité) et au point de vue psychologique (la compréhension du drame par le spectateur) » (Martin 2001, p. 151).

68 Le montage expressif consiste en la « juxtaposition de plans ayant pour but de produire un effet direct et précis par le choc de deux images » (Martin 2001, p. 151).

rapports qu'ils peuvent entretenir entre eux. En plus « d'étudier la richesse, l'exubérance même des agencements syntagmatiques que le film autorise » (*ibid.*, p. 72-73), il va falloir travailler les liens entre les éléments de composition de ces séquences. Finalement, nous annexons une nouvelle exigence à nos analyses précédentes, il nous faut aussi voir comment le film défait ce qui est un *a priori* pour proposer de nouvelles créations qui dépassent certaines fois la simple successivité des plans. Nous nous sommes interrogés sur ces déplacements, plan à plan. Nous allons nous concentrer sur ceux qui opèrent à l'intérieur du plan lui-même.

CHAPITRE II
UN AUTRE TYPE DE PROPOSITION POUR LE CADRE :
CITIZEN KANE, ORSON WELLES (1941)

Même si le modèle classique hollywoodien prône un enchaînement sans heurt pour le spectateur, le plaçant au cœur de l'expressivité, certaines déviances étaient tolérées parce qu'elles pouvaient être justifiées *a posteriori* : le montage parallèle, alterné, le montage d'échange de dimensions relatives en sont quelques exemples. Le cinéma russe accentue ces suspensions, dont nous avons exprimé l'importance avec *L'Impératrice rouge*, en créant non plus des pauses mais des ruptures. Il bouscule ainsi son audience en mettant en place un cinéma constructif dans lequel les plans entrent en relation selon des rapports non plus **induits** ou **évidents** mais **forcés**. Et, ces rapports sont ceux exigés par le film. Se produit alors une circulation à double voie : d'un côté le montage sert le film et d'un autre, le film crée son montage. Le fonctionnement type du cinéma à travers des filiations revendiquées ne cesse de nous proposer de nous interroger sur d'autres modes de composition possibles. Les nouvelles liaisons et cette circulation entre les plans à l'œuvre dans le cinéma russe pourraient-elles également apparaître à même le plan ?

De l'autre côté de l'Atlantique, certaines productions, nous signalent Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, faillent à la tâche de l'enchaînement sans heurt pour le spectateur même si elles sont tournées dans les studios hollywoodiens. La plus emblématique d'entre elles restera *Citizen Kane*. Avec ce film, le cinéma hollywoodien s'affirme lui aussi dans ses créations et la revendication d'une composition reposant sur une circulation qui n'est plus conditionnée *a priori* selon les lois géométriques convergentes de la perspective. Dans la séquence que nous désirons étudier de *Citizen Kane*, il n'y a pas de montage (ou presque). Comment doit-on aborder l'analyse pour rendre compte de ce changement dans la composition de l'image ? Devons-nous considérer des éléments plus petits que le syntagme ? Si oui, pourquoi ? Que nous disent ces éléments ou plutôt comment proposent-ils de nouvelles façons d'entrer en rapport avec l'histoire ? Servent-ils toujours l'histoire de la même manière ? Dès lors que le hors-champ apparaît au cinéma, faudra-t-il toujours considérer le plan-séquence de la même façon ? Devons-nous nous attarder sur les façons dont ce dernier s'articule avec le champ ? Cette articulation passe-t-elle toujours par le montage ? Et la narration est-elle uniquement portée par le montage ? Si nous envisageons de nous pencher sur le rapport des éléments entre eux, devons-nous toujours le faire en nous tournant vers les règles de composition picturale de la Renaissance italienne ?

S'il n'y avait pas eu la complexité de l'emploi du son, des mouvements d'appareil, de la gradation des plans intégrée à l'intérieur du champ ; avec l'utilisation de la profondeur de champ et du plan unique, Welles semblerait revenir simplement au cinéma primitif d'avant l'invention de l'échelle des plans, de l'angle et du montage, lorsque chaque scène filmique était, à la fois, une accumulation de matériau descriptif et dramatique et une vision globale et panoptique correspondant, plus ou moins, au point de vue du spectateur de théâtre (Ishaghpour 2001, p. 109)

Cette complexification est effective, il revient à l'analyste d'en rendre compte en s'attachant à ce que Youssef Ishaghpour souligne : le son, les mouvements de caméra, les différentes valeurs de plan dans le champ, la profondeur de champ, le plan-séquence et les angles de prise de vue. De la description de chacune de ces composantes, il faudra évaluer la communication, la mise en relation ou en opposition, afin de faire part des liens qui se créent et de ceux qui se défont. Cette étude permettra de rendre visible une proposition de cinéma. Dans la séquence de la luge en particulier, la force centripète du cadre est en lutte constante avec la force centrifuge de ses bords. De plus, l'organisation du plan ne repose plus uniquement sur l'équilibre dans l'image que décrivait Alberti entre les lignes convergentes et le point de fuite central. Au contraire, c'est désormais la diagonale qui la structure. Ce déplacement dans la composition propose une autre appréhension du plan-séquence : il n'est plus un concentré d'action, mais il devient, comme nous le rappelle Serge Cardinal⁶⁹ en reprenant l'analyse de Gilles Deleuze, une proposition d'appréhension du temps. Ce dernier n'est plus subordonné à l'espace comme le décrivait Vincent Amiel dans les premiers temps du montage, c'est désormais le temps qui construit l'espace. « Les images en profondeur expriment des régions du passé comme tel, chacune avec ses accents propres ou ses potentiels [...] Le héros agit, marche et bouge ; mais c'est dans le passé qu'il s'enfonce lui-même et qu'il se meut » (Deleuze 1985, p. 139). Précisément, ce qui va nous intéresser dans ce chapitre, au-delà des déplacements conceptuels engendrés par ces bouleversements de composition, c'est la méthode de l'analyse qui nous conduit à les rendre perceptibles. Et cette méthode reprend les présupposés de l'analyse figurative : nous allons décrire les éléments de composition de ce plan, analyser la façon dont ils entrent en rapport les uns avec les autres, en déduire des propositions formelles avant de les lier à ce qui est en jeu dans la scène. Ainsi, nous verrons non seulement que les formes de l'expression rejouent les formes du contenu, mais que cette affection réciproque ne peut laisser indifférentes les formes de l'analyse. L'image, comme le montage chez Eisenstein, induit la prise en compte de cette circulation et impose à l'analyse de commencer son étude en décomposant en éléments. Notre réflexion à partir de la séquence de la luge nous permettra de mettre en avant cette complexité et de voir quels sont les éléments qui nous conduisent à nous distancer

69 Séminaires de Serge Cardinal intitulé « Philosophie et cinéma » dispensés à l'Université de Montréal, suivis entre 2003 et 2006.

des trop grands rapprochements avec la restitution de l'espace perspectiviste et, par conséquent, d'un certain mode de composition, de fonctionnement et d'appréhension des images. Nous glissons, avec Orson Welles, vers un cinéma qui se réapproprie une certaine forme de primitivisme (Méliès) tout en revisitant d'autres propositions de composition picturale (la peinture baroque hollandaise).

À la différence du classicisme italien – qui, tenu pour universel, a été le modèle déterminant du cinéma hollywoodien – dans cette tradition « primitive » et nordique que Welles reprend dans *Citizen Kane*, le monde des objets n'est pas, dans sa visibilité, immédiatement en lui-même la manifestation du sens. Il y a deux ordres, celui ésotérique de la signification et celui exotérique qui est immédiatement donné au regard : une non-identité entre apparence et essence⁷⁰. Il n'existe donc pas, dans cette conception de l'image, une idée régulatrice de l'image, mais des lieux, des objets et des significations, transcendant la surface de l'image, entre la proximité et le lointain⁷¹, le dedans et le dehors ; une vision qui évoque celle d'un objectif grand angulaire⁷² ; avec une construction qui ne tend pas à la composition frontale centrée et en surface, mais vers l'intérieur et la profondeur⁷³. Cet espace semble inclure le spectateur et un point de vue avec la présence d'un cadre – comme l'image de Charles dehors vue par Mary Kane à la fenêtre – et une diagonalisation oblique de la composition⁷⁴. La relation s'introduit de l'extérieur, tel ce mouvement ici entre la profondeur de champ et le premier plan qui soumet les objets à un sens (Ishaghpour 2001, p. 108-109)

C'est pourquoi, alors que nous venons de voir comment cette circulation à double voie œuvrait dans le montage, nous devons désormais nous intéresser à la composition du plan. Nous étudierons la façon dont elle divise l'espace en trois scènes. Puis, la manière dont ces dernières sont liées notamment grâce à la profondeur de champ, à la lumière et au mouvement. Ceci nous permettra de nous rapprocher de la peinture baroque (nous mesurerons au passage l'importance de la diagonale en nous appuyant, nous aussi, sur l'historien d'art Heinrich Wölfflin). Nous pourrons alors aborder la question du temps et mettre en avant l'importance de la **coexistence** qui supplante, dans ce film, la subordination de tous les éléments de composition de l'image à la **successivité**. Ceci nous amènera à reprendre notre méthodologie analytique. Si l'appréhension textuelle mettait déjà en avant l'importance du film comme point de départ pour l'analyse, nous verrons que, certaines fois, il importe à l'analyste non seulement de reconduire les rapports effectifs et cohérents, mais aussi de défaire des couplages normés afin de faire apparaître des créations cinématographiques.

70 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Icon Editions, New York, 1971 (toutes les notes de bas de page de cette citation sont celles de l'auteur).

71 *Ibid.*, p. 7-8.

72 Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, tr. Dir. G. Ballangé, Minuit, Paris, 1975, p. 173.

73 *Ibid.*, p. 170-172. Voir également Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, tr. C et M. Raymond, Plon, Paris, 1952, p. 83-83.

74 *La Perspective comme forme symbolique, op. cit.*, p. 170-172.

I. Dans le plan

A. Diviser en trois scènes

1. *Le cadre dans le cadre*



24. *Citizen Kane*

Dans cette séquence, à l'avant-plan, la mère de Kane et Monsieur Thatcher consultent le contrat que propose l'homme à la famille pour emmener le petit Charles avec lui et, à l'arrière-plan qui est tout aussi net, l'enfant s'agite autour d'un bonhomme de neige. La fenêtre par laquelle nous voyons Charles jouer dans la neige forme un autre cadre à l'intérieur de l'image. Elle délimite une portion de l'espace – une partie du jardin. Ce nouveau cadre comporte ses propres bords-cadre qui conditionnent les entrées et sorties de champ du personnage et convoquent un hors-champ supplémentaire : le jardin qui entoure la maison. Par conséquent, une division se crée entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. Cette division est matérialisée à l'image par le cadre dans le cadre. Cohabitent alors deux cadres dans l'image pour deux actions distinctes : au cadre proposé par la caméra – le dialogue des adultes – s'ajoute celui matérialisé par la fenêtre qui délimite un nouvel espace, l'espace de jeu de l'enfant. Avec une très grande profondeur de champ dans l'image et l'intrusion d'un cadre dans le cadre, un fort contraste s'installe entre ces deux scènes. Or, nous avons vu avec Eisenstein que les oppositions peuvent aussi entrer en rapport grâce au pouvoir attractif des contraires. Comme le signale Youssef Ishaghpour, une relation, voire une circulation, s'établit entre l'intérieur et l'extérieur. Avant de nous pencher davantage sur cette dynamique circulatoire (le circuit chez Eisenstein), nous allons faire état des différents éléments de composition qui entrent en rapport grâce aux contrastes.

2. Les contrastes

a. L'éclairage

Un contraste lumineux contribue à appuyer une séparation entre les plans sans nier leur mise en rapport, ce que nous travaillerons dans un second temps. Nous allons d'abord nous concentrer sur la façon dont les contrastes désunissent en stratifiant l'image ce qui est un *a priori* grâce à leur coexistence dans le cadre. La légère surexposition de la fenêtre causée par la surabondance de la neige s'oppose à l'intérieur sombre de la maison et accentue, de fait, l'inscription d'un autre cadre dans le cadre. Dans chacun des espaces (intérieur et extérieur), c'est une atmosphère lumineuse particulière qui est mise en avant. L'image est légèrement surexposée à l'arrière-plan et légèrement sous-exposée à l'avant-plan.

b. Les mouvements

Les mouvements du jeune garçon, accentués par ses cris, détonnent face à la faible mobilité des personnages dans la maison. Alors que le jeune garçon multiplie les entrées et sorties de champ, disparaissant puis réapparaissant dans la fenêtre, le déplacement des personnages dans la salle à manger oscille entre l'avant-plan et le second plan, mais chacun restera continuellement visible à l'image. De plus, le son émis par l'enfant apparaît comme un parasitage dans la scène. Il est étouffé et lointain. Il s'oppose et recouvre les lignes de dialogue, quant à elles claires et distinctes, des premiers plans. Ce jeu d'opposition accentue aussi la séparation des deux scènes constituant dans l'espace deux actions distinctes : le jeu de l'enfant à l'arrière-plan et la discussion des adultes à l'avant-plan.

c. Synthèse

Le cadre dans le cadre que constitue la fenêtre rend donc coexistantes deux scènes dans le même plan. Cette séparation matérialisée par l'inscription d'un autre cadre dans l'image est accentuée par une série de contrastes qui contribue à hiérarchiser les actions dans l'espace. Ainsi, nous pourrions rejoindre le constat de Youssef Ishaghpour. Comme nous l'avons diagnostiqué pour les frères Lumière, le cadre délimite l'espace de l'action. En multipliant les cadres, Welles multiplie les actions rendant les deux plans autonomes. Il se rapprocherait ainsi d'un certain primitivisme cinématographique dont la dynamique a disparu avec la place grandissante accordée au hors-champ.

3. Une troisième séparation

a. La lumière

Mais, au milieu du plan, se dresse une troisième séparation. Entre l'avant et l'arrière-plan, au second plan, se tient le père de l'enfant clairement opposé à la séparation imminente. Il est contre le départ de son fils avec Monsieur Thatcher. Les tons clairs de la chemise et du pantalon de l'homme, debout entre la fenêtre et la table où sont assis sa femme et Monsieur Thatcher, contrastent avec le noir des vêtements des personnages de l'avant-plan. Le père, de par son positionnement dans le cadre, obstrue le passage de la lumière extérieure ; si bien que l'avant-plan apparaît plus sombre que le reste des plans dans la profondeur de l'image. Il matérialise par sa simple présence une rupture entre l'avant et l'arrière-plan privant ce plan- séquence d'une lumière homogénéisante. Nous sommes loin de l'éclairage uniforme des plans d'ensemble de *L'Impératrice rouge* de Sternberg. Dans ce plan, la lumière participe d'une hiérarchisation de l'espace au même titre que les actions distinctes, la bande son ou le cadre dans le cadre. Le père se situe géométriquement entre la mère et l'enfant et, par ce positionnement dans l'espace, il accentue le contraste lumineux entre l'avant-plan et l'arrière-plan.

b. Les scènes de dialogue

Mais la séparation dans la maison s'affirme d'autant plus que ce n'est pas une, mais bien deux scènes de dialogue différentes qui ont lieu dans cette salle à manger : le père et la mère se disputent, et Monsieur Thatcher dévoile le contrat à Madame Kane. Ces deux scènes de dialogue sont clairement réparties dans l'espace. Monsieur Kane va et vient depuis la fenêtre jusqu'à la table où est assise sa femme sans pour autant franchir la limite de l'avant-plan. Il voyage donc entre deux parties délimitées de l'espace en se maintenant au second plan. Monsieur Thatcher, quant à lui, ne quittera jamais le premier plan.

c. La victoire d'un espace

La mère, entre le père et Monsieur Thatcher, communiquera avec l'avant et le second plan. Elle sera la seule, se tenant sur le seuil du second plan, à pouvoir communiquer avec les deux hommes situés respectivement au second et au premier plan. Une fois la dispute terminée, Monsieur Kane s'enfoncera dans la profondeur de l'image en se dirigeant vers la fenêtre. Pour rouvrir la fenêtre qu'il vient de fermer, Madame Kane s'enfoncera à son tour dans la profondeur de l'image traversant l'espace, le second plan jusque là réservé à son mari. Elle affirmera ainsi, par cette conquête de l'espace, la détermination de sa décision qui scellera ainsi l'avenir de son fils. Il n'y a désormais plus d'obstacle entre la mère et le fils, c'est pourquoi l'écart spatial entre eux s'amointrit.

4. Synthèse

a. Des actions

Il y a trois actions distinctes dans ce plan-séquence (la lecture du contrat, la dispute des parents, le jeu de l'enfant). Cette distinction est matérialisée par l'image : il y a trois plans dans la profondeur de l'image, marqués par la situation des corps dans le champ (le petit Kane à l'arrière-plan, le père au second plan, la mère et Monsieur Thatcher au premier plan). Mais, cette hiérarchisation du plan est renforcée par des éléments du décor, dont la fenêtre. Il est également à noter que d'autres éléments du décor soulignent cette hiérarchisation dans l'espace. Ainsi, la fenêtre, qui propose un point de fuite dans l'image, se situe sur une diagonale qui passe par la poutre et la table situées respectivement à l'arrière-plan, au second et au premier plan. De plus, ces éléments matérialisent un découpage de l'image dans sa profondeur et affirment les démarcations entre les trois plans. Ils sont des repères visuels spatiaux pour la division du plan. Ils appuient ainsi les contrastes lumineux, dynamiques et sonores qui segmentaient déjà le plan. Enfin, cette hiérarchisation est affirmée par le son qui se rattache, de par la situation des sources sonores dans l'espace, à des plans distincts.

b. Le tournage

Finalement, nous pouvons aussi parler de trois plans du point de vue de la production parce qu'il y a eu trois prises au tournage et ainsi trois différents plans réunis par superposition. « Dans les compositions de Welles, les personnages situés au premier plan étaient très proches de la caméra et ceux de l'arrière-plan, loin en profondeur. Dans certains cas [c'est le cas ici], l'effet de profondeur était obtenu par un jeu de cache et de transparence » (Bordwell, Thompson 2000, p. 570.) Cette scène a été tournée en trois temps pour permettre une zone de netteté sur toute la profondeur du champ. Un premier plan fut tourné en se fixant sur l'avant-plan : la mise au point a été faite sur la mère et Monsieur Thatcher, et seulement cette partie de l'image fut éclairée. Par conséquent, hormis ce premier plan, le reste de l'image était noir. Pour que le second plan soit net, le même stratagème fut utilisé durant la seconde prise, isolant par l'éclairage cette fois-ci le second plan, c'est-à-dire le père. Il en fut de même pour l'arrière-plan. Avant chaque prise, la pellicule devait être rembobinée dans la caméra. Les zones nouvellement éclairées pouvaient se superposer sur les emplacements restés noirs. Ce procédé garantissait une profondeur de champ dans l'image allant du premier plan à l'arrière-plan. Cette technique n'est pas sans rappeler celle dont usait Méliès pour ses fameux montages

in caméra. Ainsi, Orson Welles emprunterait à Lumière l'autarcie des plans et à Méliès la coexistence de ces derniers : les actions ne se succèdent pas, elles coexistent dans l'image. Et cette coexistence ne peut apparaître sans la mise en œuvre de nouvelles formes de liaison.

B. Lier les plans

1. *Une nouvelle forme de liaison*

Ce trucage permet non seulement de faire tenir dans le même plan trois actions, mais il permet aussi de les rendre pareillement visibles, c'est-à-dire sans recours au flou. Nous pourrions dire que cette composition répond aux trois exigences énoncées dans le cinéma classique. L'image, grâce à la très grande zone de netteté, donnerait accès à la lisibilité de toutes ses composantes. Or, nous l'avons soulevé plus tôt, la lumière n'a pas le caractère homogénéisant du cinéma de l'âge d'or hollywoodien. Alors que dans la scène du mariage de Catherine les bougies, les convives et les futurs époux jouissaient de la même lumière unificatrice, dans cette séquence de forts contrastes lumineux divisent l'image. L'éclairage semble même défaire un rapport hiérarchique puisque ce qui est le plus éclairé se trouve à l'arrière-plan et ce qui l'est le moins est à l'avant-plan. Nous ne sommes plus dans un contexte visuel qui met en avant des éléments dans des soucis de lisibilité, de hiérarchisation ou de dramatisation en fonction de leur positionnement dans l'espace. Pourtant, la réalisation de ce plan donne accès à une profondeur de champ beaucoup plus grande que celle qu'une prise directe unique avec les caméras de l'époque pouvaient restituer et, par conséquent, elle instaure une plus grande zone de lisibilité dans l'image. Quelle est donc l'utilité d'une si grande profondeur de champ si elle revient à ne pas respecter toutes les conventions qui rattachaient le cinéma à la composition picturale de la Renaissance italienne? En quoi cette profondeur de champ est-elle particulière? Si la distribution des éléments dans l'image ne se fait pas comme chez Sternberg, comment se fait-elle? Pour répondre à ces questions, il nous faudra nous plonger dans une analyse des fonctions de cette profondeur de champ. Afin de bien en saisir les enjeux, un petit retour sur le travail formel autour de la zone de netteté dans l'image au cinéma et en peinture s'impose.

2. *La profondeur dans le tableau, la profondeur dans l'image cinématographique*

La profondeur dans l'image permet au cinéma, comme en peinture, de placer des éléments de composition sur différents plans. Dans la représentation picturale classique, c'est-à-dire surtout pendant la Renaissance, ces différents plans sont autonomes et pourtant ils forment un tout : ils constituent un ensemble.

Au début de son histoire, le cinéma reprend le mode de composition de l'image de la Renaissance, et ce, pour au moins deux raisons. La première concerne cette volonté de reconstituer la réalité. Et, en peinture, c'est la perspective qui sera le plus à même de privilégier un rapport analogique entre les formes vues dans le réel et celles représentées dans un tableau. La seconde a à voir avec la construction de cette perspective. Comme nous le rappelle Daniel Arasse, la composition picturale classique met l'accent sur une convergence des lignes de fuite vers le centre du tableau (Arasse 2000, p. 35). L'image se construit par strates dans sa profondeur, suivant ces lignes de fuite qui, d'un côté, font converger le regard du spectateur vers le centre de la peinture et qui, d'un autre côté, hiérarchisent selon les différents plans les éléments importants dans l'image. Ce sur quoi le peintre souhaite mettre l'accent se trouvera de façon quasi systématique au centre et au premier ou second plan (la place d'Alberti). Seulement, ces strates convergent vers le centre du tableau sans pour autant entrer en communication les unes avec les autres. Mais, c'est précisément cette convergence qui permet au tableau de former un tout. Au cinéma, comme nous l'avons vu dans *La Sortie des usines*, ce sera la même chose. La composition du plan cinématographique fait référence à un mode de composition pictural classique.

3. *La profondeur de champ dans Citizen Kane*

Dans *Citizen Kane*, le travail sur la profondeur de champ est différent de celui du plan-tableau, et ne s'apparente pas non plus complètement aux plans cinématographiques de composition classique. Le film fait apparaître une autre façon de concevoir, d'analyser et de penser la profondeur de champ : l'image se creuse intérieurement. Cela signifie que les différents plans dans la profondeur de l'image ne sont pas autonomes, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas complètement déconnectés les uns des autres, ils communiquent. Avant de nous pencher sur la façon dont ces plans entrent en rapport les uns avec les autres, il nous semble important de voir ce qui change dans l'organisation de cette profondeur dans l'image et, en particulier, dans une construction qui ne privilégie plus la convergence des regards vers un centre. En effet, c'est précisément ce que nous venons de relever : la lumière n'est pas au premier plan. Elle provient de l'arrière-plan. Ce qui est traditionnellement important, c'est-à-dire les dialogues, remplis de sens et qui permettent la progression de l'histoire – ici, l'enquête –, ne sont pas mis en avant par l'éclairage.

4. *Le déplacement du centre lumineux*

a. Ce que nous avons déjà vu

Dans ces choix de mise en scène, Welles déplace les centres lumineux, conventionnellement au centre de l'image, et inverse la répartition de la luminosité, cette fois isolée dans l'arrière-plan. Ce sont maintenant les ombres et les masses sombres qui occupent le premier plan. Nous relevions au début de notre analyse que le blanc de la neige contrastait avec les vêtements sombres de l'avant-plan (la robe de Madame Kane et le complet noir de Monsieur Thatcher). Au lieu de s'harmoniser, les différences de teintes et de lumières s'accroissent dans l'image.

b. Déformer les perspectives

Le grand angle donne surtout la possibilité de filmer une très grande partie de l'espace. Par conséquent, c'est l'ensemble du décor qui est cadré. Les plafonds sont souvent visibles dans le film. Souvenons-nous de la tentative de suicide de Susan, un plan réalisé selon le même procédé de superposition au tournage. Dans la scène que nous étudions, nous avons évoqué l'importance d'une poutre qui est un élément du plafond. Cette restitution de l'ensemble de la pièce pourrait appuyer un souci de réalisme dans la reproduction cinématographique de l'endroit⁷⁵. Mais, l'utilisation du grand angle ne permet pas une restitution parfaite, même s'il rend possible de couvrir un plus grand champ⁷⁶. En effet, les perspectives sont légèrement déformées. Les personnages au premier plan sont très grands et les objets ne sont pas bien proportionnés, comme en témoignent les papiers du contrat ou bien, dans la scène de la tentative de suicide de Susan, le verre posé sur la table de nuit. Ce goût pour l'artifice nous éloigne d'une filiation avec la Renaissance au niveau de la composition de l'image cinématographique et du tableau. L'éclairage, l'organisation des corps et des objets dans l'espace, le non-respect des proportions, nous les retrouvons davantage du côté de la peinture baroque. En nous rapprochant de ce mode de composition, nous pourrions mettre à jour une autre forme de circulation entre les différents éléments et partis pris de la mise en scène.

75 Voir André Bazin, « Ontologie et langage » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 131-148.

76 Voir Jean-Louis Comolli, « Note sur la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma spécial scénographie*, sous la direction d'Alain Bergala, 1980, p. 88-89.

II. Un héritage baroque

A. Composition de l'image

1. Le clair-obscur : analyse du clair-obscur dans le tableau *La Ronde de nuit de Rembrandt* (1642)

a. D'où vient la lumière ? Où tombe la lumière ?



25. Rembrandt, *La Ronde de nuit*

La composition de l'image dans ce plan de *Citizen Kane* est très proche de la composition picturale baroque. Avec l'imperfection du rendu de la perspective et un éclairage provenant de l'arrière-plan, nous ne pouvons nous empêcher de penser aux clairs-obscurs caractéristiques du traitement de la lumière à l'époque du baroque et notamment ceux de Rembrandt.

Dans le tableau *La Ronde de nuit* du peintre hollandais, non seulement la profondeur dans le tableau est grande, mais la lumière en provenance de la grille en haut à droite ne tombe pas directement sur le premier plan. La source lumineuse est située à l'arrière-plan. Les visages ne sont donc pas équitablement éclairés puisque ce faisceau lumineux laisse dans l'ombre une bonne partie de ces trente-quatre personnages. Le protagoniste au premier plan, le chef de la milice d'Amsterdam, est distinctement plus grand que les autres. Il est aussi au centre de l'image. Toutefois, il n'est pas directement éclairé. En effet, le rayon de lumière qui traverse le tableau met davantage en avant la fillette du second plan.

b. Contrastes

Contrairement aux habits du personnage central, dont les couleurs ternes n'arrivent pas à s'extraire du fond, la robe rose et blanche ainsi que la chevelure blonde de l'enfant attirent le regard. Même si elle n'est pas située sur le même plan que le capitaine hollandais, une même lumière les réunit, accentuant ce qui les différencie : une grandeur de corps et une silhouette enfantine, une couleur qui réfracte la lumière et une autre qui la diffuse. C'est donc par un travail sur les contrastes de grandeurs et d'éclairage que Rembrandt perturbe le regard du spectateur conventionnellement attiré par le centre. En effet, l'éclairage ne parvient pas à faire sortir le personnage central d'une masse sombre qui le rattache à l'arrière-plan.

c. Décentrement

La composition, la perspective et l'éclairage créent un effet d'asymétrie et ôtent au centre son traditionnel pouvoir d'attraction. Mais cet effet d'asymétrie est également créé par le positionnement des personnages dans le tableau. Ils ne se trouvent pas sur une ligne de fuite qui permettrait de les recentrer. Au contraire, le capitaine et le lieutenant (figures centrales au premier plan) brisent par l'inclinaison de leurs corps la symétrie du tableau. L'œil ne tombe pas sur les deux hommes en suivant la convergence de certaines lignes de fuite comme le voudrait une composition classique, il suit les deux hommes vers la gauche, direction dans laquelle ils marchent. Se crée alors une impression de décentrement en mouvement.

2. *Le mouvement*

Faire intervenir le mouvement dans cette analyse du tableau nous permet d'aller encore plus loin dans ce changement dans l'appréhension de la composition du plan. Effectivement, le tableau n'est pas une représentation statique par couches successives. Il ressemble davantage à l'instantané d'un groupe en mouvement.

a. L'asymétrie

Alors que l'éclairage ne provient plus du premier plan, ce procédé, jumelé avec l'asymétrie des militaires les uns par rapport aux autres, donne l'impression d'un mouvement vers l'avant. Cette impression est renforcée par le positionnement des personnages dans la peinture et leurs gestes qui vont dans tous les sens. Toutefois, dans ce multidirectionnalisme des corps, certains mouvements se répètent et ce sont toujours ceux qui proposent une fuite en avant à gauche. Cependant, c'est précisément l'alternance entre le clair et le foncé qui renforce et met en avant le mouvement dans le tableau. Ainsi, tombe dans ce mode de composition, en plus du recentrement, une certaine dynamique, celle qui, dans les plans tableaux des frères Lumière, nous ramenait au centre de l'image (*La Sortie des usines*).

b. Le mouvement centrifuge

Le mouvement ne permet plus de se recentrer au cœur de l'image. Sa composition dicte l'inverse au regard : tout pousse à sortir du tableau. Tout propose de suivre le mouvement du capitaine. Tout appelle à une fuite vers l'avant. Au cinéma, l'avant-plan fait partie d'un des six segments du hors-champ (Burch 1986, p.39). Les six segments du hors-champ peuvent favoriser un appel de ce dernier dans l'image, c'est-à-dire une invitation formelle, pour le regard du spectateur, à sortir des limites du cadre. C'est là que réside toute la force non plus centripète, mais centrifuge de l'image cinématographique. Ce sont ces appels de ce qui excède les limites du cadre qui poussent le tableau à travailler, lui aussi, un changement de dynamique.

c. Mettre en rapport les plans

Et la composition de Rembrandt va encore plus loin dans son affranchissement des règles classiques de composition reposant sur la perspective. Les lignes d'un certain nombre de bâtons (lances, hallebardes, etc.) sont parallèles à l'inclinaison des corps des personnages au premier plan. Comme nous l'avons déjà souligné, les corps de certains personnages rejouent à d'autres plans l'élan vers l'avant du corps du capitaine. Ces lignes et ces corps lient par récurrence formelle (l'inclinaison) le centre de la composition aux différents plans dans la profondeur du tableau appelant, ensemble, un espace non représenté sur la peinture : ce qui se trouve « devant » le premier plan – le hors-champ.

Après cette brève analyse, il semble que les liens entre la peinture baroque et le plan de *Citizen Kane* que nous décrivons ne sont ni lointains ni forcés.

En redoublant la profondeur avec de grands angulaires, Welles obtient les grandeurs démesurées du premier plan jointes aux réductions de l'arrière-plan qui prend d'autant plus de force ; le centre lumineux est au fond, tandis que les masses d'ombres peuvent occuper le premier plan, et que de violents contrastes peuvent rayer l'ensemble ; les plafonds deviennent nécessairement visibles [la poutre], soit dans le déploiement d'une hauteur elle-même démesurée [la tentative de suicide de Susan], soit au contraire dans un écrasement suivant la perspective [la scène que nous sommes en train d'analyser]. Le volume de chaque corps [et de chaque son, nous y reviendrons] déborde tel ou tel plan, plonge dans l'ombre ou en sort, et exprime le rapport de ce corps avec les autres situés en avant ou en arrière : un art des masses. C'est là que le terme de "baroque" convient littéralement (Deleuze 1985, p. 141)

Un certain mode de composition primitiviste, déjà mis en avant, est définitivement tourné vers une construction proche de celle de Méliès prônant la coexistence de plusieurs plans à même l'image. La transformation de l'appréhension de l'espace crée des liaisons inédites entre eux par débordements, prolongements et oppositions. Ces liaisons sont avant tout figuratives. Car, comme le signalait Youssef Ishaghpour, c'est d'abord la circulation, le mouvement de

tension entre le premier plan et la profondeur de l'image qui soumettent les éléments de composition à un sens. Cette circulation, comme l'enchaînement des plans chez Eisenstein, ne se fait pas sans heurt.

B. Nouvelle digression

1. *La construction perspective dans L'Annonciation de Francesco del Cossa (1469)*

En composant son tableau, Rembrandt crée des écarts de taille entre les différents personnages situés dans les différents plans de son tableau (le capitaine et la petite fille). Nous retrouvons cela dans le plan de Welles notamment grâce aux objets posés sur les tables (le contrat et le verre d'eau). C'est par ce non respect de la perspective que les différents plans dans le tableau et dans l'image peuvent désormais entrer en rapport. C'est exactement le même constat que Daniel Arasse fit en 2000 lorsqu'il décrit le tableau de Francesco del Cossa. Certes, ici, nous sommes dans une approche beaucoup plus traditionnelle de la composition picturale. Les lignes de fuite de ce tableau « convergent très normalement au centre mais elles viennent si bien buter sur la majestueuse colonne que l'espace s'ouvre de part et d'autre, latéralement, vers la chambre toute proche de Marie et vers une ville dont les palais s'enfoncent profondément dans le lointain » (Arasse 2000, p. 35-36). Les deux personnages (Marie et l'Ange), nous dit Daniel Arasse, semblent



26. Francesco Del Cosa, *L'Annonciation*

jouer à cache-cache derrière la colonne : « la grande colonne centrale se trouve pratiquement sur l'axe qui les lie l'un à l'autre » (*ibid.*, p. 36). Cette colonne n'est pas dénuée de sens puisque, iconographiquement parlant, elle est une figure connue de la divinité. Mais ce qui intriguait par-dessus tout l'historien d'art, ce n'était pas la signification de cette colonne, mais plutôt ce avec quoi elle entrait en rapport et comment elle guidait le regard du spectateur dans le tableau. Ces deux interrogations trouveront une réponse grâce un nouvel élément énigmatique : au premier plan de *L'Annonciation*, il y a un escargot. Et si ce gastéropode a son importance, c'est parce qu'il entre en composition avec la colonne. Il forme un axe qui en croise un autre pour retrouver au centre de l'image l'élément le plus important : la colonne. Un premier axe forme une ligne de gauche à droite. Cette dernière est composée de l'Ange, de sa main, de la colonne et de

Marie (*op. cit.*, p. 37). De droite à gauche se constitue une seconde ligne : l'escargot, la main de Gabriel, la colonne et la figure de Dieu (*op. cit.*, p. 38). Ce que sert la perspective, au-delà de la simple restitution des formes dans le réel, c'est une construction par couches qui guide le regard du spectateur vers le centre du tableau. Et pourtant, si nous sommes à même de tracer cette seconde ligne dans le tableau, c'est parce que l'escargot l'initie au premier plan. Il est l'équivalent symétrique du pied retourné de Gabriel, départ de la première ligne de fuite. Ce parallélisme n'est pas anodin puisque la taille du pied de l'Ange est, à peu de choses près, la même que celle de l'escargot (*op. cit.*, p. 42). Daniel Arasse nous invite à en conclure, dans un premier temps, que c'est la très (ou trop?) grande taille de l'escargot qui initie le tracé visuel de ce second axe. C'est la déformation des éléments de composition du premier plan qui permet de le mettre en valeur et qui attire le regard. Or, précise-t-il, ce n'est pas tant la grosseur de ce bel escargot de bourgogne que la petitesse de Marie au troisième plan qui perturbe la vision et fait ressortir, par contraste, une disproportion dans le premier plan (*op. cit.*, p. 51).

2. Synthèse

Ce sont donc les écarts de grandeurs et les disproportions qui creusent l'image et font intervenir des liaisons, des communications entre les plans. Chez Rembrandt, ce sont les mains du premier plan qui seront disproportionnées et chez Welles ce seront les objets. Par cette disproportion surgit l'échec de la retransmission fidèle de la perspective et se brise la simple succession des plans dans l'image. Le détail déformé du premier plan apparaît pour lui-même et non plus rattaché à une profondeur dans l'espace. C'est à ce titre qu'il peut entrer en communication avec les autres éléments de composition de l'image. Non seulement l'escargot entre en rapport avec une ligne de fuite nous emmenant jusqu'à Dieu, mais également avec le troisième plan et souligne la petitesse de Marie. Dans *La Ronde de nuit*, le centre lumineux est au fond et les masses d'ombre que forment les murs, le sol et les vêtements sont désormais au premier plan. Si de violents contrastes peuvent rayer l'ensemble, c'est parce que, contrairement à *La Sortie des usines* des frères Lumière ou à *L'Annonciation*, les personnages de *La Ronde de nuit* ne vont pas tous dans le même sens. Et c'est dans cet éclatement de l'action, qui n'est plus unique, que certains éléments vont entrer en rapport sans respecter la hiérarchisation dans l'espace. Le mouvement de certains corps va pouvoir entrer en résonance avec d'autres ou être rejoué par des inclinaisons de lignes telles les lances de l'arrière-plan. Se crée ainsi, non plus regroupé dans un ensemble, un certain nombre de relations qui traversent l'image de l'intérieur. Si la Renaissance avait donné à l'image la perspective, le baroque lui restituera une épaisseur.

C. La communication entre les plans dans *Citizen Kane*

1. La diagonale

De ces deux analyses de tableaux nous pouvons statuer que, dans une composition picturale, la situation des personnages dans l'espace et la déformation des proportions permettent une circulation entre les plans. Ce rapport dynamique n'est pas sans nous rappeler ce que nous venons de diagnostiquer de la peinture.

Ce sera un nouveau changement, capital, au XVII^e siècle, lorsqu'un élément du plan renverra directement à un élément d'un autre plan [dans la séquence étudiée, l'enfant à l'arrière-plan et les lignes de dialogue au premier plan], lorsque les personnages s'interpelleront directement d'un plan à un autre [l'affrontement entre M. et Mme Kane respectivement au second et au premier plans, et la fermeture puis l'ouverture de la fenêtre], dans une organisation de tableau suivant une diagonale [la fenêtre, le père, la poutre, la mère, la table], ou d'après une trouée [la fenêtre] qui donne maintenant le privilège à l'arrière-plan et le fait communiquer immédiatement avec l'avant-plan (Deleuze 1985, p. 140)

« [L]'une des six caractéristiques du passage du classique au baroque est justement le passage d'une composition par plans parallèles et successifs, chacun autonome, à une organisation suivant une diagonale qui permet à tous les plans de communiquer ⁷⁷ ». En effet, pour l'historien d'art Heinrich Wölfflin, le style baroque « a tout intérêt à présenter non pas une accumulation de parties isolées, mais, si possible, un corps d'une seule pièce. Au lieu de chercher le nombre et la petitesse, il cherche la grande composition homogène ; au lieu de diviser, il relie » (Wölfflin 1988, p. 60). C'est pourquoi l'avant-plan ne peut plus être premier. Nous le vérifions dans ce plan de *Citizen Kane*. Premièrement, il est important de noter que, ici, le contraste n'est pas seulement présent pour séparer les éléments de composition de l'image. Au contraire, il les met en rapport et fait en sorte qu'ils s'intensifient mutuellement : la blancheur de l'arrière-plan intensifie la pénombre du premier plan. Ce contraste lie ou plutôt il fait entrer l'arrière-plan dans un rapport dynamique avec l'avant-plan. Cette déhiérarchisation dans l'image va permettre une circulation entre les plans. Etant donné qu'ils ne sont plus subordonnés à l'avant-plan, ils peuvent entrer en rapport dynamiques les uns avec les autres, et ce, notamment, à travers les diagonales qui se forment dans l'image ou, devrions-nous dire, qui forment l'image. Elle se creuse désormais de l'intérieur et le blanc de la neige peut déborder dans le gris de la chemise du père qui peut se rattacher au blanc de la collerette de la mère. La diagonale permet de mettre en relation des personnages au-delà de la force centripète des plans-tableaux.

77 <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/welles/citizenkane.htm>, consulté le 11 juin 2008.

2. *Le son*

Le son, lui aussi, prend part à cette circulation. Nous avons vu que les trois scènes se tiennent dans le même espace net. De prime abord, elles peuvent sembler distinctes. En effet, l'enfant joue indépendamment de l'issue de la dispute entre son père et sa mère, et la signature du contrat se poursuit indépendamment des contestations de Monsieur Kane. Dans la maison, deux dialogues s'installent. Le premier est celui des parents, le second implique la mère et M. Thatcher. Jamais les deux hommes ne s'adresseront la parole. Toutefois, tout se trouve lié par la récurrence dans le cadre du petit Kane qui réapparaît à l'avant-plan et au second plan dans les lignes de dialogue. Ici, le son appuie la composition. Dans cette scène le son voyage entre le hors champ et le *in* dépendamment de la situation de Charles dans le jardin (Chion 1985, p.25-44). En effet, les cris d'amusement de l'enfant, la neige qu'il lance, la luge sur laquelle il glisse parasitent la conversation au premier plan. Ces sons voyagent entre deux zones du tricerple de Michel Chion parce que tantôt les sources sont visibles, tantôt elles n'apparaissent pas par la fenêtre. Le volume épouse la visibilité. En effet, les cris s'accroissent quand l'enfant est visible dans l'image. Par contre, le sens des mots qu'il prononce n'est pas toujours décriptable. Il y a donc, dans cette séquence, un effet de clair-obscur verbal⁷⁸. Ce rappel lointain, mais constant de l'enfant, est continuellement ramené dans les autres plans puisque les deux discussions tournent autour de l'enfant. Les bruits de l'enfant sont sans cesse rappelés à l'avant-plan par les mots des parents et il ne cesse, dans le son, de s'échapper vers l'arrière-plan. Cette diagonale sonore permet une communication immédiate dans la profondeur de l'image. Dans le son, se voient unis le proche et le lointain.

La discussion du premier plan scelle le futur de l'enfant à l'arrière-plan. Elle est l'enjeu du dialogue du second plan et elle concerne le personnage au fond de l'image. Progressivement, les échanges entre la mère et le père cesseront, et le dialogue entre Monsieur Thatcher et Madame Kane se transformera en monologue puisque l'homme lira, avec de moins en moins d'interruption de la part de la source sonore du second plan, le contrat qui décrit l'avenir de l'enfant. Progressivement, il constituera le seul élément de la bande son. En effet, le père de

78 « Il y a clair-obscur verbal lorsqu'alternativement nous comprenons et ne comprenons pas ce que disent les personnages. Soit que ce clair-obscur soit organisé et employé comme un moyen d'expression, soit qu'il résulte intentionnellement des conditions de réalisation technique ou de défauts rendant le sens des dialogues moyennement intelligible. Le clair-obscur verbal peut-être créé aussi volontairement par des prétextes diégétiques : mélange de conversations superposées, mélange de langues différentes (Fellini), brouillages ou parasites quand les personnages communiquent téléphoniquement, présence d'un son de l'environnement fonctionnant comme "masque", déplacements des personnages qui éloignent ou perdent périodiquement leur voix, distance, etc. ». Extrait du glossaire de Michel Chion disponible sur son site internet http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60, consulté le 4 octobre 2004.

Voir également *L'Audio-vision*, 1991, p. 153-154 et *Le Son*, 1985, p. 192-193.

Charles ferme la fenêtre et la voix de Thatcher devient l'unique élément de composition de la bande sonore. La mère se rapproche de la fenêtre et l'ouvre à nouveau. Dans un raccord iront s'allier aux mots du contrat les cris de l'enfant jouant dans la neige. Ce raccord marque la fin du plan-séquence. La position des personnages dans l'espace a changé, tout comme les rapports de forces dans l'image. Le père ne se tient plus entre Monsieur Thatcher et son fils, il ne fait même plus partie de la diagonale qui unit à présent les trois personnages (Thatcher, la mère, l'enfant). Par ce réinvestissement de l'espace, l'image bascule dans le futur de Kane, nous verrons dans un instant de quelle façon cela se produit. Ce qui nous semble intéressant à retenir pour le moment réside dans le fait que premièrement, la répartition des corps dans l'espace figure des positionnements harmonieux ou dissonants entre les personnages. La première diagonale place le père entre la mère et Charles, comme une opposition littérale à la décision de la mère concernant son enfant. Plus tard, le père est exclu de la ligne intérieure à l'image et c'est désormais la mère qui se trouve entre Charles et Thatcher liant son fils à son précepteur. Deuxièmement, les différents plans entrent en rapport dans l'image essentiellement par le son qui ne cesse de provoquer des débordements de la hiérarchisation en trois plans et force, par ses constantes intrusions, les communications entre les plans.

3. Une nouvelle fonction de la profondeur de champ

Comme nous venons de le voir, il y a une interaction entre les différents plans qui se lie directement à travers la bande son, le décor et les personnages. La profondeur de champ n'est pas un choix nouveau au cinéma. Nous l'avons souligné en introduction à ce chapitre avec Youssef Ishaghpour, depuis son plus jeune âge le cinéma avait construit une image essentiellement nette : « Orson Welles n'inventait pas la profondeur de champ ; tous les primitifs du cinéma l'utilisaient » (Bazin 2000, p. 73). En effet, précise Bazin, elle contient des effets dramatiques qui seront ensuite travaillés par le montage. Toutefois, « le plan-séquence en profondeur de champ du réalisateur moderne ne renonce pas au montage – comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif –, il l'intègre à sa plastique » (*ibid.*, p. 74-75). De quelle manière? En faisant resurgir un excès de réalisme. Contrairement à ce que nous aurions pu croire, Bazin ne décrit pas cette image comme réaliste en niant son artificialité, au contraire, il revendique ses capacités à grossir la réalité dans l'image. La profondeur de champ « place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité [« le spectateur devait lui-même organiser sa perception dans l'image au lieu de la recevoir toute faite » (Deleuze 1985, p. 142)] » (Bazin, p. 75). Nicole Brenez reprend cette interprétation en l'opposant à celle de Jean-Louis Comolli.

Bazin voit donc la profondeur du point de vue de ses potentielles valeurs de continuité comme position d'un champ stable dans lequel les acteurs se déplacent longitudinalement. Comolli, à l'inverse, y repère les moyens de la discontinuité, au profit d'une construction toujours mouvante de tout l'espace. La profondeur alors n'apparaît pas comme l'occasion d'offrir au regard "plus de réel" (Bazin) mais "plus d'images", moins parce qu'il y aurait des micro-espaces à voir dans le champ que parce qu'y éclate plus d'artifice (1998, p. 210)

Jacques Lourcelles, réfutant lui aussi la thèse réaliste, offre une interprétation plus classique de ce trait de mise en scène. Il voit, dans l'artifice de la mise en scène, une lecture possible pour la psychologie des personnages (Lourcelles 1999, p. 297-302). Finalement, Gilles Deleuze attribue une fonction bien particulière à la profondeur de champ chez Welles qui ne se fonde ni sur un excès de réalisme réel ni avec une lecture possible des effets psychologiques (une conséquence de l'histoire). Il « déplace le problème pour le résoudre en termes temporels » (Brenez, p. 210). Pour le philosophe, ce qui est donné dans la profondeur de champ chez Welles, c'est du temps⁷⁹.

4. Synthèse

Avant de développer plus en détails ce point délicat de l'analyse du cinéma de Welles que nous propose Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, il nous semble important de marquer d'ores et déjà un temps d'arrêt pour une synthèse qui devrait, nous l'espérons, enrichir notre propos. Certes, le film que nous étudions peut être abordé comme une enquête donnant priorité à l'analyse du récit pour une reconstitution de l'histoire de Kane, exercice auquel se livrent avec brio Bordwell et Thompson (2000, p. 141-157). Toutefois, il semble que notre analyse, enrichie de celle du philosophe français, nous permette de pointer un certain nombre de déplacements qui sont au cœur de la problématique de notre thèse. Elle nous démontre que le film lui-même crée de nouvelles formes (un plan-séquence entièrement net) et de nouvelles fonctions (un nouveau type de profondeur de champ) avec lesquelles l'analyste se doit de travailler. Or, ce bouleversement – la communication des différents plans –, entre dans une logique interne au film qui rejoue à tous les niveaux (composition visuelle, bande son, montage) le propos du film. Même si le plan n'est plus équivalent au film ou s'il n'est plus un plan-tableau, il ne se compose pas uniquement en vue de ce qu'il annonce ou de ce qui va suivre. Il contient le film tout entier que les éléments servent selon des répartitions différentes. C'est pour cette raison que le temps prendra le pas sur l'espace et le mouvement qui étaient, quant à eux, garants d'une toute autre logique de composition des images et du film.

79 Voir à ce sujet <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/welles/citizenkane.htm>, consulté le 11 juin 2008, ainsi que les séminaires de Serge Cardinal, « Philosophie et cinéma ».

D'un point de vue méthodologique, que nous révèle cette importance de considérer le temps? Elle nous révèle l'impact des présupposés méthodologiques de l'analyse figurative. Jusqu'à présent, nous avons mis en avant que les éléments sont à examiner, car ils apparaissent comme les plus petites unités à prendre en considération dans le film. Ces derniers, en entrant en rapport, proposent de défaire des liaisons *a priori* (la proportion des objets) pour créer d'autres liens entre eux (le blanc) qui permettent une circulation (la diagonale) qui ne repose plus sur la construction classique du regard dans l'image (le point de fuite central et les lignes de fuite convergentes). Et le temps met en avant le dernier déplacement de notre méthode : les formes de l'analyse rejouent les formes du contenu elles-mêmes rejouées dans les formes de l'expression. Cette circulation dépasse le film pour en affecter l'étude. C'est parce que le film s'attache à ses éléments de composition, comme le signalait Youssef Ishaghpour, que l'analyse en fera autant afin de mesurer ce qu'il déplace, ce qu'il rend visible. Dans cette affection réciproque, dans cette circulation tourbillonnante, la narration en flashback se pose comme matière principale pour le film. Elle déloge les primats classiques énoncés lors de notre analyse de *L'Impératrice rouge* puisque l'enchaînement des plans n'est plus hiérarchisable (l'ordre des plans n'est pas chronologique), ni dramatique (le dénouement nous est donné au début du film : Kane meurt), ni lisible (la motivation du montage n'est pas claire, le film est construit comme un « polar-puzzle⁸⁰»). Dès lors, ce qui est mis en avant dans ce choix de narration, c'est un bouleversement dans la reconstitution d'un événement (le film est davantage la restitution d'une enquête), ce qui place le temps au cœur des enjeux de la mise en scène.

De plus, la réalisation du plan et sa composition nous poussent à considérer une autre façon de lire et d'analyser le plan parce que, chez Welles, le plan rompt dans sa construction avec la constitution d'un plan-tableau qui ordonne et dirige la lecture vers le centre de l'image. Il déhiérarchise également les rapports de forces implicites dans l'image qui avaient tendance à positionner les éléments les plus importants au centre du cadre afin de les rendre plus facilement lisibles. Il met ainsi en place une circulation, en amont de l'enchaînement des plans, à l'intérieur de l'image grâce à la profondeur de champ permettant des connexions entre les différents plans. Au-delà de la grande cause du film (qu'est-ce que « *Rosebud* »?) se créent d'autres petits circuits dans le plan. D'ailleurs, quand on apprend la signification de *Rosebud*, on comprend que ce n'était qu'un prétexte qui n'explique ni ne résout les interrogations et la complexité de la vie de Kane.

80 Expression que l'on retrouve très souvent pour qualifier les films du réalisateur britannique Peter Greenaway notamment pour *Meurtre dans un jardin anglais* et *La Ronde de nuit*. Voir la critique de Pierre Murat, *Télérama*, Samedi 01 mars 2008 ou à l'adresse suivante : <http://www.telerama.fr/cine/film.php?id=331570&onglet=critique>, consultée le 2 mai 2008.

D. Le temps⁸¹

1. *Le flashback*

Cette importance accordée au temps n'est pas anodine et, une nouvelle fois, c'est le film lui-même qui nous glisse cet indice à l'oreille. Au cinéma, « [n]ous reconstruisons la chronologie de l'histoire à partir des données d'un récit qui ne la respecte pas toujours. Dans *Citizen Kane*, par exemple, le spectateur assiste à la mort d'un homme avant de voir les épisodes consacrés à son enfance et doit donc rétablir lui-même l'ordre biographique » (Bordwell et Thompson 2000, p. 125). La chronologie, c'est-à-dire le rapport au temps ou plutôt un certain rapport au temps, est posée d'emblée par le film. Avec les flashbacks tout se mêle : l'enfance, l'âge adulte, la mort, la vieillesse. L'appel au temps linéaire n'est plus premier dans la mise en scène. Mais ce qui différencie *Citizen Kane* de la simple reconstitution réside dans le fait que ces flashbacks, même s'ils enrichissent *a posteriori* l'histoire de Kane, ne sont pas tous des plans courts qui, remis dans le bon ordre, permettraient de relire sa vie. Ils forment l'impossibilité de raconter cette histoire au présent. Certains d'entre eux durent et, plus encore, proposent des connexions entre les plans comme si la profondeur dans l'image intériorisait le montage (Deleuze 1985, p. 145).

2. *Le montage*

Dans ces plans, poursuit Gilles Deleuze, Orson Welles inverse un rapport : « au lieu de produire à partir du mouvement une image indirecte du temps, il va organiser l'ordre des coexistences ou les relations non-chronologiques dans l'image-temps directe » (*ibid.*, p. 146). Le montage reste un élément très important dans le cinéma de Welles ; toutefois, quelque chose s'est inversé. Dans *L'Impératrice rouge*, l'enchaînement des plans restituait un moment passé. Dans *Citizen Kane*, le montage rend possible un certain enchaînement pour ses plans, mais ce qu'il organise n'est pas toujours une succession d'anciens présents afin de reconstituer l'histoire de Kane. Le temps n'est donc pas uniquement perçu de manière indirecte dans la succession des épisodes de sa vie. Dans certaines scènes, notamment les plans-séquences, les différents plans dans la profondeur de l'image entrent en rapport sur plusieurs niveaux qui sont à la fois spatiaux (les diagonales) et temporels (les lignes de temps). Ce n'est donc pas uniquement une simple segmentation linéaire qui est mise en scène. Le réalisateur organise

81 Cette analyse a pour point de départ et reprend les études de Serge Cardinal faites sur cette séquence lors de séminaires de recherche intitulés « Cinéma et philosophie » suivis à l'Université de Montréal en 2003, 2004, 2005 et 2006.

l'ordre des coexistences spatiales et temporelles : l'avant-plan communique avec l'arrière-plan, le passé entre en rapport direct avec le futur. L'ordre des relations entre les plans dans la profondeur de l'image n'est plus, avant tout et en premier lieu, successif et chronologique. Les connexions dans le plan et entre les plans n'obéissent pas toujours, à l'intérieur du film, au même primat. Ce dernier pouvant tantôt être de l'ordre de la **successivité** et tantôt de l'ordre de la **coexistence**.

Il n'est donc pas étonnant, si le montage acquiert une nouvelle fonction – celle de créer des relations non chronologiques –, que cette même fonction se retrouve affiliée à la profondeur de champ. En effet, nous avons vu au début de notre analyse que la grande zone de netteté dans l'image était le fruit d'un trucage qui consiste à monter trois plans à même la caméra. Si bien que dans le plan, il y a déjà du montage. Cette profondeur de champ reconduit donc dans l'image les effets du montage de Welles. Les plans courts se répondent, tout comme les différentes distances dans la hiérarchisation du plan entrent en rapport dans les plans-séquences. Toutefois, dans les plans longs, au lieu de montrer les choses successivement, le réalisateur les présente simultanément dans leurs variations (le futur de Kane envahit progressivement tous les plans dans l'image), dans leur instabilité (le rapport de forces entre le père et la mère de Charles ne cesse de changer pendant leur échange), dans la prolifération de centres (le petit Kane, le père, le contrat, la fenêtre) et la multiplication de vecteurs (le père et la mère, la mère et Thatcher, la mère et l'enfant, Kane et la luge) [Deleuze 1985, p. 182].

3. *L'espace et le temps*

Le cadre dans le cadre introduisait un autre espace dans le plan. Au plan intérieur de la maison, les sons *in* et hors champ de l'enfant tout comme la fenêtre ajoutent un nouvel espace pour l'action. Le regard ne se focalise plus uniquement sur les premiers plans et les dialogues, il peut tout aussi bien être attiré par l'extérieur. C'était là tout l'enjeu de l'analyse de Bazin, pour qui le plan-séquence est un moyen pour le réalisateur de laisser le regard du spectateur voyager dans l'image. Mais ce cadre dans le cadre délimitant un nouvel espace et mettant en scène une toute autre action permet également l'intrusion d'un autre temps dans l'image. Alors que les discussions des premier et second plans tournent autour du futur de Charles Kane, à l'arrière-plan c'est de l'enfance de ce dernier dont il est question. Ainsi, la profondeur de champ rend l'image capable de s'ouvrir à des régions du temps (l'enfance et le futur). Si, comme nous le rappelle Serge Cardinal, nous paraphrasons une analyse d'une autre séquence de *Citizen Kane* faite par Gilles Deleuze, nous pouvons dire que chaque fois que les personnages se déplacent dans l'espace, ils se meuvent dans le temps (*ibid.*, p. 139). En marchant entre

l'avant et l'arrière-plan Monsieur Kane passe du présent (Charles Kane vit avec ses parents) au futur (Charles vit avec Monsieur Thatcher). « Il occupe une place dans le temps plutôt qu'il ne change de place dans l'espace » (*op. cit.*, p. 55). Finalement, cette hiérarchisation dans le plan n'est pas tant une hiérarchisation de distance dans la profondeur de l'image, c'est-à-dire du point de vue de l'espace, qu'une hiérarchisation dans le temps allant du passé (l'enfance de Kane à l'arrière-plan) au futur (l'avenir de Kane dans le contrat au premier plan) se heurtant au présent (le père de Kane au second plan). Comme nous le mentionnions précédemment, une fois cet obstacle franchi, la répartition des corps dans l'espace change, la profondeur de champ se réduit et le futur envahit l'enfance, et ce, de façon littérale. Regroupés autour du bonhomme de neige, l'espace entre les personnages est extrêmement restreint. Finalement, toute distance entre la mère et l'enfant s'annule quand elle le serre dans ses bras. Le petit Kane partira le soir même, ne pouvant plus échapper, tant dans l'image que dans les lignes de dialogue, à Monsieur Thatcher. Mais, tout à coup, à l'image, avec la place du traîneau dans le cadre, naît une nouvelle diagonale. La luge se dresse, tout comme le faisait un peu plus tôt le père de Charles, entre le précepteur et l'enfant. Bien plus que de proposer une séparation dans l'image, *Rosebud* rejoue une diagonale que nous avons décrite plus tôt. Cette fois, il s'agit de l'enfant, de la luge et de Monsieur Thatcher. En plus de mettre en rapport deux niveaux de récits – la vie de Kane et l'enquête de Thompson – la mise en scène met en relation dans l'espace des nappes de temps. C'est la profondeur de champ qui creuse dans l'image une ligne de temps qui, en liant l'intérieur et l'extérieur, les sons *in* et hors champ aux lignes de dialogues, fait apparaître le temps non plus comme une succession de moments distincts, mais comme un continuum. « Dans cette libération de la profondeur qui subordonne maintenant toutes les autres dimensions il faut voir non seulement la conquête d'un continuum, mais le caractère temporel de ce continuum » (*op. cit.*, p. 141.) Dans la maison, « Welles invente une profondeur de champ suivant une diagonale [la répartition des corps dans l'espace] ou une trouée [la fenêtre, le son de l'enfant] qui traversent tous les plans, met des éléments de chaque plan en interaction avec les autres, et surtout fait communiquer directement l'arrière-plan avec l'avant-plan » (*op. cit.*). Par conséquent, il n'y a plus de séparations entre les plans, au contraire, l'image forme un continuum. La circulation ne peut plus être à sens unique.

E. Synthèse

1. Terminologie

Une telle mise en scène questionne la définition de la séquence qui est bien souvent considérée comme un plan ou une série de plans « généralement délimitées par des signes visibles (fondus, fondus enchaînés, coupes, écran noir, etc.) et form[a]nt des unités ayant un sens. Dans un film narratif, ce sont les parties du récit » (Bordwell et Thompson 2000, p. 143). Dans le cas de cette séquence de *Citizen Kane*, il y a bien trois unités narratives (le jeu de l'enfant, la dispute des parents, la signature du contrat) qui cohabitent dans le même plan, c'est-à-dire dans la même image. Tombent, avec un tel usage de la profondeur de champ, les principes de la narration classique qui rapportent l'unité à l'unique. La séquence est bien une série d'images. Toutefois, si on reformule la définition qu'en donne Laurent Jullier, en abandonnant sa dimension narrative, la série d'images qui forme une séquence demeure une suite d'événements reliés à un centre (Jullier 2002, p. 106), ici, le personnage du petit garçon. C'est pourquoi nous rapprochions certains films de la composition picturale classique dont la composition perspective guidait le regard vers le centre (*L'Annonciation* de Francesco del Cossa). Mais ce centre apparaît décentré puisqu'il n'est pas toujours visible dans l'image et se situe à l'arrière-plan (*La Ronde de nuit* de Rembrandt). La construction de l'image perd son centre et le visible n'est plus l'impératif sur lequel repose son organisation. Le temps ne s'appréhende plus uniquement dans la successivité, mais dans la coexistence. Désormais, ce que la composition du plan met en avant, c'est la coexistence de plusieurs unités dans le même plan-séquence et dans la même zone de netteté. D'où l'importance que nous soulignons plus tôt de ne pas s'arrêter au plan comme plus petite unité, mais de considérer ses éléments constitutifs qui sont pris dans des rapports qui changent au fur et à mesure que les images défilent.

2. Le temps

Dans *Citizen Kane*, le plan s'épaissit de l'intérieur. Cette épaisseur est investie par le temps qui n'est plus extérieur aux images mais apparaît pour lui-même dans l'image⁸². La donnée immédiate de l'image, c'est le temps. La coexistence de plusieurs événements situe le personnage de Kane. La dimension spatiale du plan se double d'une hiérarchisation et d'une distance dans la profondeur du temps formant des nappes temporelles dans l'image. La séquence perd ici son unicité narrative. Cette «tendance rebelle au classicisme» (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p.20)

82 Voir Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p. 179 à 192.

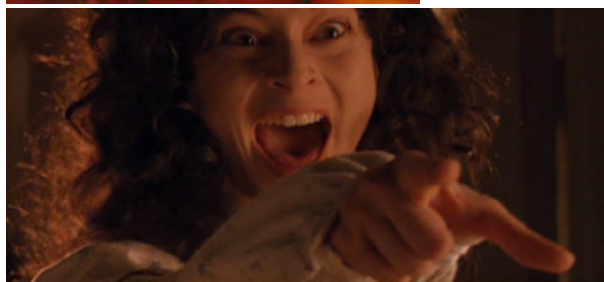
malmène la forme de l'action en en bouleversant la linéarité, la hiérarchisation et la dramatisation. En remettant en cause ces primats ou encore en proposant de nouveaux modes de connexions entre les scènes, dans la séquence, dans le plan et entre les éléments de composition de l'image, le film bouleverse l'enchaînement logique d'une histoire qui ne se raconte plus d'elle-même (*ibid.*, p. 19).

3. Lien avec le cinéma moderne et contemporain

« Malgré son usage des motivations psychologiques, *Citizen Kane* s'écarte par certains aspects des pratiques courantes de la narration hollywoodienne. Certaines motivations restent ambiguës, surtout celles qui concernent le personnage de Kane » (Bordwell et Thompson 2000, p. 151). En effet, chez Welles, de temps en temps dans le film, l'action (faire avancer l'enquête) ne sera plus tout à fait première, une autre logique guidera l'enchaînement des plans ou bien la circulation dans le plan. Ce constat n'est pas sans évoquer un cinéma qui nous est plus contemporain.

CHAPITRE III
DU CIRCULAIRE À LA LIBRE CIRCULATION

Les précédents chapitres auront permis de mettre en avant trois déplacements majeurs. Premièrement, le montage ne plie pas toujours sous la force centripète de l'image, celle reconduite des autres arts figuratifs et narratifs. Deuxièmement, l'image n'est pas toujours perçue comme la somme des informations qu'elle contient, mais comme un espace conçu tel un continuum où un son peut rencontrer sa source et s'en défaire ; un personnage, en circulant dans l'espace, peut créer des liens avec les autres ou bien s'en détacher. Troisièmement, le cinéma ne serait pas tant animé par l'action que par le mouvement prônant lui aussi un changement de dynamique à l'œuvre dans les films. Mais ce changement, quel est-il ? Il aurait tout à voir avec la libre circulation. Cette dernière serait animée par une force non plus centripète mais centrifuge. Que signifie être pris, pour les éléments, dans une circulation d'un point de vue figuratif ? Cela implique que les éléments se mettent eux aussi à circuler. Dans la séquence étudiée par Nicole Brenez de *Body Snatchers* (1998, p.17-28), le premier plan sépare le frère et la sœur (Andy et Marti). Le visage de Carol, la belle-mère, se détache de l'ombre et s'impose dans l'encadrement de la porte. Elle ordonne à son fils d'aller se coucher. Deux gros plans sur les visages se suivent mettant en



avant les formes arrondies. Un montage alterné nous permet de rejoindre Marti dans son bain, en train de dormir, alors que son père, dans la chambre à coucher, enlève ses lunettes. Les gros plans sur Carol se multiplient et l'éclairage, tout comme la récurrence chromatique (le brun), mettent en avant les yeux

de la belle-mère. Au-delà de la simple successivité des plans (l'alternance), un motif se forme. Il s'agit du motif du rond qui propose une nouvelle façon pour les plans d'entrer en rapport. De cette façon, le cri de suffocation de

Marti va rejoindre celui de l'alerte de Carol, grâce à la déclinaison d'une même forme pour la bouche. À partir du moment où ce type de liaison apparaît, nous pouvons en diagnostiquer d'autres. Dans son bain, Marti écoute son walkman. Les fils de ses écouteurs se mêlent à ses

cheveux mouillés qui redoublent les lignes des carreaux de la salle de bain et qui se retrouvent dans les filaments provenant du plafond. Ces séries de lignes entrent également en rapport avec les mains de Carol dont le cadrage serré les détache de son corps. Ses doigts sont aussi des lignes redoublées par ses os et ses veines. Apparaît ainsi, de la même façon que le motif du rond, le motif de la ligne. Mais cet affranchissement va plus loin. Il suppose que si les éléments s'affirment dans leur existence propre, ils se trouvent pris dans une circulation. Il s'agit de l'élaboration d'un circuit, comme cela était le cas chez Eisenstein. Qu'implique le fait d'être pris dans une circulation? Cela implique que les nouveaux couplages mis en œuvre par les agencements cinématographiques ne sont pas toujours fixes. Comme dans le cas de la diagonale de *Citizen Kane*, les différents plans peuvent entrer en rapport ou pas : tantôt ce sont les tonalités qui se lient, tantôt les sons, tantôt les lignes de dialogue. Un élément cinématographique peut entrer en rapport avec un autre sans pour autant que ce nouveau couplage soit permanent. Et si tout se trouve pris dans une circulation, les composants de l'image ne peuvent pas être des entités. Pourquoi? Parce que l'entité renvoie à une catégorisation stricte mais aussi à l'identique. Or, pris dans une circulation, tout est mouvement. Rien ne peut donc garantir un état de choses. La circulation induit ce mouvement. Elle implique une instabilité. Cette instabilité se traduit par l'impossibilité pour un composant d'être défini une fois pour toutes, car l'image est un continuum. C'est-à-dire que les éléments peuvent entrer dans des rapports qui se font et se défont. Dans *Body Snatchers*, l'endormi peut entrer en rapport avec le massage (la scène du père) et avec le *snatching* (l'ordre de Carol donné à Andy, son fils) ou encore avec le son (Marti). Si bien que le cheminement à décrire et à analyser ne part jamais d'un état initial pour aller vers un état terminal puisque cet état est toujours changeant. Par conséquent, les nouveaux rapports dans lesquels sont pris les éléments peuvent être successifs ou progressifs, tout comme ils peuvent être coexistants.

Si les composants de l'image s'abordent comme des éléments, si aborder un composant comme élément présuppose à la fois de le considérer du point de vue de son élaboration interne et d'éviter d'en présupposer la cohérence externe, il faudra nécessairement les penser en terme de lien, de rapport, de relation. Analyser une séquence reviendrait à analyser les rapports entre les différents éléments qui constituent la séquence, c'est-à-dire c'est-à-dire remonter jusqu'à l'élaboration des motifs et trouver des circuits. Mais il faudra également redéfinir ces rapports. C'est pourquoi le cinéma représente une investigation sur ce qui lie. Et, les liens ne sont plus uniquement des liens de cause à effet, ou bien ceux qui rattachent une forme à un état de chose dans le réel. Le film s'appréhende non plus dans ce qui le rattache de fait au réel, mais

dans ce qui force à « questionner, déployer les propriétés de la ressemblance » et « à penser les diverses dimensions d'abstraction » (Brenez 1998, p. 12). Alors, appréhender le cinéma en termes de liens, de rapports et de relations, implique aussi que les éléments soient extraits de leurs couplages normés. Il nous faut spécifier que considérer les composants comme autant de singularités contraint à les penser dans des rapports **non hiérarchisés**. Les éléments se libèrent de la trajectoire que leur avait confectionnée le récit pour plonger dans de nouveaux agencements qui œuvrent selon une logique figurative. Avant de mesurer un certain nombre de déplacements nous amenant à reconsidérer les conclusions de notre partie précédente, nous allons nous confronter à des séquences, mais aussi à un film dans son ensemble afin de mettre à jour cette circulation. Il nous faut finalement faire part de déplacements et de nuances terminologiques pour saisir les implications de ces changements dans la construction filmique qui font céder la force centripète face à la force centrifuge.

I. Retour sur les éléments

A. Le montage figuratif

1. Exposition

Ce qui propose une circulation pour les éléments, c'est la composition du cadre et le montage. Seulement ces derniers sont bien souvent trop organisés. Revenons sur les deux formes les plus classiques de l'enchaînement des plans afin de mettre en avant un passage ou plutôt une nuance de fonctionnement : le montage alterné reconduit des couplages temporels en les mettant en rapport, le montage parallèle les défait pour suggérer d'autres types d'associations sans pour autant faire dévier la force centripète induite par la structure du film. Toutefois, depuis le début de cette partie, nous avons constaté que ces deux types de montage sont aussi figuratifs. Ils font plier la successivité sous la coexistence pour ne plus se soumettre à l'analogie spatiale imposée au temps dont nous faisait part Vincent Amiel. Nous allons revisiter ces types de montage pour ensuite décliner les changements terminologiques qu'ils induisent.

2. Le montage alterné est aussi figuratif

Au cinéma, les composants de l'image s'actualisent dans un état individué des choses et dans leurs connexions réelles correspondantes (le montage dans *L'Impératrice rouge*). Cependant, ces

mêmes éléments s'affirment aussi en dehors de leurs coordonnées spatio-temporelles (Eisenstein), avec leurs singularités propres et leurs conjonctions virtuelles (Deleuze 1983, p. 146). Si bien que l'appréhension du montage change. Ce n'est plus un ensemble de compositions qui se déduit d'une image pour se prolonger dans une autre, c'est avant tout un agencement figuratif qui se crée. C'est d'ailleurs ce que Nicole Brenez analyse dans *Hard Boiled* de John Woo (1992).



30. *Hard Boiled*

On peut aussi considérer le plan en fonction de ses extrémités, donc de ses raccords. Lorsqu'on le prend par son entame, on assiste à une substitution exacte, à l'aide d'un raccord en différé, de Tony à Tequila. Tous deux, à quelques plans de distance (soit une seconde dans le film) sont collés terre à terre par les tirs effrénés de leur adversaire respectif, à la même place, celle de cible. Tequila tombe en avant-plan et Tony au fond, mais la similitude des positions confond les deux personnages. On les raccorde au-delà du montage alterné, qui alterne de fait par syncopes du même au même. Symétriquement, à considérer le plan par sa fin, on assiste à un raccord de direction simple, qui substitue, à l'Ange borgne fuyant vers la droite, Tequila arrivant par le fond. Autrement dit, la logique des raccords vise un collage corporel, ou montage somatique (Brenez, p. 52)

Cette logique du raccord, qui se doit d'être aussi figurative, déplace le primat du rapport temporel. En effet, dans cette scène, le montage saccade l'action, il dilate le temps plutôt qu'il ne met en avant son déroulement, comme c'était le cas chez Griffith. Cette dilatation relègue l'importance de l'alternance avec résonance temporelle au profit d'un autre type de résonance qui est figuratif. Nous allons voir comment cela se systématisait chez Robert Lepage à travers des glissements et des enchevêtrements figuratifs *via* le montage.

3. *Le montage parallèle est aussi figuratif*

a. Conventionnel?

Dans la séquence du lavabo du *Confessionnal* de Robert Lepage (1994), un personnage, la tante de Pierre, se retrouve en plan serré devant la glace de la salle de bain. Elle ouvre l'armoire à pharmacie et prend un rasoir. Elle referme le petit placard et se fige devant le miroir. Au plan suivant, des gouttes rouges tombent dans le lavabo. Le champ de la caméra s'élargit et

on découvre un nouveau personnage, Pierre, dans la même salle de bain occupé à rincer un pinceau de peinture quelques années plus tard. Avant l'élargissement du cadre, le montage joue sur une continuité et un prolongement des éléments tel que préconisé par la définition donnée par Marcel Martin.

b. Associations

Toutefois, la modification du cadrage rompt avec ce qui semblait couler de source. Même si le cinéma de Robert Lepage reconduit les maillages identitaires de plus en plus serrés entre les états de choses dans le réel et leurs images, il laisse tout de même poindre des échappées. Ces échappées nous conduisent à ce même constat : la circulation des éléments pousse à leur déhiérarchisation. La mise en relation des deux scènes repose sur une récurrence de lieu et si le cinéaste joue sur ce que nous croyons être premier dans le montage (agencement pour le déroulement sans heurt de l'histoire), la mise en scène fonctionne selon une toute autre logique : la circulation d'un élément, le rouge. Au même titre, dans la première séquence du *Confessionnal*, la caméra longe les bancs de l'église vide. Tout à coup, une assemblée apparaît. Aux années 1990 se substituent les années 1950. Sans coupe, deux temps se succèdent à même le plan. Cette successivité n'est plus portée par une simple recherche d'action-réaction immédiate. Le travelling inscrit le mouvement dans la durée en reformulant son unité. Le déplacement horizontal dans le temps est compensé par un mouvement vertical visant à explorer en épaisseur les couches spatio-temporelles.

c. Nouvelle logique

Les passages entre lieux et temps opèrent par circulation et non par hiérarchisation : les fondus maintiennent la continuité spatiale au-delà de la discontinuité temporelle (l'église), les récurrences plastiques tracent une communication par-delà les coupes (le rouge). Les rappels de couleurs contribuent à formuler une transition opérée entre les temps. Le son, monté en *over lapping*, participe à cette homogénéisation esthétique et fait office de jonction (le film est accompagné d'une voix-off). Dans les plans, comme une redondance, des « effets-montage » opèrent des liens à même la discontinuité chronologique. Ce montage figuratif associatif propose une alternative au simple déroulement de l'action. Il offre de nouvelles compositions, par conjonctions virtuelles, laissant poindre de nouvelles liaisons. Sans pour autant s'extraire d'un cinéma d'action, rythmé par les rebondissements et accidents du récit, le montage met en place un nouveau mode de connexion, une nouvelle logique du raccord, proche de celle diagnostiquée par Nicole Brenez dans *Hard Boiled*, qui ne respecte plus la simple lecture de la

retranscription d'un fait. Ainsi, les éléments commencent à circuler et à se répondre. Non plus parce qu'ils s'emparent de nouvelles significations, mais parce qu'ils entrent en rapport selon de nouvelles règles. Le sang imaginé et le rouge imagé, dans la séquence du lavabo, se répondent dans une conjonction virtuelle. D'un point de vue diégétique, la tante, saisissant le rasoir, ne se suicidera que bien plus tard dans le film. Les deux séquences se situent à une vingtaine d'années d'intervalle. La lame, un visage, le lavabo, le rouge circulent, dépassant espace et temps. Le son d'un liquide, le liquide, la couleur se greffent sur le reflet d'un visage triste et la lame d'un rasoir, ignorant l'ellipse. Le primat de la succession temporelle ou causale saute au profit de nouvelles connexions formelles, figuratives. Ce qu'un tel montage induit, c'est la prévalence des formes et un autre régime associatif.

4. *Nouveau mode de fonctionnement interne*

Un nouveau mode de fonctionnement interne au film se met en place. Certes, ce dernier est conçu comme une exploration organisée sur l'axe vertical – les plans se succèdent de couches en couches, toujours contenues les unes dans les autres. Toutes les pièces du puzzle seront là pour pouvoir être réorganisées : la tante et Pierre se lient au-delà de la salle de bain. La discontinuité finit par annuler les écarts qu'elle avait formulés, car les qualités ne vont jamais jusqu'à glisser les unes dans les autres : le sang de la jeune tante ne glissera jamais dans la peinture de Pierre. Les fluides se convoquent mais jamais ils ne s'affectent. Une zone d'indiscernabilité s'installe par illusion. Or, dans l'affirmation d'une telle logique associative, les éléments se lient aussi bien dans la formulation d'une rencontre de mouvements, de couleurs, de temps, sans prévalence d'un élément sur un autre, mais dans un souci de composition avec ce qu'il y a à l'image. C'est-à-dire qu'il n'y a jamais de hiérarchisation d'un élément par rapport à un autre dans l'appréhension d'un raccord. Toute liaison se constitue à même le plan, en dévoilant la saisie au vol d'une ligne de fuite (le rouge, un son, le travelling) à partir de laquelle la séquence va réenchaîner. Les transitions affirment un nouveau mode de composition : elles opèrent par connexions non hiérarchisables, elles réenchaînent sur une ligne de fuite.

C'est ce que Nicole Brenez nous rappelle dans son analyse du film *Body Snatchers*. Si être endormi est un pré-requis au *snatching*, il n'explique pas pour autant cet état du corps. Certes, dans la séquence du *snatching* familial, la belle mère de Marti endort le père, ceci est expliqué par le massage et la substitution imminente, mais ces deux conditions ne créent pas l'endormi. Cet état reste le même sans justification. Il ne devient pas l'expression du massage, mais un possible. Du massage à l'endormi, on adjoint une situation par la pensée.

Aussi, états (l'endormi) et qualités (le rouge) ont une existence propre⁸³. C'est pourquoi, pour l'analyste, chaque élément devra précisément être considéré, autant que faire se peut, en dehors des significations qu'implique sa représentation. Il est évident que les circuits dans lesquels sont pris les éléments devront être considérés. Toutefois, ces derniers pourront reconduire des filiations *a priori* – le plan B poursuit l'action du plan A – ou bien des créations cinématographiques comme dans le cas de l'élaboration d'un motif. Certes, l'association aléatoire remonte à Koulechov, mais ce que nous pointons ne sont pas ses effets. Il s'agit de saisir ses modes de production, de remonter en amont afin d'appréhender les forces qui sous-tendent une telle circulation. Non plus combler un vide hors du film, mais saisir comment, dans le film lui-même, ce vide est comblé. Il est comblé si, et seulement si, ses éléments peuvent opérer par connexions non hiérarchisables et réenchaîner sur une ligne de fuite.

5. *Narration*

Une autre forme de continuité opère à travers le montage et ses effets. Le film s'appréhende comme un continuum. Ce déplacement dans la mise en scène diagnostiqué par l'analyse aura une incidence sur la narration. En s'efforçant de ne jamais correspondre à une chronologie stricte, Robert Lepage propose, de façon formelle, un déplacement dans l'approche du temps. Le montage opère par remplacements rétroactifs dictés par une logique de la successivité. Le spectateur doit reconstruire un puzzle. La logique de la discontinuité déjoue la linéarité pour la restituer *a posteriori*. Cette dernière se loge désormais dans le réagencement d'un récit. Certes, il y aura un début et une fin (axe horizontal), mais ce sont les digressions (axe vertical) qui animent le récit et créent une dynamique. Le montage met en acte une narration en réseau. La narration en réseau repose sur cette coexistence de plusieurs temps en un lieu ou de différents lieux en un temps, sur un montage figurant une interdépendance des anecdotes qui font lien dans le film. Les flashbacks ou flash-forwards aident donc à l'alternance et à la combinaison de deux ou plusieurs suites narratives reposant sur les règles régies par une structure commune. L'association n'est jamais arbitraire du point de vue narratif. La transition présage la logique unificatrice des temporalités (la salle de bain) ou des espaces (l'église) amenés à cohabiter. La linéarité est défait, surdécoupée. D'où l'idée de réseau. Le film amène ses éléments de persuasion. Le spectateur, animé par la déconstruction du récit, sera disposé à le reconstituer. C'est donc une véritable dynamique figurative qui irrigue le film.

83 Voir à ce sujet le chapitre 7 de *L'Image-mouvement*, en particulier les pages 145-146.

6. La discontinuité : les deux types

Il est temps de faire une différence entre l'enchaînement centripète et le réenchaînement centrifuge. Le discontinu peut se traduire par le manque de continuité d'une forme, par l'enchaînement de phases successives séparées, divisées. Sur ce type de fonctionnement repose la séquence de l'assassinat de Lincoln dans la scène étudiée de *La Naissance d'une nation*. Ce type de dynamique offre tout de même des solutions et des illusions de continuité. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous pouvons mettre en avant sa force centripète. Mais, certaines fois, le discontinu ouvre sur un champ de possibles et laisse émerger des lignes à partir desquelles le réenchaînement pourra composer, comme cela est le cas dans la filmographie de Robert Lepage. Le réenchaînement propose une forme de successivité dans laquelle les transitions propres à l'alternance ou à la simultanéité, c'est-à-dire les deux formes qui déploient la force centripète de l'image, ont disparu. Désormais, c'est la coexistence des formes qui prime, ouvrant la voie à la force centrifuge.

7. Synthèse

Qu'implique une telle différence entre la successivité et la coexistence, qu'induit ce renversement dans le rapport de forces, qu'engage cette dissociation de la cause et de ses effets, de la qualité et des états de choses, bref des couplages normés ? Cela impose trois postulats. Premièrement, cette différence garantit qu'au cinéma il est possible de sortir de certains schèmes prédéfinis dans le réel. C'est d'ailleurs pour cela que Nicole Brenez préconisait une telle distanciation. Elle présume, deuxièmement, que le cinéma ouvre sur de nouvelles possibilités de connexions, entraînant d'autres manières de voir et d'entendre. Troisièmement, si les choses échappent à leur contour, alors le mouvement devient aberrant : l'alternance ne vaut plus uniquement dans le temps, le parallélisme n'implique plus la comparaison achronologique. Les éléments n'entrent pas toujours en rapport grâce à l'enchaînement des plans et aux stratégies narratives. « Tout se trouve pris dans une circulation » (Brenez 1998, p. 12). Dans *Body Snatchers*, les états du corps peuvent fonctionner en écho – assoupissement de la fille et du père à travers le travail d'un élément : le son. Ce dernier se conjugue sous la dynamique de la reprise : la musique de Marti rejoint les « je t'aime » de Carol – « deux hypnos sonores » (*ibid.*, p. 23).



31. *Body Snatchers*

Enfin, c'est l'écho lui-même qui entraîne la circulation – « le *snatcher* de Marti vient d'en haut, il tombe du plafond, celui du père vient d'en bas, il surgit du plancher sous le lit, comme envers et avers de la même figure bifide. En somme, le film travaille à conjoindre le père et la fille » (*op. cit.*). Au-delà du strict enchaînement des plans, les qualités formelles se recourent.

Ce que ces exemples ont en commun, au-delà d'un système d'écho, l'affirmation d'une série figurative qui procède par juxtaposition et coexistence. Il ne s'agit jamais d'une répétition du même, mais plutôt de cette répétition qui sauve dont nous parlerons à propos de Buñuel, à travers la création d'un circuit. Alors, la circulation ne se veut plus éminemment concentrique, mais elle défie les coupes cinématographiques. Elle opère par prolongements, reprises, répétitions, résonances, circuits, alliant, entre eux, chacun des éléments et permettant d'injecter une différence (comme présence) au lieu de réinjecter du même (comme représentation). Le film, lui-même, propose et dessine les chemins qu'il arpente. C'est ce que nous avons vu avec Eisenstein. Si l'œuvre ne trouve pas hors d'elle-même ses enjeux et ses problèmes, l'aborder nécessite de retrouver, en elle, ses propres problématiques. Sinon « comment prendre en considération ce qui, en elle, refuse les logiques de l'appartenance, de l'identité, de la confirmation ? » (*op. cit.*, 11). Bref, **le film fait sujet**.

B. À hauteur du film

1. *Exotica* de Atom Egoyan (1994)

a. Contextualisation

Dans *Exotica*, plusieurs histoires cohabitent. Nous avons aussi à faire à une narration en réseau. Cependant, contrairement au cinéma de Robert Lepage, chaque récit reste indépendant. En ce sens, il semble que les scènes se composent dans un double mouvement : elles conservent leur autonomie (autarcie du plan) puisque chacune constitue une ligne narrative distincte dans le film et, en même temps, elles s'affirment comme les composantes d'un circuit en fonctionnant les unes avec les autres par résonances (coexistence non plus dans le plan, comme chez Welles, mais dans le film).

b. Le mouvement

La première de ces résonances serait le mouvement. La caméra accompagne à plusieurs reprises Christina, la jeune stripteaseuse, qui se dirige vers le *dancing* et, à l'intérieur,

elle poursuit ses mouvements passant de la scène à la salle. Les déplacements des personnages ne s'arrêtent jamais une fois le seuil franchi, ils se reprennent à l'intérieur. Nous voyons que le travelling du générique de début, le trajet du taxi et le travelling d'accompagnement dans *Exotica* entrent en rapport,



32. *Exotica*

car chacun rejoue pour son propre compte les forces dynamiques d'un déplacement latéral. Au même titre que la reprise du mouvement (mobilité de la caméra et déplacements des personnages dans l'espace), chaque histoire reste sur sa ligne tout en entrant en résonance avec les autres. Ce mode de connexion est d'autant plus complexe que les images et les temps rejouent les mêmes forces dynamiques en pénétrant et en se déplaçant dans l'espace clos du *dancing*.

c. Rejouer la rencontre

En effet, les images du souvenir d'une rencontre peuvent passer d'Eric, le *disc-jockey*, à Christina. « *Once in the hallway Eric meets Christina face to face. They stare intensely at each other but don't say a word [...] Eric and Christina still stare at each other. They do not speak. The conversation continues to be heard*



33. *Exotica*

over this scene ⁸⁴» (Egoyan 1995, p. 101). Le son de toute la séquence est celui de la conversation du jour de leur rencontre qui oscille entre le *off* et le *in*. Même s'il y a une discontinuité temporelle, le dialogue monté en *overlapping* et les inserts vont unir les protagonistes malgré leur séparation dans le cadre. Le flashback fait revenir les forces de leur rencontre bien plus que leur histoire. Il les réunit, au présent, dans une même temporalité. Ce qui est mis en avant, c'est l'actualisation d'un souvenir partagé en même temps par les deux personnages. Dans cette répétition apparaît un mode de connexion qui fonctionne par résonance entre des lignes narratives distinctes. Ce double mouvement qui garde la tension dramatique propre à chaque histoire et, en même temps, qui les lie les unes aux autres afin de composer un tout, empêche que l'enchaînement narratif organico-actif soit l'unique mode de connexion des différents récits. Le passage d'une histoire à une autre, d'un personnage à l'autre repose aussi sur la résonance et la circula-

84 Traduction proposée : « Une fois dans le hall, Eric se retrouve face à Christina. Ils se regardent intensément sans dire un mot [...] Eric et Christina se regardent toujours. Ils ne parlent pas. La conversation [du plan précédent] continue en voix-off ».

tion d'une couleur, d'une musique, d'un corps, etc. Les séquences trouvent d'autres façons de s'imbriquer les unes dans les autres et de coexister les unes avec les autres. Ce qui fait tenir le film, ce sont donc toutes les lignes narratives qui se lient les unes aux autres par résonance.

d. *Le dancing*

Nous voulons démontrer que ce mode de connexion, qui reprend celui mis en avant dans l'analyse figurative, est propre au *dancing Exotica*. Ainsi, nous verrons que les formes de l'analyse répondent aux formes de l'expression qui jouaient déjà les formes du contenu. *Exotica* est le lieu du mouvement. Et le film reprend ce mouvement. La boîte de nuit est un endroit dans lequel on entre ou dans lequel on veut entrer, et ce mouvement, induit par le lieu, fait écho aux mouvements de la caméra : recours récurrent aux travellings latéraux et avant, dans la scène d'exposition notamment. Les déplacements des personnages contribuent à mettre en avant cette mouvance. Cette capacité des corps de pénétrer l'espace clos résonne et affecte les différents éléments de composition du film. Mais, *Exotica* est aussi le lieu de la répétition : les musiques se rejouent. Chaque entrée dans le club est soulignée par le son. Que ce soient les *beats* de la musique d'ambiance ou les différentes versions de *Everybody Knows* de Leonard Cohen, chaque composition visuelle s'allie à une composition sonore particulière. *Exotica* impose donc d'entrer littéralement dans la musique en dansant. Dans ce film, la musique est prédominante.



34, 35 et 36. *Exotica*

Elle permet de lier des séquences puisque la bande sonore est souvent montée en *overlapping*. Elle est un élément pertinent pour une analyse : les arrangements et les modes de composition du film rejouent pour leurs propres comptes des caractéristiques musicales.

J'ai étudié la musique et je suis plus particulièrement influencé par la musique baroque, avec sa technique du contrepoint et sa manière de développer certaines rimes. Différentes lignes mélodiques ont des significations différentes en elles-mêmes, mais aussi un rapport aux autres avec lesquelles elles entretiennent des résonances harmoniques comme chez Bach ou Purcell⁸⁵

Le film va lui aussi travailler dans ces deux directions. Il lui faut à la fois créer des lignes mélodiques, c'est-à-dire des histoires qui ont leurs propres développements – la comptabilité

85 Michel Ciment et Philippe Rouyer, « Entretien avec Atom Egoyan », *Positif*, n° 406, décembre 1994, p. 79.

de Thomas, la *baby-sitter* de Francis, le cœur brisé d'Eric, le bébé de Zoé – et il lui faut développer des résonances harmoniques entre ces histoires sans pour autant en modifier le sens ou en déplacer les points d'articulation. Ainsi, le film par son titre, reprend les caractéristiques du lieu éponyme : un endroit où les lignes de récit glissent les unes dans les autres par résonances. Cette libre circulation permet des connexions entre les éléments et réitère, à un autre niveau, un rapport intensif. Tout devient perméable.

2. Déhiérarchisation

a. Synthèse

Les composants d'un film ne forment pas des entités, ce sont des éléments. Au cinéma, il ne faudrait pas, en premier lieu, considérer les phrases toutes faites. Avant d'être pris dans une structure, de tenir ensemble dans une phrase, si nous reprenons la comparaison metzienne, les éléments qui relient la représentation au discours doivent être abordés dans leur singularité. La luge n'est, dans un premier temps, qu'une luge dans *Citizen Kane*. Bien évidemment, les éléments se rapportent à des états de choses. Pourtant, le premier travail de l'analyste consistera à les défaire.

b. Expérience

Si les éléments de composition s'affirment comme des singularités, ces derniers pourront sortir de leurs couplages normés : je peux faire entrer en rapport une sauterelle et une machine, du sang et de la peinture. Chaque forme est appelée à muter, reformulant son contour, elle devient **flux**. Le flux, à l'image du cordon ombilical qui relie le corps au *Pod* dans *eXistenZ* de David Cronenberg (1999), est une traînée qui échappe à son contenant en affirmant sa qualité d'affection envers un autre corps, rejoignant ainsi le principe de la circulation. Alors, un décollement des qualités opère avec cette échappée. Elle a désormais pris la



37. *eXistenZ*

place du raccord puisque les matières ne sont plus appréhendées dans leurs assimilations, mais dans leur capacité à défaire les compositions d'où elles proviennent, bref à échapper à l'isolement prédéfini par leur fonction et leur forme. Le cercle concentrique devient pure circulation. Le mouvement convie au libre déploiement des flux. La circulation est constituée par ces flux. Leur libération appelle à l'échappée. L'analyse doit se pencher sur les formes fuyantes, visuelles et sonores, dans l'image.

Dans la séquence du Motel, dans *eXistenZ*, la conceptrice de jeux vidéo est filmée en plongée. Elle est au centre de l'image, entourée par le dessus de lit. Elle devient donc cette masse au milieu du fond. Il n'y a plus de relief, plus de verticalité ou d'horizontalité, tout est plat. Les corps et les choses sont au même niveau, circulent des uns aux autres, composant à même la libre activité des matières. En cela réside d'ailleurs tout le propos du film : tout n'est que circulation (les espaces, les corps, les récits). Les objets ne soutiennent plus les corps, mais ils les absorbent, les intègrent et abolissent une quelconque différenciation ou hiérarchisation. Le cadrage serré et le remplissage du plan mettent en scène la libération d'un flux qui étend ses lignes de fuite. Le film problématise, d'un point de vue figuratif, ce dont il traite. C'est pour cette raison que l'analyse doit se pencher sur ces compositions. Nous développerons ce point dans la quatrième partie.



38. *eXistenZ*

Dans *Exotica*, les scènes fonctionnent par lignes et par résonances. Les résonances harmoniques sont des enchevêtrements, des reprises, des rappels ou des contrepoints qui permettent de passer d'un espace-temps à un autre (la danse des stripteaseuses et la chorégraphie du ballet classique, le rouge et le vert du bar de danseuses et les néons verdâtres du magasin de Thomas, la glace sans tain de la douane et la pièce secrète de Zoé, l'intimité installée lors d'une danse reprise dans l'écoute d'une musique, dans un champ-contrechamp, au cours d'une discussion dans une voiture, etc.). Il faut à la fois les lignes et les résonances pour tisser l'analyse d'un film. Ce sont les résonances qui créent un mode de connexion inédit, car les liaisons sont des rimes et des contrepoints. Elles permettent de



39, 40 et 41. *Exotica*

créer des zones de rencontre dynamiques et de révéler la capacité de médiation des éléments de composition filmique. Faire résonner des lieux, des temps et des compositions formelles, c'est conserver l'intensité de chaque agencement et empêcher qu'ils ne se confondent les uns avec les autres. En fonctionnant par lignes et par résonances, le film permet des connexions qui ne sont pas uniquement prises dans des rapports de causes à effets, trouvant de nouveaux types d'enchaînements pour lier les histoires les unes aux autres. Il est toujours un monde fragmentaire autant du point de vue de la diégèse que de l'espace ou du temps. Ce principe de connexion met en avant les capacités de composition, de décomposition et de recombinaison des agencements filmiques. Ainsi, dans *Exotica*, bien avant les enchaînements narratifs, opère un autre mode de connexion qui procède par lignes et résonances, créant des liens circulatoires sur des plans qui coexistent. « *Ce qui compte, c'est l'étreinte de deux sensations, et la résonance qu'elles en tirent* » (Deleuze 1981, p.46-47). Cela est possible par extraction : les éléments se détachent des compositions auxquels ils sont pris *a priori* pour être conduits dans d'autres types de rapports.

II. De la ligne à l'échappée

A. L'échappée

1. Dans le film

L'échappée induit une rupture, car elle invite à la fuite. Elle impose une série de doubles mouvements, non hiérarchisables *a priori* et non déductibles *a posteriori*, qui se compose dans un *entre-deux*. D'où l'importance soulignée plus tôt de la diagonale chez Welles. La construction du film ne suit pas tant le point de fuite de la perspective qu'elle ne trace une



42. *Nouvelle vague*

ligne transversale qui traverse toutes les couches de l'image, pratiquant des connexions en dépit des formes instituées, sans pour autant étayer une quelconque hiérarchisation de ses composantes. Dans la seconde séquence de *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard (1990), le son circule. Il n'est plus collé à sa source. Au fur et à mesure de la durée des plans, une

voix réenchaîne sur une autre, trouve une tonalité similaire, enchérit sur un propos, répète une intonation. La circulation se décline dans tous les éléments de composition de l'image. Le montage en *overlapping* reprend cette figure. Alain Delon, quant à lui, se rejoue lui-même, redoublant les multiplicités de sens du titre *Nouvelle vague*. Les personnages, les histoires, les citations des films précédents, de l'histoire du cinéma, tout à coup, s'infiltrèrent puis repartent – mouvement de va-et-vient que l'on retrouve dans l'image à travers la caméra, les entrées et sorties de champ, le montage, les contaminations sonores. C'est tout le cinéma qui file sur les lignes de fuite à même l'image. À chacun des niveaux de sa composition, la mise en scène semble figurer l'expérimentation d'une genèse. C'est-à-dire qu'elle reformule des unités et des liaisons en délogeant ce qui les constituait *a priori*, en saisissant un événement inédit dans son intégralité. « Donc un film s'organise nécessairement – et ceci ne signifie pas délibérément – en une économie figurative qui régit l'ensemble de ces relations (la morphologie de l'image, ses propriétés formelles, le traitement des motifs) et que l'analyse a pour tâche de dégager » (Brenez 1998, p. 13). Ces liens se trouvent dans la morphologie de l'image, dans les qualités formelles des plans, dans le traitement d'un motif et son mode de circulation.

2. Dans l'analyse

Dans une analyse, il faudra, dans un premier temps, aborder l'image non plus comme un objet, mais la penser, comme le suggère Nicole Brenez, comme une architecture. La morphologie de l'image impose une construction complexe – transport entre le matériel et l'immatériel. D'objet, elle se change en circuit, entre plastique, projection, translation. Architecture, donc, puisque l'image devient un système d'organisation de la circulation des éléments qui la compose. Appréhender l'image telle une architecture, c'est appréhender la structure de ses composants, leurs interrelations, les principes régissant leur conception et leur évolution dans le temps. Dans son bain, Marti écoute de la musique. Progressivement, cette musique échappe à l'intra-diégétique pour devenir extradiégétique. Doucement, elle investit la bande originale et n'est plus uniquement perçue par le personnage. Ceci est souligné par un chevauchement sonore, puis un mixage qui opère tel un *morphing* alliant la musique aux sons du corps en gestation dans les combles, au-dessus de la baignoire. La bande originale du film se compose, au même titre que les agencements formels, au fur et à mesure. La musique et les sons du corps se dissocient de leurs couplages normés, c'est-à-dire qu'ils se libèrent de leurs sources visuelles, pour entrer en rapport les uns avec les autres sans pour autant rester attachées aux lieux de leur provenance. Leurs interrelations évoluent dans le temps.

3. Application

Comment cela est-il pris en compte dans une analyse figurative ? Dans *Body Snatchers*, la circulation propose de suivre des circuits – par exemple le circuit-œil (Brenez 1998, p.26). Ce circuit débute sur les yeux baissés d'Andy sous le regard autoritaire de Carol. Il se poursuit avec les yeux fermés de Marti ; puis, ceux de l'embryon en gestation. Enfin, il s'achève sur le très gros plan des yeux de la marâtre. Circule alors, un regard sans sujet. Les yeux ne voient rien puisque les images viennent de ce qui ne regarde rien – Marti ; un regard se forme au fond des images mentales et ce sont elles qui nous regardent – l'embryon ; les yeux sont vides – Carol (*ibid.*). Se lient, au-delà de l'enchaînement des plans, des éléments à travers l'élaboration d'un motif ou à travers le parcours proposé par un circuit. « La figurativité consiste en ce mouvement de translation intérieur au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune » (*op. cit.*, 13). Cependant, les éléments plastiques ne sont plus toujours rattachés à l'expérience commune. Aussi, les yeux peuvent se dissocier de l'action de regarder, le son du walkman peut s'affranchir des écouteurs. Les formes et leurs traitements varient au sein du film, rien n'est fixe, ou ne se fixe, une fois pour toutes. Il s'agit ici de la dissociation entre les yeux et l'action de voir, entre le son et l'action d'entendre. Ou encore, si nous considérons le film dans son ensemble, qu'est-ce que le *snatching*, sinon une scission et une circulation entre corps, figure et personnage ? Une fois ce mouvement opéré, les éléments plastiques et les catégories de l'expérience commune pourront proposer de nouvelles connexions – les yeux, indépendamment du fait de voir ; les sons, indépendamment du fait d'écouter ; le corps, indépendamment du personnage.

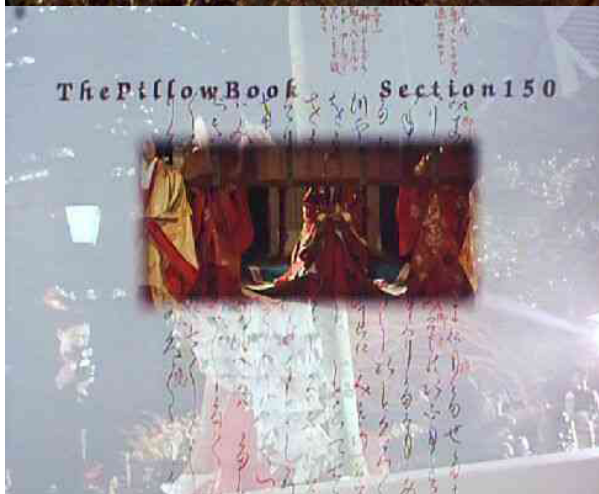
B. *The Pillow Book*, Peter Greenaway (1996)⁸⁶

1. Retour sur la circulation

Cette circulation n'est pas sans affecter le personnage. Dans le film *The Pillow Book*, le personnage principal est présenté à travers une alternance d'événements allant de l'enfance à l'âge adulte. Les corps se surimpriment et ne cessent de se rejouer les uns sur les autres. Par conséquent, ce sont les uns dans les autres qu'ils dévoilent leurs qualités temporelles, informatives et formelles. Le film s'ouvre sur le personnage de Nagiko enfant, avec sa famille,

86 Cette analyse s'inspire de l'article intitulé « Surface, coprésence : circulations. *The Pillow Book* de Peter Greenaway » coécrit avec Karine Bouchy, in *Lignes de fuite* numéro 2, juin 2006, http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=39.

dans les années soixante-dix à Kyoto. Elle a quatre ans et son père, écrivain et calligraphe, peint sur son visage des vœux d'anniversaire. Tout en prononçant une formule rituelle, le père inscrit son propre nom sur la nuque de Nagiko. Les mots sont prononcés en japonais, et s'inscrivent simultanément dans la bande noire ménagée au bas de l'écran, en anglais⁸⁷. La scène suivante commence par des plans de ville. De l'atmosphère intime du Kyoto des



43, 44 et 45. *The Pillow Book*

années soixante-dix, nous passons au Hong Kong bruyant et peuplé de l'extrême fin du vingtième siècle. Nagiko a vingt-cinq ans. Elle est mannequin et participe à un défilé de mode. Soudain, des plans se superposent par transparence. Ce sont les images d'un intérieur chinois de l'époque Heian (794-1192), où vivait Sei Shônagon, courtisane à la cour de l'Impératrice Sadako et auteur du livre *The Pillow Book*, livre de chevet de Nagiko enfant que lui lisait sa tante.

2. Le montage

Dans cette séquence d'ouverture, des scènes en couleur et d'autres en noir et blanc se relayent. En s'appuyant sur cette structure, il est aisé de retrouver une fonction spécifique du montage parallèle – ce dernier se faisant le récit de la vie de la jeune femme, raconté en sautant

87 « When God made the first clay model of a human being, He painted in the eyes... and the lips... and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, He breathed the painted model into life by signing His own name ».

du passé au présent et du présent au passé. Dans cette optique, l'utilisation du noir et blanc et de la couleur jouerait le rôle de représentation des deux temporalités principales – enfance, en noir et blanc ; âge adulte, en couleur. Or, le montage de *The Pillow Book* n'est pas un montage parallèle. L'utilisation de la couleur et du noir et blanc ne correspond pas à une tentative de différenciation temporelle ; il s'agirait plutôt d'une juxtaposition qui met en relation des segments filmiques se questionnant et se répondant *l'un par l'intermédiaire de l'autre*. C'est un montage



figuratif. Il propose une manière singulière de concilier discontinu et continu, où le continu et le discontinu s'échangent, changent de place, sortent de leurs catégories habituelles et *a priori*. C'est précisément l'utilisation du montage *cut* qui annule le côté « prédestiné » de chaque nouveau plan, imposant les images trop rapidement pour permettre entre elles des liaisons par associations directes ou par répercussions systématiques de l'une sur la suivante. Ce type de montage laisse la place à un processus rétroactif de liaison ou plutôt, devrions-nous dire, il propose une circulation des éléments filmiques au-delà des coupes. À ce titre, le rouge de la peinture de la première séquence rejoint et rejoue le rouge à lèvres de Nagiko dans la seconde scène pour retrouver les vêtements de l'Impératrice par superposition. Tous les éléments de composition de l'image peuvent désormais entrer en relation et révéler la complexité du personnage en superposant plusieurs corps : son enfance, sa contemporanéité, ses influences.



46, 47 et 48. *The Pillow Book*

C. Retour sur une figure : l'échappée

1. *L'échappée visuelle*

La séquence d'introduction de *The Pillow Book* est donc composée de trois scènes qui sont autant de temps et d'espaces différents, entremêlés par le montage, qui se retrouvent sur le corps. Cette importance de la coexistence est annoncée par le miroir. Par son intermédiaire, nous

découvrons le texte sur la peau de l'enfant : son image et son nom, son corps et son reflet. Plus tard, par superposition, en fondant deux visages, celui de Nagiko et celui de Sei, dans un pseudo *morphing*, la coexistence apparaît à nouveau. Le miroir dédouble, multiplie les corps, seulement, il n'induit pas une reproduction à l'identique puisqu'il inverse la polarité. C'est pourquoi Nagiko enfant se réfléchit comme



49. *The Pillow Book*

autre : son reflet est en couleur alors qu'elle apparaît en noir et blanc. L'autre s'affirme alors dans la surimpression. La coexistence rassemble en un même espace, des éléments hétérogènes : l'image et l'écriture, Hong Kong et le palais impérial, etc. Cette multiplication des corps affirme la complexité du personnage lui-même constitué par la réunion dans un même espace – son corps – d'éléments hétérogènes – l'enfance, la littérature, Hong Kong, le Japon, la couleur, etc.

2. *L'échappée sonore*

Le montage met non seulement en avant la coexistence, mais il affirme aussi la juxtaposition. L'image peut rassembler en elle, par surimpression ou par incrustation, divers éléments appartenant à divers espaces-temps (coexistence), et le montage *cut* impose la juxtaposition. Cette dernière prend le pas sur la successivité et propose des couplages autres. Les sons et les voix se succèdent. Leur juxtaposition les formule comme des embrayeurs : les chants Gagaku, puis la voix du père, les chants japonais, la voix de la ville (klaxon, bruits) et la voix de Sei Shônagon. Les percussions se font entendre et mutent : des tambours aux cymbales, du *beat* techno au gong chinois, un même phrasé semble se reformuler. Pourtant, les coupes sont franches tant au niveau du son qu'au niveau de l'image. La juxtaposition opère telle une asyndète, introduisant les plans sans médiation. Elle ouvre alors sur un nombre illimité de connexions qui ne cesse de déplacer l'ordre des éléments. La juxtaposition crée des relations, à travers les sons, qui se questionnent et se répondent au-delà de la simple successivité des plans. Alors, ils peuvent échapper à leur source et entrer en rapport par résonance, contraste, volume, etc.

3. *L'échappée du personnage*

S'affirme dans cette scène, grâce à la coexistence et à la juxtaposition, et ce, de façon littéraire, la cohabitation de l'enfance, de la tradition, de l'écriture et de la contemporanéité du personnage. Ce dernier est central depuis le début de la séquence. Il est présent dans la quasi-

totalité des plans et finit toujours par être isolé dans le cadre. Un lien se tisse entre lui et la mise en scène. Nous pourrions convenir que cette scène d'exposition renvoie à ses fonctions les plus classiques. Elle nous présente un personnage. Mais cette présentation passe par le traitement formel. Le personnage nous est cinématographiquement donné à connaître. Il se construit dans la rencontre d'éléments visuels et sonores bien avant celle d'entités psychologiques. Des croisements spatio-temporels et plastiques se rejoignent sur le corps-surface de Nagiko. Cette scène pose en images, en écriture et en sons une question d'identité. Ce qui n'est pas à confondre avec un problème de constitution psychologique du personnage comme c'était le cas dans *L'Impératrice rouge*. Nagiko devient une surface de coexistence plastique, historique, littéraire et géographique. Cela fait d'elle une surface d'inscription de survivances temporelles et spatiales, un lieu et une figure de circulation qui emportent le film et le fait se rejouer avec elle. Déplaçant les modes habituels de compréhension significatifs, narratifs ou successifs, se déplie, à même montage et image, une logique figurative. De cette composition plastique du personnage naît un autre mode de compréhension et de lecture du film. Il est permis à chaque élément filmique d'exister à la fois dans son autonomie et selon sa capacité à composer avec les autres éléments dans l(es) image(s) : à la fois Un et Multiple.



50. *The Pillow Book*

D. Déplacements

1. Circulation libre

a. Coexistence et juxtaposition

La coexistence et la juxtaposition proposent la possibilité de nouveaux agencements et favorisent une circulation des qualités au-delà des limites du cadre. Contrairement à la successivité, elles appellent à de multiples ruptures franches (la juxtaposition) et induisent non plus une progression mais une reformulation, une nouvelle donne (la coexistence). Redoublement (juxtaposition) et multitude (coexistence) opèrent à même l'image et le son, déclinant le mode opératoire du réenchaînement et, par là même, celui de la logique figurative. En ce sens, elles contribuent au refus d'une quelconque hiérarchisation dans la successivité des séquences. Elles permettent aussi d'opérer des liens qui ne procèdent plus au sein de la continuité

puisque l'enchaînement des séquences juxtapose des esthétiques complètement différentes. Elles contestent la liaison temporelle ou causale comme seul mode de connexion et ouvrent sur de nouvelles possibilités qui s'ajoutent à celles formulées par les liaisons non-hiérarchisées.

b. Une nouvelle forme de sérialité

Nous sommes face à une nouvelle forme de construction qui présente la série comme un contrepoint à la régularité. La série régulière se compose en fonction d'une règle commune à tous les éléments assemblés. La sérialité formule ici, non seulement, le couplage d'éléments hétérogènes, mais également la résonance d'une différence (le sang et la peinture, le passé et le présent, etc.). Pour cela, elle n'obéit à aucune règle, mais appartient à une logique : la logique figurative. La circulation devient la dynamique constitutive de cette logique. Circulation qui touche tous les éléments de composition du film, jusqu'à se lier au personnage. Elle opère au-delà des sautes, par pointes. Ces pointes se logent dans des détails : le retour des qualités. De la calligraphie aux lèvres de Sei, le rouge procède par écho et propose un circuit. Les connexions s'effectuent par-delà des ruptures, la progression perd son primat et la construction en réseau s'affirme comme rhizome. Une présentation des forces agissant sous les formes (le retour des qualités) a pris le pas sur la représentation des formes. La juxtaposition et la coexistence proposent un montage qui ne synthétise jamais. Il ne se veut aucunement la somme des parties mais l'allégation de l'inorganique qui décline les rythmes d'une incessante circulation.

2. *Dernier déplacement : le personnage*

Nous voyons donc à présent que le personnage est sujet aux mêmes opérations que les autres matériaux filmiques. Il se construit lui aussi selon cette logique figurative que nous avons définie. Il rejoue les formes présentes à même le film. Les éléments circulent sur lui, avec lui (inscription, superposition, incrustation, résonance, etc.). Dès lors, montage et composition n'ont plus pour vocation première de faire suivre un récit par le biais d'un personnage (*L'Impératrice rouge*) pas plus que l'image ne le représente. Les agencement filmiques ne reconstruisent pas son histoire. Rien n'est indirect quand tout se trouve pris dans une circulation. Ce que le film donne à voir, c'est un personnage qui se met lui-même en scène dans toute sa complexité. Car Nagiko se rejoue dans la composition plastique, scripturale et sonore. Elle est elle-même superposition, écriture, incrustation. Elle est le lieu de juxtaposition, elle est coexistence de l'hétérogène. Selon cette logique, le noir et blanc et la couleur ne se succèdent pas : ils sont toujours coprésents. Le personnage se pense et se compose à même le film. La mise en scène n'est pas dédoublement du personnage ou inversement, mais chacun se redouble l'un l'autre dans une affection à la fois singulière et réciproque – pure circulation.

Il semble que l'analyse figurative demande toujours de se maintenir en amont. Le cinéma ne saute plus directement à la fonction de reproduire ou de reconduire les schémas du réel. Il n'est plus monstratif. Son rôle sort de la mimésis et il « ne reflètera pas les choses selon nos accommodements usuels au visible et au réel» (Brenez 1998, p. 12), c'est-à-dire comme des couplages normés. Le film se présente non plus selon les règles qui le rattachent au réel, mais selon les forces même qu'il en dégage. En dévoilant ses pleines puissances, son positionnement est indéniablement critique. C'est pourquoi son positionnement ne s'en remet plus tant au mimétisme qu'à la dissemblance. Nicole Brenez (*ibid.*, p. 45) nous explique que cette dissemblance tend, tout d'abord, à ruiner les rapports définis *a priori* (ceux entre le temps et l'espace), puis à confondre au lieu de comparer (c'est là la différence entre le montage parallèle de Griffith et le montage des attractions d'Eisenstein), et finalement à limiter au lieu d'ouvrir, c'est-à-dire prôner le discontinu sans le masquer dans les raccords et passer d'une dynamique de l'enchaînement à celle du réenchaînement. Car toute logique figurative part d'un questionnement. Ce questionnement confronte les éléments. Questionner le personnage revient à interroger son enfance, son milieu, ses influences, sa culture, sa contemporanéité, et ce, de façon cinématographique. Cela permet de retracer la généalogie dans l'évolution d'une forme singulière (Nagiko), de proposer de suivre un circuit. Suivre un traitement figuratif nous autorise deux choses. Dans un premier temps, cela propose de s'interroger sur un nouveau mode de connexion au sein d'une œuvre – la circulation d'une figure dans le film et de film en film (Brenez, p. 14). Dans un second temps, cela admet des études comparatives d'un point de vue figuratif sans pour autant devoir considérer d'autres formes de rapprochement : la narration en réseau chez Robert Lepage et la coexistence et la juxtaposition chez Peter Greenaway. Cette seconde appréhension d'éléments figuratifs propose d'envisager la logique figurative sous l'axe du regroupement des motifs (l'œil, le rond, la ligne, le rouge) et non plus uniquement sous la logique de la répétition des formes semblables. Nous retrouvons notre double mouvement. Il faut à la fois considérer les liens des éléments entre eux selon des lignes, mais, également, selon des tissages avec leurs renvois ou leurs projections : les résonances.

Nous le savons maintenant, l'analyse doit se pencher sur les formes à l'œuvre dans le film qui peuvent recouper des formes préexistantes, mais qui peuvent également être de pures créations. Nous partageons donc le présupposé de Francis Vanoye qui consiste à statuer que tout récit « est relayé par une technique de récit qui utilise un système de signes qui lui est propre.

Les éléments du récit sont pris en charge par un medium particulier » (Vanoye 2005, p. 5). Le film narratif témoigne de ce constat que Francis Vanoye dresse à la fin de son étude comparative entre le récit filmique et le récit écrit : « l'impérialisme de la narration n'a pas empêché les cinéastes qui voulaient opérer des ruptures ou des "sorties" du récit classique de le faire » (*ibid.*, p. 192-193), et ce, à même le film.

Revenons à notre question, celle que nous posions en introduction : est-ce que l'analyse, au même titre que la construction du cadre ou l'enchaînement des séquences, doit toujours aller dans le même sens ? C'est-à-dire, pour reprendre l'exemple de Christian Metz, devra-t-elle toujours se retrouver à associer « voici » et « revolver » ? Chez Eisenstein, on ne nous présente pas toujours un objet. On ne nous dit pas « voici des jets d'eau ». Au contraire, le cinéaste affirme que ce gros plan, dans ce film, n'est pas un jet d'eau. Dans *Citizen Kane*, la construction du plan fait apparaître une diagonale qui déploie le temps si bien que l'enfance de Charles et son futur apparaissent en même temps. Il semble que les enjeux figuratifs que se pose ce type d'analyse proposent de mettre en avant les créations cinématographiques et, ainsi, de considérer un art qui semble se fonder, comme Marcel Martin, Jean Mitry ou Christian Metz nous le rappellent, sur sa capacité à se détacher des couplages dans lesquels il était plongé *a priori*. Il peut alors s'affirmer en tant que singularité à travers les découvertes progressives de ses propres procédés d'expression (Aumont et Marie 1994, p. 119). Découvertes que nous allons explorer dans notre prochaine partie.

Il nous semble que dans les méthodes d'analyse qui mettent l'accent sur l'action, l'histoire, la successivité des événements, il échappera toujours une part des nouveaux régimes descriptifs, narratifs et énonciatifs que le cinéma invente dès les années 1920. C'est pourquoi, dans la partie qui suit, nous n'allons pas pointer une complexification de ces régimes, comme cela était le cas chez Griffith par rapport à Lumière ou chez Eisenstein par rapport à Griffith puisque, nous l'avons vu, cela ne demande qu'une sophistication des moyens d'analyse. Mais nous allons mettre à jour ce que le cinéma expérimente à travers des courants déviants. Il s'agira d'un saut sur un nouveau plan pour une démonstration de nouvelles expérimentations visant à montrer ce que peut le septième art. Et l'analyse devra dépasser l'opposition linéaire *versus* non linéaire ou rêve *versus* réalité, car la narration non linéaire, la fiction ou le fantasme n'ont jamais posé de problème à la narratologie ; au contraire, c'est précisément ce qui l'a intéressée du flashback au dysnarratif. Elle devra, désormais, se heurter à ce qui est créé.

PARTIE III
À CONTRE-COURANT

Si nous avons choisi de lier l'histoire du cinéma et sa méthodologie d'analyse, c'est qu'il nous semble que cela va de pair avec le type d'analyse que nous voulons adopter. Nous venons de conclure que le phénomène circulatoire libre garantissait qu'au cinéma il est possible de sortir de certains schèmes prédéfinis, que les films ouvrent sur de nouvelles possibilités de connexion et que le mouvement devient aberrant. Or, pour cela, il faudra établir que le cinéma est un art et non pas la fusion des autres, vérifier les dérapages des avant-gardes, considérer l'impossibilité du centrement : bref, voguer à contre-courant. Ce que nous avons diagnostiqué du cinéma contemporain ne serait-il pas la répétition de formes déviantes, leur prolongement, les traces d'une généalogie descendante qui caractérisent les avant-gardes ?

Nous avons vu que la circulation entre les éléments de composition de l'image n'était pas à considérer uniquement à sens unique (dynamique mise en avant par le déploiement des forces centripètes à l'œuvre dans le film). Nous avons également supposé que ce diagnostic était tiré d'un certain rapport à l'histoire des formes. C'est ce que nous allons vérifier dans cette partie. Il nous reste à démontrer que cette forme de circulation est une exigence du cinéma, qui, au cours de son histoire, a connu des événements considérables qu'il nous importe de souligner. Ces événements sont les suivants : le cinéma est un art et non plus uniquement le mélange des autres (l'impressionnisme), la création d'un motif et la proposition d'un circuit sont une alternative à la composition géométrique pour la lecture dans l'image (le surréalisme), le littéraire devient le littéral (l'expressionnisme), la crise de l'image-action fait plier la force centripète sous la force centrifuge : le faux raccord règne, l'errance s'affirme, l'ellipse creuse un écart bien plus qu'elle ne le gomme, le mouvement devient aberrant (la modernité). C'est dans la restitution de ces événements que doit se lire le lien entre histoire du cinéma et analyse filmique. Après avoir vu l'importance d'étudier les éléments et de nous confronter au type de circulation qu'ils mettent en œuvre, nous allons considérer les relations qu'ils créent tout en vérifiant comment cette dynamique est une exigence qui se lit dans les films. Ce déplacement nous pousse à concevoir le cinéma selon une autre logique non plus représentative mais figurative. Nous pourrions alors considérer le premier présupposé de Nicole Brenez : le film est un objet en soi.

Si l'économie figurative concerne le tout du film, le travail de l'ensemble comme tout, la logique figurative interroge l'univocité, la pluralité, les états de figuration (ébauche, esquisse, plénitude, repentirs, torsions, surcharges, excès, dispersivité), les déterminations cohérentes ou incohérentes qui président à l'élaboration des figures, leurs coexistences naturelles ou impossibles. Dans un film, il existe toujours des régimes d'énergie figurale très différents : le problème est d'en saisir la convergence ou la divergence (1998, p. 55)

C'est-à-dire que la nouvelle cohérence du film ne lui sera plus externe : il ne reproduit plus le mouvement selon des lois mathématiques, mais il crée sa propre logique dynamique (circulation de l'intra à l'extra-diégétique, voyage dans le temps à l'intérieur de la profondeur de champ, dissociation et redistribution de la figure sur le corps). Il est vrai que les différents types de fonctionnement des images (analyse interne), dans les courants que nous avons visités et que nous continuerons d'explorer ci-après, ne sont pas indépendants des conditions de production qui leur sont extérieures (analyse externe). En effet, l'euphorie de la révolution technique qu'était le cinéma transparait dans les manifestes de Germaine Dulac et dans ses films qui deviennent des lieux d'expérimentation (accélération, ralenti, superposition, etc.). Le repli sur soi d'une nation, conséquence de la doctrine de Monroe, n'est pas sans rappel dans la cinématographie de Griffith ou de Capra. La défaite de l'Allemagne se ressent dans l'expressionnisme et le bouillonnement artistique duquel le cinéma est contemporain. Il y aura des conséquences sur l'image (surréalisme, expressionnisme, etc.). Tous ces incidents, toutes ces histoires, teintent les productions cinématographiques. Toutefois, contrairement à ce qu'affirme Jean-Paul Achard⁸⁸, la contextualisation, dans une méthodologie analytique figurative, n'est pas la première mais l'ultime étape. D'ailleurs, peut-être serons-nous capables, à la fin de cette étude, d'inverser totalement les rôles et d'affirmer que la contextualisation ou le rapport au réel ne fonde pas l'analyse, mais plutôt que l'analyse rend perceptible un contexte de production et le monde.

C'est pourquoi le premier

principe à l'œuvre consiste à ne rien présupposer des phénomènes ni de leurs liens, à considérer, même provisoirement, qu'il n'existe pas de monde ante- ou pro-filmique : méthode pour appréhender et libérer les potentialités figurales d'un art si puissamment analogique. Ainsi, au cinéma, le corps humain n'a pas besoin d'être une anatomie, il peut y avoir mouvement sans mobile, un rapport peut s'établir sans que les termes du rapport existent [l'Histoire peut user d'anachronismes, les relations peuvent être métaphoriques, l'espace peut retrouver le temps, etc.] (Brenez 1998, 45)

À ce titre, le fait, pour le film, de primer sur son contexte n'implique pas uniquement un univers socio-historique, mais bien l'ensemble des couplages normés qui ne sont plus systématiquement reconduits dans les films. Cette traversée de l'histoire du cinéma ou des histoires du cinéma, pour reprendre la formule de Jean-Luc Godard, ne peu(ven)t avoir pour but de signifier la suprématie d'un cinéma sur un autre. Au contraire, il s'agira de mettre en avant la diversité de ses conceptions et de ses approches, justifiant notre postulat de départ qui consiste à insister sur la relation d'affection entre le film et l'analyse. Il faut alors percevoir toutes ces

88 <http://www.surlimage.info/ECRITS/analyse.html>. L'analyse selon Jean-Paul Achard doit en premier lieu prendre en compte le contexte. « Prendre en compte le contexte, le réel représenté et les choix énonciatifs pour ensuite interpréter. La liste des éléments proposés ici [sur le site internet qui offre une méthodologie] n'est évidemment pas exhaustive. Elle constitue une base des observations possibles dans une démarche d'analyse. »

analyses à venir comme les différentes facettes du cinéma, qu'il n'a de cesse de rejouer, de déplacer, de réinventer.

Ces études de films nous permettront de dégager des types de fonctionnement. Cette typologie nous conduira à réévaluer le degré de puissance des forces qui sous-tendent les images, leurs liens et leur logique interne. Ces types de fonctionnement – perception, affection, pulsion, action – sont ceux que nous retrouvons chez Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*. Ils doivent être appréhendés comme des pôles vers lesquels tendent certains films et auxquels d'autres résistent. Ces résistances s'évaluent par degrés. Le cinéma d'Eisenstein résiste à l'empirisme de Griffith et plie devant le Tout, si bien que l'enchaînement des images repose sur une dynamique contraire (métonymie *versus* métaphore) au sein d'une même constitution. Dès lors, une typologie des images, comme celle dressée par Gilles Deleuze, n'est pas là pour se vérifier dans les films. Elle se construit par les films. Il ne s'agit donc pas de dresser une catégorisation visant à distinguer le bon du mauvais, mais plutôt de rendre visible un éventail de possibles. C'est d'ailleurs de cette façon que Deleuze clôt son chapitre sur le montage dans *L'Image-mouvement*. Il s'agit de montrer une variété pratique et théorique, écrit-il. « Il serait stupide de dire que l'une de ces pratiques-théories est meilleure que l'autre, ou représente un progrès (les progrès techniques se sont faits dans chacune de ces directions, et les supposent au lieu de les déterminer) » [Deleuze 1983, p. 82]. Le cinéma trouve donc ses propres modes d'existence et il revient à l'analyste de les rendre visibles.

Grâce à cette typologie, nous serons à même de dégager des formes importantes de l'analyse, et ce, à travers une approche historique des formes du cinéma. Nous n'oublions pas que l'analyse filmique est non seulement en lien avec le film comme tout mais aussi avec le cinéma dans son ensemble. En effet, il sera question d'en visiter les courants majeurs afin de faire état d'une série de déviances : le cinéma fait lui-même lever des différences quant aux modes d'enchaînement de ses images. Et pour cela, il faudra tout d'abord signifier ces déplacements, chacun prétendant à une nouvelle spécificité. À travers cette recherche qui relève d'une libération des fonctionnements types qui lui étaient préexistants, les éléments s'affranchissent de leurs couplages normés (l'impressionnisme), ils proposent de nouveaux modes d'association (le surréalisme) et répondent à une nouvelle logique non plus représentative mais cinématographique (l'expressionnisme allemand) qui donne lieu à un relâchement du récit et de l'action (le cinéma moderne). C'est pourquoi il nous faudra nous pencher à nouveau sur la question du montage qui devient lui aussi figuratif.

Il instaure d'autres regroupements, d'autres significations, d'autres causations au sein d'une logique de l'identité, à laquelle pourtant nous aurions voulu croire. Non pas un désordre, mais la contestation intime du découpage univoque des phénomènes, à commencer par le corps, sans cesse réélabore symboliquement par le cinéma. En ce sens, le montage figural constitue peut-être la voie majeure de la dissemblance cinématographique (Brenez 1998, p. 55)

Nous considérerons de nouveaux outils à travers une symptomatologie : le motif, le circuit et la répétition. Ceci nous permettra de mettre en place, à partir d'une logique figurative, une méthodologie analytique.

Enfin, tous ces courants affaiblissent les degrés de puissance de la force centripète en amenuisant la construction mathématique d'une image en faveur de l'action. Ils la font plier sous d'autres forces à travers l'exploration d'autres voies possibles pour son expression. Il nous apparaît primordial de montrer les différentes formes que peut prendre ce changement dans les rapports de forces qui anime les images et d'explorer les créations qu'il génère. C'est là l'itinéraire que nous allons poursuivre. C'est pourquoi nous nous sommes attardés à établir la façon dont, dans les films, l'importance de l'action s'était imposée. Il est désormais temps d'approfondir l'exploration de formes déviantes de ce modèle à travers différents courants cinématographiques. Nous consacrerons un chapitre à chacun d'eux. Ainsi, nous confirmerons notre hypothèse de travail : quel que soit son objet, l'analyste doit toujours adopter la même posture, partir d'abord du film. De plus, cette partie va nous permettre de vérifier notre seconde hypothèse : si l'analyse figurative doit trouver sa place dans les études produites sur les films, c'est parce qu'elle est une exigence des films et du cinéma.

Grâce à ce parcours, à la fin de cette partie, nous serons à même de prouver que tous les choix de mise en scène peuvent avoir des implications plus ou moins grandes sur les analyses : ils génèrent des types d'images qui fondent la théorie en études cinématographiques (typologie). Mais, si ce sont les films qui créent les outils, ce sont également eux qui créent leur propre logique : l'analyse figurative reprend un déplacement non pas opéré par elle, mais exécuté par le cinéma lui-même (symptomatologie). Ce déplacement se mesure sur plusieurs niveaux qui détermineront, au-delà d'une simple approche chronologique convenue, le plan de cette nouvelle partie (généalogie). Le premier est historique. Il affirme la position déjà revendiquée de certains cinéastes qui consiste à considérer que le cinéma n'est pas un médium qui sert la copie, mais un art qui crée (l'impressionnisme). À ce titre, il ne peut se contenter uniquement de reconduire des couplages normés. Le second concerne la prévalence de la singularité et de l'autonomie des éléments d'un film puisque l'important n'est pas de déduire d'une image la

suivante (le surréalisme). Le troisième mettra en avant les créations spécifiquement cinématographiques (l'expressionnisme). Le quatrième mesurera les séries de déviance caractéristiques de la crise de l'image-action (le cinéma moderne et contemporain).

Pour mieux comprendre la méthodologie analytique que nous proposons, il nous semble important de continuer de mesurer les déplacements mis en œuvre dans les films. Toutefois, ce que l'histoire du cinéma dessine, c'est l'affirmation d'un art (et non sa suprématie), sa revendication d'être considéré en tant que tel et la recherche de ses caractéristiques en regard des autres arts et face à lui-même. « Car aucune détermination technique ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même » (Deleuze 1985, p. 366). Ce qui nous intéresse ici, et anime notre étude jusqu'à présent, consiste à montrer ce que peut le cinéma. Pour Buñuel, il deviendra le lieu de la libre association ; pour les expressionnistes, il sera celui de la lumière ; pour les cinéastes modernes, il expérimentera un relâchement de ce qui, jusque là, garantissait l'unité et la cohérence filmique. Chaque courant explore ce que peut être le cinéma. Chaque cinéaste devient alors un « prétendant » puisqu'il a trouvé ce qu'est le propre du cinéma et il le met à l'œuvre dans un film. « La théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même » (*ibid.*, p. 365-366). La théorie du cinéma ne porte pas sur ce qu'il est ou son histoire, mais sur ce qu'il crée. L'analyse, en décrivant ce que peut le cinéma, ne cesse de contribuer à le définir. Elle se fait par conséquent économie figurative s'inscrivant dans une logique figurative puisque ce sont les éléments des films qui définissent le cinéma dans ses créations.

CHAPITRE I
LES IMPRESSIONNISTES

Alors qu'un certain classicisme s'installe en Amérique, donnant une place très importante à la *storia*, de l'autre côté de l'Atlantique, deux vagues d'avant-gardes se succèdent en France. En Allemagne, le cinéma s'en remet à l'expressionnisme. C'est tout d'abord le mouvement « impressionniste » qui va nous intéresser. Dans les années 1910 et 1920, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance ou encore Jean Epstein sont quelques-uns de ceux qui le créent. Au même moment, apparaît une nouvelle qualification pour le cinéma, il devient le septième art. Ricciotto Canudo l'ajoute aux six autres que dénombrait déjà la classification des domaines artistiques établie par Hegel dans *L'Esthétique*, paru en 1835. Jusque là considéré comme une prouesse technique ou un divertissement de foire⁸⁹, en 1911 il rejoint l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et la poésie, et devient un art. De cette filiation naît un débat qui sépare théoriciens et cinéastes. Les cinéastes avant-gardistes ne discernent pas, sous cette nouvelle appellation, la fusion des arts revendiquée par Canudo. Ils perçoivent plutôt un art singulier, « le cinéma pur » tel que qualifié par Germaine Dulac⁹⁰. Ils s'insurgent alors contre l'assujettissement du cinéma à la littérature ou au théâtre dont les filiations sont très marquées. Suite à de grands débats, dont nous analyserons un des points de vue à travers les écrits de Germaine Dulac, le cinéma comme art s'affirme définitivement avec Louis Delluc au début des années 1920. D'ailleurs, c'est à cette époque et sous sa plume, de connivence avec Léon Moussinac, que naît la critique cinématographique (Marie 1973, p. 119).

Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à cette volonté de ne plus systématiquement répondre aux exigences de composition et de narration établies avant le cinématographe dans les autres arts. Ainsi, nous pourrions tenter de comprendre comment ce dernier trouve en lui-même sa propre logique. Afin de le diagnostiquer, il nous faudra étudier le nouveau fonctionnement des éléments entre eux puisque leurs agencements ne servent plus uniquement le bon déroulement de l'action. C'est donc à travers une étude de l'économie figurative que nous pourrions apprécier d'autres mises en rapport pour les éléments de composition des images. S'affirmant comme éléments, ils sortent de leur relation *a priori* au mouvement pour expérimenter de nouvelles façons de se mouvoir. Se crée ainsi une nouvelle cohérence qui n'appartient plus au régime narratif mais se voit devenir l'expression d'un régime figuratif.

89 « Le cinéma proprement dit allait exister en se dégageant de trois tares (ou en les retournant) : son caractère superficiel d'attraction foraine qui lui barrait la route de l'Art; plus symboliquement son allégerance tardive à l'idéologie symboliste fin de siècle [...]; enfin sa dangerosité ou, au mieux, son inutilité, qui le condamnait à n'être que l'enregistrement du présent en vue de sa transformation en passé » (Aumont, 2007 : p. 23-24).

90 Dulac Germaine, « Quelques réflexions sur le cinéma pur », *Le Figaro*, le 2 juillet 1926.

I. Un autre cinéma

A. « Le cinéma pur »

Dans son « Manifeste des sept arts », Ricciotto Canudo⁹¹ se réjouit de cette merveilleuse invention qu'est le cinéma parce qu'il est une fusion de tous les arts, d'où la qualification précédemment relevée d'« art total ». Selon sa conception, la singularité du cinéma est d'être composé des éléments qui constituent les autres arts et, par conséquent, de devenir leur reflet. Toutefois, cet enthousiasme ne gagne pas l'intellectuelle et réalisatrice Germaine Dulac qui perçoit, dans cette réflexion, un empêchement pour le cinéma d'acquérir une existence propre. En tant que synthèse des arts, il ne peut se définir qu'en rapport et en fonction des arts préexistants – peinture, théâtre et littérature. La construction géométrique du cadre attribue une place au regard du spectateur. Se met en place une certaine hiérarchisation de l'espace et des ses éléments à l'intérieur de l'image. Certains plans fixes peuvent nier les rapports au hors-champ alimentant la primauté des éléments dans le cadre sur ce qui excède les bords de l'image. L'accent est donc mis sur la visibilité notamment grâce à la construction perspective, mais aussi sur la grande profondeur de champ recoupant la volonté d'une grande lisibilité. Dès lors que l'écriture cinématographique se complexifie, la cadre acquiert une dynamique supplémentaire, il peut également être centrifuge, ce qui n'empêche pas le montage d'entretenir la dynamique centripète jusqu'alors seulement détenue par l'image. Surgit alors le principe de dramatisation qui donne sens aux éléments de composition des images et fait avancer l'action suivie phase après phase. Même les digressions de Griffith ou d'Eisenstein servent à nourrir l'artère centrale du film : la *storia*. Seules la juxtaposition et la coexistence considèrent le montage davantage comme le pensait Méliès, c'est-à-dire comme un agencement figuratif. Ce dernier propose une autre façon d'être pour le cinéma. C'est ce que nous avons vu avec Orson Welles : à la successivité qui le subordonne à l'espace, le réalisateur répond par la coexistence. La force centripète plie cette fois sous la force centrifuge et les trois règles de lisibilité, de hiérarchisation et de dramatisation s'estompent au profit de l'exploration et la valorisation de modes d'enchaînement inédits : le flux, le circuit, l'échappée.

91 Cette conférence, donnée en 1911, a été publiée dans le livre *L'Usine aux images*, Paris, Etienne Chiron, 1926.

B. Une nouvelle forme d'expression

1. « Ayons la foi »

De son côté, Germaine Dulac aperçoit dans le cinéma une nouvelle forme d'expression. S'il implique une quelconque nouveauté, sa tâche n'est précisément pas de reconduire ce qui a été fait dans les autres arts. Cette idée sera développée dès son premier article intitulé « Ayons la foi » publié dans *Le Film* en 1919 :

Le temps est venu, je crois, d'écouter en silence notre chant, de chercher à exprimer notre vision personnelle, de définir notre sensibilité, de tracer notre propre voie. Sachons regarder, sachons voir, sachons sentir. Avoir quelque chose à dire et des yeux, des yeux ouverts **non sur des reflets**⁹², mais sur la vie même. Nous chercher, nous trouver... Ne plus copier, *créer*⁹³ (Dulac 1994, p. 21)

Deux critiques sont à prendre en considération dans cette citation. Premièrement, la singularité du cinéma ne consiste pas à reconduire des éléments préexistants. Au contraire, et ce sera son second point critique, le propre du cinéma, c'est de créer. Un tel positionnement n'est pas sans conditionner l'analyse filmique qui ne peut plus uniquement mettre en avant une construction (agencement et composition des images) reposant sur des données *a priori*. En se rapportant au film scientifique sur la germination de différentes graines dont le blé intitulé *La Germination d'un haricot* réalisé en 1928, Prosper Hillairet, à l'origine du recueil de textes de Germaine Dulac sur le cinéma entre 1919 et 1937, précisera :

C'est tout là le cinéma de Germaine Dulac en cette image de la germination du grain de blé. Un drame de la nature, d'une plante luttant pour son épanouissement qui devient un drame visuel par une transformation cinématographique du mouvement (l'accélééré), les rythmes végétaux devenant des rythmes cinégraphiques comme des lignes abstraites qui se déploient sous l'action d'une force (1994, p. 18-19)

L'image n'est jamais assimilée à une composition artistique préexistante. Le cinéma n'est jamais conditionné, dans ses créations, par des résultats déjà donnés. Ce ne sont pas les arts anciens qui induisent tel ou tel plan. Il n'y a jamais subordination de l'image aux règles d'usage de la peinture, du théâtre, des lettres, etc. Dans *Danses espagnoles* (1924), Germaine Dulac ne cherche pas à nous faire comprendre le déroulement d'une action en suivant la suite logique des événements. Au contraire, elle nous propose de suivre la musicalité des images. Le cadrage penché, l'utilisation de gros plans et de flous brisent l'harmonie classique maintenue par la



51. *Danses espagnoles*

92 Nous soulignons.

93 Germaine Dulac, « Ayons la foi », *Le film*, 15 octobre 1919.

lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation. Le rythme des castagnettes de la danseuse se retrouve dans les mains de l'homme, dans les hochements de tête du passant ou encore les tourbillons des volants de la robe. Seulement, tous ces éléments n'apparaissent pas comme appartenant à un univers unifié par une unité de lieu, de temps ou d'action. Ils ne se succèdent pas, mais **coexistent** pour constituer un rythme visuel. Les plans s'enchaînent sans que l'espace ne puisse se reconstruire : le passant est-il à droite ou à gauche de la danseuse, l'homme se situe-t-il en face d'elle? Les axes de prise de vue brouillent la continuité spatiale ou temporelle pour donner naissance à un autre type de continuité dans la création d'un rythme visuel. Il en est de même pour *La Coquille et le Clergyman* (1927).



52, 53. *Danses espagnoles*

Tout mon effort a été de rechercher dans l'action du scénario d'Antonin Artaud les points harmoniques, et de les relier entre eux par des rythmes étudiés et composés. Tel par exemple le début du film où chaque expression, chaque mouvement du clergyman sont mesurés selon le rythme des verres qui se brisent. Il existe deux sortes de rythmes. Le rythme de l'image et le rythme des images. Je puis dire que pas une image du *Clergyman* n'a été livrée au hasard⁹⁴



54, 55 et 56. *La Coquille et le Clergyman*

Les rythmes du réel deviennent des rythmes cinématographiques en jouant, pour leur propre compte, les forces dynamiques du monde. Le cinéma a donc cette force qui n'appartient à aucun des autres arts : il peut non seulement reproduire, mais créer et œuvrer sur le mouvement.

94 Germaine Dulac <http://videos.diariometro.es/video/iLyROoaf7Hp.html>, consulté le 10 janvier 2008.

2. Du nouveau

a. Arrêter d'imiter

Nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, le cinéma a besoin, au début de son existence, d'imiter ce qui existe déjà : la perception naturelle, la peinture perspectiviste, le théâtre, la littérature. Toutefois, il semble important de retenir que Germaine Dulac demande, dans ses écrits et dans ses films, tout comme Nicole Brenez dans sa proposition d'analyse, de renoncer au lien que le cinéma a introduit dès le départ entre le mouvement et les images, entre la narration et les actions, entre les formes de représentation déjà existantes et cette nouvelle forme d'expression, pour libérer d'autres créations qu'il maintenait subordonnées. « En tout cas, le cinéma doit être délivré de la tyrannie littéraire et théâtrale pour le bien-être de sa pensée⁹⁵ » (Dulac 1994, p. 52).

b. Arrêter de raconter des histoires

La réalisatrice s'oppose à une obligation qu'aurait le nouvel art de raconter des histoires.

Là se trouve l'erreur, à son apparition on n'a pas compris qu'il représentait une forme nouvelle d'expression, on en a fait une application de la littérature [nous avons vu l'importance de Dickens pour Griffith] et du théâtre [nous avons vu l'importance de la scène et des coulisses], reproduisant "servilement nos formes de pensées anciennes"⁹⁶, sans chercher à savoir si y gisait "un métal inconnu" et alors qu'en lui grondaient "des forces neuves"⁹⁷. Il ne faut pas juger le cinéma dans ses applications mais "en lui-même et pour lui-même"⁹⁸ [...] (Hillairet 1994, p. 12)

Par conséquent, il ne faut pas commencer par chercher les conséquences des images, mais les données immédiates de celles-ci. Subordonner le cinéma à la littérature ou au théâtre, à l'énonçable ou au reconnaissable, c'est le faire entrer dans une impasse qui élimine des possibilités de mise en scène. Car l'histoire n'est pas une donnée de l'image cinématographique, c'est une conséquence possible pour l'enchaînement des images (la série en peinture par exemple). Mais quelle est donc la forme du cinéma si elle n'est pas continuellement tournée vers le récit, si elle ne reconduit pas ce que nous connaissons déjà de la peinture, de la littérature et du théâtre ? La forme du cinéma, répondra Germaine Dulac, c'est le rythme.

95 Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925.

96 Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le "cinéma pur" », *Le Figaro*, 2 juillet 1926.

97 Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné pour tous*, janvier 1925.

98 Germaine Dulac, « Quelques réflexions sur le "cinéma pur" », *Le Figaro*, 2 juillet 1926.

II. Le « cinéma intégral ⁹⁹»

A. Le rythme

1. *Le mouvement*

a. Un principe de base

Le cinéma capte et révèle le mouvement. La dimension documentaire des films des premiers temps rend compte de cette première caractéristique. Il s'agissait, nous l'avons vu chez les frères Lumière, d'enregistrer les mouvements extérieurs, les mouvements du monde. Toutefois, le cinéma n'étant pas la simple copie du monde, ou encore moins sa description, les images renvoient à une dimension intérieure qui est la cause des mouvements extérieurs (Hillairet 1994, 14). Dans le cas de la germination d'une graine, il y a un mouvement intérieur – la rencontre de la terre et du grain – qui est la cause du mouvement extérieur – la pousse hors sol. Le blé quitte son état de graine et se meut hors de la terre pour devenir un épi. Le mouvement est donc la manifestation extérieure d'une nécessité intérieure.

b. Un principe ramené au cinéma

Le créateur exprime son monde intérieur sur l'écran, car l'auteur est lui-même un être mouvant du monde. C'est d'ailleurs ce que nous démontraient les travaux de Marey. Cette mobilité va s'exprimer par le cinéma parce que le mouvement en est l'essence même (Hillairet 1994, 14). Ce dernier apparaît dans sa dimension mécanique – « une configuration géométrique de parties qui combinent, superposent ou transforment des mouvements dans l'espace homogène, suivant les rapports par lesquels elles passent » (Deleuze 1983, p. 63) – et « une force spirituelle qui passe à travers les images et les mouvements, et les constitue » (Hillairet 1994, p. 14). C'est pourquoi Germaine Dulac écrira qu'au cinéma le mouvement est mécanique (capter) et spirituel (révéler)¹⁰⁰ [Dulac 1994, p. 51-52].

2. *Le mouvement est motivé*

a. Rapprochement avec le cinéma russe

Pour la cinéaste, le mouvement n'est jamais sans cause, auquel cas il ne serait qu'agitation (Hillairet 1994, p. 15). Quelque chose doit donc le guider. L'idée va jouer ce rôle de guide.

99 Germaine Daluc, « Du sentiment à la ligne », *Schéma*, numéro 1 et unique, février 1927.

100 Germaine Dulac, « Le cinéma, art des nuances spirituelles », *Cinéa-ciné* pour tous, janvier 1925.

« Ce sont ces idées, ce monde intérieur du créateur exprimé en images mouvantes du monde extérieur, comme force spirituelle, qui vont former l'enchaînement des mouvements » (*ibid.*). Cette idée est très proche de ce qu'exprimaient Koulechov et Eisenstein. Les images captées du monde réel s'enchaînent selon une idée. Le rapprochement formel, que nous avons déjà souligné dans *Danses espagnoles* ou bien dans *La Coquille et le Clergyman*, est le fruit du montage.

b. Et pourtant...

Toutefois, ce mouvement s'éloigne du dialectisme russe. Si nous revenons à *La Germination d'un haricot*, c'est la recherche du mouvement pur qui va intéresser Germaine Dulac et la filiation d'éléments hétérogènes par le mouvement. Il se dégage des objets du réel. Ils sont déformés par les accélérés et les ralentis qui transforment l'image et donnent accès à un rythme proprement cinématographique. De la germination devait sortir un art abstrait, « où tantôt le mouvement pur se dégageait d'objets déformés, par abstraction progressive [l'accélééré], tantôt d'éléments géométriques [la ligne] en transformation périodique, un groupe de transformation affectant l'ensemble d'un espace [le champ de blé] » (Deleuze 1983, p. 64).

c. La forme minimale

La *storia* n'est jamais complètement rejetée. Certaines fois, cette dernière est minime : des hommes regardent une espagnole en train de danser. Mais l'histoire reste une surface sous laquelle on trouve le mouvement comme forme minimale. Le cinéma, s'il faut le définir en tant qu'art, devient celui de la construction et de la perception des rythmes (Hillairet 1994, p. 15-16). Il peut certes raconter une histoire, mais il ne faut pas oublier que l'histoire n'est rien¹⁰¹. L'histoire, c'est une surface¹⁰². Le septième art, l'art de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible qui s'étend au-dessous de cette surface : l'insaisissable musical¹⁰³ (Dulac 1994, p. 108).

3. La musique

a. Détour comparatif avec Eisenstein

Le mouvement rythmé amène une dimension musicale au cinéma. L'accélééré ou le ralenti, notamment chez Epstein, dans *La Chute de la maison Usher* (1928), ne cesse de reconduire le mouvement au premier plan. Ces mouvements constituent des rythmes qui donnent la



57. *La Chute de la maison Usher*

101 D'un point de vue cinématographique, la *storia* n'est pas une spécificité du cinéma.

102 C'est l'illusion d'un dispositif qui permet de rattacher le cinéma à du déjà-connu en y retrouvant de la littérature ou du théâtre.

103 Germaine Dulac « La musique du silence », *Cinégraphie*, janvier 1928.

mesure. C'est d'ailleurs ce que nous diagnostiquons, suite à notre analyse, dans la séquence de la moissonneuse de *La Ligne générale*. Chaque série de plans est associée à un nombre (la durée, le nombre de plans) et forme un rythme. Mais, chez Eisenstein, ce n'est pas la matière rythmique des images (le mouvement), mais le rythme du montage qui crée une ambiance sonore.



58. *La Chute de la maison Usher*

Par ailleurs, cet appel sonore émane d'un choc entre

l'intra et l'extra-diégétique alors que, dans les films impressionnistes, c'est « une occasion pour l'artiste d'exprimer des sentiments, des impressions » (Bordwell et Thompson 2000, p. 557).

b. Rythmique

Chez Germaine Dulac, ce sont les éléments constitutifs de l'image qui créent ce rythme.

La musique est le détour qui permet à Dulac de sortir le cinéma de son registre narratif et figuratif, pour l'ouvrir au rythme comme forme du mouvement, c'est aussi une métaphore pour qualifier le mouvement dans sa dimension spirituelle, non matérielle, non tangible, qu'elle nomme "L'insaisissable" (Hillairet 1994, p. 16)

Comme nous pouvons le voir dans *Danses espagnoles*, la musique ouvre le mouvement au rythme. Le montage reconduit les impulsions musicales. Les angles de prise de vue et les échelles de plan isolent, puis connectent entre eux les éléments dynamiques (les doigts, les mains, les castagnettes, la tête, les pieds, la robe, etc.) « De façon plus générale, leurs comparaisons entre cinéma et musique encouragèrent les impressionnistes à explorer le montage rythmique » (Bordwell et Thompson 2000, p. 559). Si le mouvement est travaillé en lui-même et pour lui-même, alors il est considéré dans sa force dynamique et ses rythmes aux mesures diverses : il est une « musique de l'œil ¹⁰⁴ » (Dulac 1994, p. 88). De plus, la musique étant insaisissable, le cinéma ne peut en être le reflet, il doit la créer. Finalement, la musique affirme une capacité à percevoir le cinéma, non pas comme récit, mais comme émotion (Hillairet 1994, p. 17).

B. Récit *versus* émotion

1. *L'émotion*

a. Retour sur une critique

La critique de Germaine Dulac envers Canudo est alors bien plus complexe qu'il n'y paraît. Nous ne devons pas y lire un reproche qui porterait sur la confusion des arts ou bien une volonté

104 Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », *Schéma*, numéro 1 et unique, février 1927.

d'affirmer que le cinéma est un art supérieur aux autres formes et démarches artistiques. Au contraire, elle lui reproche de ne pas avoir essayé de définir le cinéma en tant que tel et, par conséquent, de ne pas avoir perçu sa nouveauté.

b. Le train des frères Lumière

L'image cinématographique ne sert pas uniquement l'intellectualisation d'une histoire. Si cela était le cas, l'action serait simplement représentée, ce qui nous ramènerait au concept de monstration formulé par André Gaudreault. Seulement, lorsqu'en 1895 le train arrive en



59. Entrée d'un train en gare de La Ciotat

gare de La Ciotat, le mouvement et le cadrage – qui accentuait la taille de la locomotive – donnèrent la sensation que le train fonçait à toute allure sur le public. Par conséquent, le cadrage de biais ne garantit pas toujours cette dynamique centripète qui concentre le regard du spectateur et le mouvement dans le plan au centre de l'image. Dans ce film, le cadrage met en avant le mouvement : une diagonale traverse le plan

en profondeur et, par le déplacement du train dans la profondeur de l'image, le plan général devient progressivement un gros plan (Niney 2000, p.41). Il y a un changement d'échelle de plan. Par conséquent, le point de vue, la représentation de l'espace et la dynamique du cadre se modifient au fur et à mesure que la bobine défile. La construction du plan est dynamique et ne s'apparente pas à une scène théâtrale ou bien à une composition picturale classique. Le cadrage est centrifuge : il appelle à la fuite. D'ailleurs, c'est ainsi que le cinéma acquiert la capacité de provoquer un effet physique sur le spectateur. Rappelons-nous les légendes évoquant des cris de la part de l'audience au cours de cette première projection publique payante.

c. Troubler le spectateur

Plus d'un siècle après, en 1999, lorsque les frères Dardenne réalisent *Rosetta*, une sensation de malaise et d'incompréhension pour le spectateur se crée par les mouvements incessants du cadre et des images. L'importance que les impressionnistes accordaient à la musique va, elle aussi, dans ce sens : le cinéma aurait la capacité de rendre audible (la musique) le visible (le mouvement). « Le rôle du cinéma est de nous émouvoir par le jeu des mouvements et non par l'idée d'une action qui provoque ces mouvements¹⁰⁵» (Dulac 1994, p. 17).

105 Germaine Dulac, « Unissons-nous », *Photo-ciné*, juin-juillet 1927.

2. Se situer en amont

a. Donner à voir les mouvements du monde

Le cinéma n'a donc pas pour rôle de reproduire les mouvements du monde, mais il doit mettre en scène les rapports dynamiques qui les sous-tendent : les mouvements de Rosetta font écho à une physique des mouvements du monde (une femme se déplace dans un espace fermé), mais les images ne reconstituent pas les faits, elles donnent à sentir les mouvements dynamiques de Rosetta. Dans *La Ligne générale*, le montage ne représente pas toujours une action (une suite d'événements), mais il crée un lien dynamique, celui-là même qui rapproche l'image de l'Idée. Dans *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, le train n'entre plus en gare, il s'arrête dans la salle de cinéma. Le mouvement crée alors un prolongement entre deux espaces distincts et propose des liaisons inédites.

b. Une nouvelle ligne

Dans *La Germination d'un haricot*, l'action n'est plus tant succession de faits qu'une « ligne dramatique, analogue à la ligne géométrique qui relie un point à un autre¹⁰⁶ » (Dulac 1994, p. 88).

La graine se gonfle, écarte les molécules de la terre. En hauteur, en profondeur, elle trace son chemin. Ici, ses racines s'allongent, se ramifient, s'agrippent péniblement ; là, sa tige s'élève, avide d'air et de lumière, dans une aspiration instinctive et légère. La tige droite veut rejoindre le soleil, elle se tend éperdument vers lui, les racines se stabilisent, l'épi arrive à maturité. Le mouvement change de trajectoire. L'ère des verticales est close. C'est l'épanouissement du mouvement en d'autres plans. Qu'une influence extérieure entrave cette éclosion heureuse, que la tige privée de soleil cherche en vain sa source chaude et régénératrice, l'angoisse du végétal se traduira par des rythmes heurtés [donnée] qui changeront la signification du mouvement [conséquence]. Racines et tiges auront créé des harmonies. Le mouvement et ses rythmes, déjà épurés en leur forme, auront déterminé l'émotion, *l'émotion purement visuelle*¹⁰⁷ (*ibid.*)

En faisant corps avec la réalité (reconduire les forces rythmiques du mouvement), le cinéma s'en éloigne (il n'est pas copie mais création). « Le cinéma prend sa force dans le réel (mouvements, couleurs, sons) [...], mais doit également produire ses propres mouvements, couleurs et sons » (Hillairet 1994, p. 18). La force dans le réel, c'est ce que **capte** le cinéma. Par contre, dès lors qu'il produit ses propres mouvements, couleurs ou sons, il n'est plus dans la **reproduction** de la **captation**, il les rend **présents**, il les **révèle**. Et même Griffith, dans *La Naissance d'une nation*, saisit un mouvement et révèle dans le rythme (l'alternance des plans) la tension qui sous-tend la menace d'une fin pour les États-Unis. « Il y a douze ans que Griffith

106 Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », *Schéma*, numéro 1 et unique, février 1927.

107 *Ibid.*

débuta dans le cinéma. Il était auteur dramatique. Un des premiers il comprit que l'art muet pouvait matérialiser certaines formes de sensations décrites mais non senties de la pensée, inaccessibles au théâtre, au roman, à la peinture, et il s'y consacra¹⁰⁸ » (Dulac 1994, p. 24).

C. Synthèse

1. Déductions

Par conséquent, pour la cinéaste française, ce nouvel art ne serait ni reflet ni copie, mais création – « cinéma pur ». Il serait aussi la recherche de la forme minimale sous les choses, la recherche des mouvements dynamiques qui sous-tendent le monde – « cinéma intégral ». « Ces recherches [qu'elles soient théoriques ou pratiques] ne sont pas, en fait, de l'art pour l'art. Elles s'inscrivent dans une ambition plus vaste : exprimer par le cinéma, art du temps et du mouvement, l'« impondérable », révéler ce qui n'est pas visible à l'œil nu, créer un univers de « féerie réelle » (Jean Epstein) » (Vanoye et Golliot-Lété 1992, p. 23).

2. Conséquences pour l'analyse

Si l'analyse trouve son point de départ dans le film, elle se doit de remonter aux données avant d'en exposer les conséquences, c'est-à-dire revenir aux éléments de composition de l'image pour rendre visibles les nouveaux agencements que le film crée. Le cinéma est désormais un art à part entière. Il a une spécificité : le mouvement. Ce que l'impressionnisme lui donne, c'est précisément une caractéristique qui le sépare des autres. Celle-ci déloge la place prépondérante accordée à la *storia* pour aller du côté de la sensation. Elle affirme que le cinéma doit trouver en lui-même ce qu'il est. Ceci n'est pas sans lien avec notre premier présupposé : ce qui compte, c'est l'importance accordée au film. Et il aura fallu cette autonomisation du cinéma vis-à-vis des autres arts pour permettre d'affirmer l'importance de l'appréhender en dehors de ce que nous connaissions déjà des arts représentatifs. Ainsi, l'histoire du cinéma sert l'analyse : un de ses présupposés est induit par le déplacement dans la pensée de ce dernier. Il ne s'agit pas de récupérer des constructions préexistantes afin de les mettre en avant dans le film, mais plutôt de diagnostiquer des modes de composition et de montrer la façon dont ils entrent en rapport. Ce que les textes de Germaine Dulac proposent désormais, c'est de voir comment, à l'intérieur du cinéma, les éléments dévoilent des qualités non plus uniquement fonctionnelles, mais rythmiques. Considérer la façon dont le film les travaille s'impose par

108 Germaine Dulac, « Chez D.W. Griffith », *Cinéma*, juin 1921.

modulation ou par répétition. Sans nier son allégeance au film, le rythme déplace les principes de l'analyse. Aussi, les règles d'agencement n'obéissent plus à une fonction motrice établie une fois pour toutes, mais elles dévoilent un nouveau champ d'associations libres. Si nous pouvons parler de création au cinéma, c'est parce qu'il a la capacité de rendre audible le visible, de rendre rythmique le mouvement, de rendre l'espace au temps. Nous allons nous confronter à ces nouveaux liens grâce au surréalisme. Ceci nous permettra de dégager des outils : le motif, le circuit et la répétition.

CHAPITRE II
LES SURREALISTES

Dans les années 1920 et 1930, un autre courant cinématographique cohabite avec l'impressionnisme. Ce cinéma, tout comme le mouvement plus large auquel il est rattaché, flirte avec la psychanalyse et devient le terrain privilégié pour l'exploration de fantasmes érotiques et de pulsions révolutionnaires. Ces images récurrentes peupleront l'univers de la seconde avant-garde française : le surréalisme.

Selon son porte-parole, André Breton, "Le surréalisme" était "basé sur la croyance en la réalité supérieure de certaines formes d'associations, jusqu'ici négligées, en la toute-puissance des rêves et le jeu libre de la pensée". Influencé par la psychologie freudienne, l'art surréaliste cherchait à rendre compte des courants cachés de l'inconscient, "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison et au-delà de toute esthétique et préoccupation morale (Bordwell et Thompson 2000, p. 560)

À l'image d'*Un chien andalou*, film emblématique réalisé en 1928 par Luis Buñuel et Salvador Dalí, les productions de ce courant fonctionnent sur des modes psychiques. Même si le mouvement meurt au début des années 1930 – en 1933, *Zéro de conduite* de Jean Vigo est le dernier film produit par le vicomte de Noailles, principal mécène du mouvement (*ibid.*, p. 562) –, au cinéma, Luis Buñuel perpétua la tradition surréaliste, tout en s'en défendant, pendant plus de cinquante ans. Ses films multiplient les niveaux de récits et proposent une interpénétration des rêves et des fantasmes dans l'espace réel. Ces infiltrations malmènent les trois principes régulateurs de la mise en scène classique parce que les différents espaces ne sont plus clairement séparés. Elles mêlent rencontres réelles et reconstitutions d'événements traumatiques (tel le cheval qui tombe dans la rue, fameux choc expérimenté par le petit Hans¹⁰⁹). Elles mélangent l'intra à l'extra-diégétique à travers un montage qui tend davantage à fondre les frontières qu'à proposer une séparation distincte entre les différents mondes. Nous reviendrons sur le montage figuratif en analysant ce qu'il annexe au raccord et à l'ellipse, c'est-à-dire le motif et le circuit.

Nous allons voir comment, en se détachant d'un certain type d'enchaînement des événements, le cinéma surréaliste crée de nouveaux circuits internes, des cycles, selon lesquels les éléments de composition de l'image peuvent entrer en rapport. Ces cycles ou circuits ne répondent plus uniquement à la successivité des actions. Le film crée ainsi ses propres motifs en reconduisant des formes dont le montage nous propose de suivre le devenir.

109 Sigmund Freud, *Le Petit Hans*, PUF, Collection Quadrige, Paris, première édition 1909, réédition 2006.

I. Un cas d'étude : *Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1928

A. Le montage

« Le montage surréaliste est un amalgame de procédés venant de l'impressionnisme (beaucoup de fonds enchaînés et de surimpressions) et du cinéma dominant de l'époque » [Bordwell et Thompson 2000, p. 561]. Nous allons revisiter ces dynamiques,

car, finalement, ce qui est mis en avant dans cette synthèse des différents types de montage, c'est sa capacité à créer de nouveaux liens qui sont des liens figuratifs. Le rasoir, au début d'*Un chien andalou*, en est un exemple parlant. Nous l'avons vu, le montage impressionniste est lui-même influencé par le cinéma russe. Le choc des images de la séquence d'exposition provient finalement de trois sources d'influence.

1. Le montage organico-actif

a. L'action

Avant même de considérer une possible interprétation du fonctionnement des images (rêves, fantasmes, processus de l'inconscient, etc.), il semble important de décrire ce qui se passe en analysant tout d'abord le montage. Ce dernier met en avant une continuité dans l'action : l'homme aigüise son rasoir, il se coupe le pouce, il sort sur le balcon, il voit la lune, une main masculine écarte les paupières d'une femme, un nuage passe devant la lune, la main munie d'un rasoir tranche l'œil de la jeune femme. C'est l'action du rasoir ou plutôt celle du bras de l'homme que nous suivons. L'enchaînement des plans est rapide : treize plans en quarante neuf secondes, en comptant le carton qui inaugure la séquence. Il y a également une gradation dans les échelles de plan allant du plan de demi-ensemble, qui situe le personnage dans le



60. *Los Olvidados*



61, 62 et 63. *Un chien andalou*

décor, au gros plan sur l'œil. Ce crescendo visuel accentue le rythme de la scène : l'espace autour des objets se resserre et les isole de plus en plus. Le montage obéit aux enchaînements du mouvement grâce aux raccords et le reconstitue.

b. Le raccord

Au début de la séquence, une série de raccords regard lie les plans les uns aux autres, puis un raccord dans le mouvement et dans l'axe permet de passer de l'intérieur à l'extérieur. Tout à coup, alors que l'homme regarde la lune, légèrement décentrée dans le cadre, deux plans s'enchaînent grâce au raccord regard. Toutefois, le changement de plan surprend. L'axe de la caméra n'est plus frontal. Il y a certes un raccord regard, mais il n'est plus dans l'axe. De plus, il y a un changement de valeur : le plan de demi-ensemble qui cadrerait l'homme en plan moyen se transforme en plan rapproché poitrine.

c. Une nouvelle forme de successivité

À cet instant, une nouvelle forme de successivité se met en place. La conséquence de l'enchaînement des images n'est plus la construction du récit ou sa reconstitution, mais la circulation de formes et de mouvements. Les échelles de plan ne permettent pas au spectateur d'avoir accès à une situation globalisante, si bien que les enchaînements des plans n'obéissent plus aux lois de linéarité classique mises en avant plus tôt. L'action n'est plus motivée, une autre logique conduit le passage d'un plan à un autre. Un nouveau personnage peut alors apparaître sans aucune explication. La lumière change et commence une alternance entre des plans intérieurs (le couple) et extérieurs (la lune). Les raccords regard, tout comme les raccords dans le mouvement, qui nous avaient permis de passer de l'intérieur à l'extérieur, n'existent plus. Pourtant, l'alternance entre l'homme et la lune continue. Mais, une fois à l'intérieur, regarder n'est plus son activité, il va couper un œil. Il reprend donc, avec le changement de plan, l'activité qu'il exerçait avant de sortir de la pièce d'où le changement de luminosité et le passage de l'extérieur à l'intérieur. L'action de couper est associée à un espace (l'intérieur) et celle de regarder à un autre (l'extérieur). L'alternance des plans permet de lier les espaces et les actions. Finalement, l'œil de la femme rappelle le regard de l'homme sur le balcon. Les plans extérieurs sur la lune fonctionnaient également autour de l'action de regarder (raccord regard). L'homme revenant dans la pièce double l'action de couper avec celle de regarder. De nouveau à l'intérieur et par l'entremise de ce nouveau personnage, les actions ne se séparent plus dans l'espace, au contraire, la composition du plan et le rythme maintenu de leur alternance contribuent à les fondre l'une dans l'autre : le rasoir entre dans l'œil, couper rejoint regarder.

2. *Un soupçon d'impressionnisme*

Buñuel explore d'autres voies possibles pour l'enchaînement des plans. Par exemple, cette nouvelle échelle de plan et ce changement d'axe vont permettre un nouveau fonctionnement : lier les actions et les formes au-delà des coupes. Comme nous le signalions plus tôt, le montage rythmique des impressionnistes permet d'expérimenter de nouveaux types de liaison.

a. Les formes

Située dans le tiers droit de l'image, la lune blanche est décentrée. La légère contre-plongée du plan suivant (l'homme en plan rapproché poitrine regardant la lune) inverse la répartition du clair et de l'obscur. La lune, blanche, se détache de la nuit, noire. La forme ronde du visage de l'homme est maintenue dans l'ombre et se dissocie de sa chemise blanche. Dans le plan suivant, dans le tiers gauche de l'image, l'iris noir de l'œil ouvert de la femme contraste avec le fond blanc. Une liaison s'effectue alors. Les formes circulaires voyagent dans le cadre : la lune blanche, dans le tiers droit, le visage sombre au milieu de l'image et l'œil noir dans le tiers gauche du cadre.



64, 65 et 66. *Un chien andalou*

b. Une construction en miroir

Toutefois, cette ligne qui se trace dans l'image se double d'une autre combinaison possible pour l'enchaînement des plans : le changement d'axe appelle une construction en miroir entre la lune et l'œil. Alors que la caméra en légère plongée était placée à la gauche du personnage, quand ce dernier réapparaît à l'écran, l'angle de prise de vue s'inverse. La caméra est cette fois placée à sa droite. Cette inversion est reprise dans la répartition des formes circulaires et des contrastes : la lune, dans le tiers gauche de l'image, répond à l'œil situé dans le tiers droit de l'écran et la combinaison « forme blanche sur fond noir » s'inverse dans le plan intérieur. C'est cette construction en miroir qui conduit désormais l'enchaînement des plans. Une sorte de continuité se crée entre les figures circulaires et leurs positionnements dans le cadre. Nous retrouvons ce même phénomène au niveau du traitement du mouvement.

c. Le mouvement

Une fois le changement d'axe effectué, le mouvement reste primordial. Seulement, il ne l'est plus uniquement en tant que raccord. L'homme commence le geste de sa main qui accompagne la lame en gros plan et le poursuit en très gros plan après l'insert sur la lune. Cet insert entretient, lui aussi, la continuité. Certes, nous retrouvons, après l'insert, un très gros plan sur la main et la reprise du mouvement que nous avons quittée. Toutefois, l'accélééré (propre aux effets du montage impressionniste) se substitue au mouvement du bras éclipsé dans la coupe. Il accompagne, d'une part, le crescendo visuel initié par le rétrécissement des échelles de plans mettant l'accent sur le mouvement dans le plan et, d'autre part, il n'accentue pas tant un écart qu'il ne le comble. Le mouvement du nuage vient annuler la coupe effective dans l'enchaînement des plans. S'il y a coupe, une partie de l'action, aussi minime soit-elle, est forcément manquante. L'insert fonctionne ici comme une poursuite du mouvement indépendamment des formes qui le génèrent. Si bien que, dans la seconde partie de cette scène, la conséquence du montage n'est plus la narration, mais, comme le précisait Breton, la création de nouvelles formes d'associations. Faire tenir une séquence sur le mouvement pur, c'est-à-dire sur celui qui échappe aux objets, est très proche, tout comme l'accélééré, de la logique de construction des films impressionnistes. Le mouvement prolonge le rasoir dans le nuage et le nuage dans le rasoir. « Dans *Un chien andalou* de Buñuel, l'image du nuage effilé qui coupe la lune s'actualise, mais en passant dans celle du rasoir qui coupe l'œil, gardant ainsi le rôle d'image virtuelle par rapport à la suivante » (Deleuze 1985, p. 78).

3. *Les traces d'une dialectique « à la russe »*

Enfin, la séquence repose sur un amalgame initié par cette continuité du mouvement : l'œil et le rasoir, la lune et le nuage. Le même mouvement latéral se poursuit : la lame passe devant l'œil, le nuage passe devant la lune. Au montage organico-actif, qui met en avant la continuité du mouvement, et à l'accélééré qui poursuit le mouvement absent de la main, se greffe un effet Koulechov qui propose de créer un nouveau rapport entre deux plans sans que ce dernier ne soit contenu ni dans l'un ni dans l'autre. En effet, le nuage devient tranchant et cette qualité surgit grâce à la juxtaposition des deux plans. Par répétitions dynamiques, le nuage s'associe à la qualité du rasoir. Toutefois, cette association ne repose pas uniquement sur la successivité des plans, elle est également formelle.

a. La forme

Le film « maintient la forme circulaire dominante des objets toujours concrets qu[e Buñuel] fait se succéder par coupes franches » (*ibid.*, p. 79-80). La répétition de la forme, mais aussi son déplacement dans le cadre ainsi que le contraste clair-obscur accentuent la place prépondérante des formes circulaires dans la séquence et facilitent leur rapprochement.

b. Les échelles de plans

La lune est filmée en plan rapproché et elle annonce le changement de valeur qui va suivre. La continuité ne vaut pas uniquement pour les formes et le mouvement, elle vaut également pour le choix des échelles de plans. Le rasoir et le nuage, la lune et l'œil s'associent aussi grâce à l'enchaînement des valeurs de plans allant progressivement de la plus large à la plus serrée. Par rappels dynamiques, lumineux, scalaires et géométriques, l'œil tranché se retrouve dans la nuit et le nuage coupe la vue de la lune. Finalement, l'effet du montage, contrairement à l'effet Koulechov, ne change pas le sens des plans, il fait circuler une qualité, le tranchant, d'un plan à l'autre.

c. Discontinuité

Le montage joue également sur des discontinuités spatio-temporelles (le retour dans l'appartement, l'arrivée soudaine de la femme dans le plan) se rapprochant davantage, cette fois, de ce que nous avons étudié chez Eisenstein qui n'éprouve aucune difficulté à faire cohabiter, dans la même séquence, des éléments intra et extra-diégétiques. Le montage crée alors sa propre continuité au-delà de l'espace filmique et de la diégèse. Il crée une Idée. « Dans le même film, l'héroïne met l'homme hors de la pièce où elle se trouve et ferme la porte, mais lorsqu'elle se retourne il est, inexplicablement, derrière elle » (Bordwell et Thompson 2000, p. 562). L'enchaînement des plans ne suit donc pas, en premier lieu, des impératifs de continuité. Au contraire, il instaure sa propre continuité en heurtant la lisibilité de l'action. Il propose des lignes narratives brisées mettant en rapport des événements hétérogènes selon de nouveaux modes d'enchaînements possibles.

B. Synthèse

Nous avons vu que la construction des images et leur enchaînement s'en remettait à trois principes de composition qu'étaient la lisibilité, la hiérarchisation et la dramatisation. Il semblerait que, dans cette séquence, la donne ait changé. En effet, si, dans un premier temps, le film

présente des couplages normés reconduits sur l'écran, c'est pour mieux les défaire et ainsi affirmer ses éléments de composition (un pouce, une lune, un nuage, un œil). Ces derniers ne sont pas classés une fois pour toutes, ils ne cessent d'entrer dans des configurations différentes altérant la lisibilité de leur rapport, leur importance dans l'histoire et dans l'image, ainsi que leur degré de dramatisation.

1. Thèse

a. Constat

Devant la multiplicité de ces passages entre les plans, l'analyse a longtemps considéré le rêve comme moteur d'organisation logique dans le film. La structure du film est linéaire, puis, tout à coup, une nouvelle dynamique se met en place. Elle est floue. Elle brise des conventions. Le rêve devient alors la seule explication possible pour l'enchaînement des plans. Si bien que dès que les règles de successivité classique sont maintenues, le spectateur se trouve face au réel – l'homme sort prendre l'air sur le balcon – et dès que l'illusion de la continuité des actions est bouleversée, nous passons dans le rêve ou le fantasme – l'homme tranche l'œil de la femme.

b. Nouvel exemple

Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), les scènes se répètent en variant les points de vue. Le cinéaste joue avec les conventions narratives. L'analyse que propose Francis Vanoye se concentre sur la recherche d'un énonciateur possible pour chaque répétition. Ceci permettra alors de savoir si nous sommes dans le rêve ou dans le réel (Vanoye 2005, p. 147-152). Si bien que l'analyse aura pour but de répondre à deux questions : est-ce que cette répétition est un rêve et qui rêve ?

c. Analyse

C'est donc tout le film qui a peut-être été rêvé par l'Ambassadeur ? En fait "l'onirisme" et le "réalisme" [le milieu dérivé et le milieu déterminé, nous y reviendrons] des séquences se valent : ils sont des conventions, comme la logique des points de vue dans le film. On ne sait donc plus qui voit. Mais la dernière séquence, reprise et continuation de trois autres séquences réparties dans le film et sans lien diégétique clair avec ce qui les précède et les suit, sortes d'encarts, nous montre les bourgeois marchant sur une route de campagne : la "voix" narrative manifeste là son existence, c'est bien elle qui a réparti ces six personnages en quête de diégèse dans des séquences finalement in-signifiantes (*ibid.*, p. 151)

Le film est parsemé d'indices de transition (lignes de dialogues, flou, zoom) qui rattachent des parties du récit à tel ou tel personnage et leur attribue une narration objective ou subjective. L'analyse de Francis Vanoye consiste à révéler la nature et la provenance des images. Dans *Un chien andalou*, la première partie de la séquence appartient au réel, c'est le quotidien

des personnages qui est mis en avant par le montage organico-actif; la seconde partie, après une transition manifestée par le changement d'axe, nous plonge dans le fantasme à travers un montage associatif.

2. *Antithèse*

Toutefois, cette distribution entre le réel et le rêve nous semble plus complexe. Si nous poursuivons avec l'exemple d'*Un chien andalou*, une analyse du montage nous a fait réaliser que bien avant la transition (le changement d'axe), un autre élément pouvait conduire l'enchaînement des plans. Il s'agissait de la forme ronde (le pouce, le visage, la lune, l'œil). Or, ce mode de liaison entre les plans apparaît dès le début de la scène. « La narration "objective" serait dans la plupart des films comme un point d'ancrage permettant des allers-retours vers des moments subjectifs ponctuels. Certains films [dont les films surréalistes] refusent cette convention formelle et entrelacent jusqu'à la confusion l'objectif et le subjectif [...]. » (Bordwell et Thompson 2000, p. 136). Le montage met en avant cette confusion. Du point de vue de l'analyse, cet entremêlement pose problème. L'étude du film ne peut plus uniquement se construire autour de la question qui consiste à discerner le rêve de la réalité puisque les deux s'entrelacent. En d'autres mots, ceux de Deleuze, dans certaines séquences le rêve et le réel (la narration objective et la narration subjective) restent distincts, mais deviennent indiscernables. Le nuage et le rasoir entrent en rapport, passent l'un dans l'autre. Même s'il y a distinction entre les objets (le nuage et le rasoir), le mouvement du nuage et le mouvement du rasoir deviennent indiscernables.

3. *Questions*

a. Les données immédiates

Contrairement à ce que nous aurions pu croire au début de notre étude, en nous fiant à la reconduction des couplages normés, la conséquence de l'enchaînement des images du cinéma n'est pas toujours l'action, le sens, l'histoire. L'action, le sens, l'histoire ne sont, en fin de compte, qu'une des conséquences possibles de l'enchaînement des images (Deleuze 1985, p.39). Comme nous l'avons vu avec Daniel Arasse et Leon Battista Alberti, la *storia* est au centre de l'image parce que l'action est la conséquence logique d'un mode de composition tourné vers elle. Avec le cinéma de Buñuel, est mis en avant un tout autre mode de fonctionnement pour les images que l'on ne peut analyser autrement qu'en considérant les données premières du film. Il faut nous situer en amont. C'est-à-dire décrire les images et les sons avant les significations ou les symboles qu'ils impliquent. Il se peut, même si cela suppose que le film ne suive pas toujours les compositions de la tradition dont il est issu, que l'action ne soit pas la

seule conséquence possible de la construction d'une image. C'est pourquoi ce que peut produire le cinéma (types d'espace, types de corps, types de récit, etc.), on ne le saura qu'en trouvant les moyens d'analyser ce qui fait la particularité d'une image de cinéma. Cette particularité, nous ne pourrons jamais la mettre à jour si nous sommes trop pressés de la dépasser pour découvrir plutôt ce que tel plan partage avec d'autres formes de représentation. Nous retrouvons ici, précisément, le reproche que Dulac adressait à Canudo.

b. Nouvelles alliances

Le film empêche donc, certaines fois, un discernement clair d'avec un héritage jusque là certain, ou bien de ce qui relève du réel ou du rêve. Analyser ce dernier en fonction d'une séparation entre l'objectif et le subjectif omet une question qui nous semble fondamentale : à quelles conditions, d'un point de vue cinématographique, le film bascule-t-il dans le rêve ? C'est bien lui et ses modes d'enchaînement qui font apparaître le rêve. Dès lors il paraît difficile de séparer rêve et réalité selon des codes de représentation classique qui ne sont pas toujours ceux de la mise en scène. En effet, comme le préconise Nicole Brenez,

en ne rabattant pas tout de suite le cinéma sur le réel, on s'autorise à questionner et à déployer les propriétés de la ressemblance [...], à penser les diverses dimensions d'abstraction – plastique, logistique, conceptuelle – qui informent la représentation figurative, à envisager la façon dont un film se projette dans le monde au moins autant que le monde passe en lui (1998, p. 12)

c. Scission

Ceci nous amène à une troisième interrogation : l'analyse doit-elle toujours se rapporter à des conventions classiques de narration ou bien doit-elle considérer les modes de fonctionnement propres au film ? L'étude du *Charme discret de la bourgeoisie* repose sur les façons dont le réalisateur brouille les pistes. Ce dernier gomme, au filmage, les procédés d'écriture cinématographique qui permettent de différencier les points de vue. Cependant, ce point de départ analytique se trouve hors du film. Il met en rapport la mise en scène avec des conventions qui lui sont extérieures et évalue ses modes de résistance. Dans ce cas, il est aisé de passer à côté du film. Comme nous l'avons vu dans *Un chien andalou*, analyser le montage consiste à étudier ce qui est présent dans le film (les faux-raccords) et non ce qui est absent (les repères spatio-temporels). Il nous faut donc considérer les éléments visuels et dégager des particularités de relation plutôt que de révéler des dysfonctionnements par rapport à une construction qui n'appartient pas à la mise en scène.

4. Problématique

Si les cinéastes surréalistes se jouent des conventions, des couplages normés, c'est pour mieux créer d'autres agencements possibles. Quels sont-ils? Comment œuvrent-ils? Si, dans les analyses des films surréalistes, les références à un modèle narratif restent prépondérantes, quels sont les éléments filmiques qui les mettent en avant? Si les trois piliers de composition classiques ne sont plus toujours premiers, quelle est la nature de ce nouveau rapport de forces qui conduit les images?

5. Plan

Notre analyse d'*Un chien andalou* nous permettait d'ores et déjà de proposer des ébauches de réponses. L'enchaînement des plans repose sur une répétition proprement cinématographique. À travers ce que Gilles Deleuze nous dit des films de Buñuel dans le chapitre de *L'image-mouvement* intitulé « L'image-pulsion », nous allons voir comment le cinéaste met en place un milieu reconnaissable (montage organico-actif), puis dérive (changement d'axe) pour créer des modes de connexion inédits entre les plans (la répétition des éléments cinématographiques). Si la force centripète n'est plus un moteur pour le film, il relèvera de notre travail de montrer le nouveau rapport qui conduit l'enchaînement des images. Pour ce faire, nous allons considérer la filmographie du réalisateur espagnol et nous verrons, comme nous en avons fait l'analyse formelle dans *Un chien andalou*, la façon dont un milieu déterminé dérive. Nous devons souligner l'importance de la répétition. Ceci nous permettra de revenir sur le fonctionnement interne du film et de mesurer les implications qu'une telle pratique cinématographique peut avoir sur l'analyse filmique.

II. Une filmographie

A. Fonctionnement

1. Le milieu déterminé

Dans *L'Ange exterminateur* (1962), le monde mis en œuvre dans le film existe en résonance avec la haute bourgeoisie des années 1950 à Mexico (vêtements, espaces, personnages, etc.). En ce sens, le milieu géographico-historique sert de médium puisque les mesquineries, le pouvoir, le luxe, la répétition, le mimétisme sont extraits des comportements bourgeois et ont cours



67. *L'Ange exterminateur*

dans un milieu déterminé, c'est-à-dire un espace quelconque dans lequel ce sont les « émotions qui règlent et dérèglent les comportements » (Deleuze 1983, p. 173). Le milieu est déterminé parce qu'il est régi par des conventions d'expression et de réaction. Le salon d'Edmundo et Lucia de Nobile est un milieu déterminé. Le film de Buñuel arrache des morceaux (le salon, l'opéra, les domestiques, etc.) « aux objets effectivement formés dans le milieu » (*ibid.*, p. 175). Ici, il arrache les bourgeois, en les isolant, à la communauté à laquelle ils appartiennent. Ceci introduit une dimension réaliste : le film se comprend en fonction du réel, car il représente, par échantillonnage, un milieu. Il reconstitue ce milieu.

2. *La fin de la motivation comme moteur de l'enchaînement*

a. *L'Ange exterminateur*

Toutefois, les déterminations du milieu ne font pas tout. Bien souvent, un fait nous est donné sans en expliquer la cause. Ceci n'est pas sans rappeler la première scène d'*Un chien andalou* au cours de laquelle un œil est tranché sans que l'acte soit motivé. Le milieu n'explique pas tout. Ses déterminations ne régissent pas toujours les rapports entre les plans. La raison de l'enfermement des personnages sera gardée secrète. Ils restent prisonniers d'une pièce sans qu'aucun élément ne justifie leur incapacité à sortir de la salle de réception. Les forces linéaires de l'enchaînement des actions, les émotions qui règlent les comportements ou le montage organico-actif se heurtent à des forces qui créent de nouvelles liaisons associatives (la répétition d'une forme – héritage du didactisme russe) ou dynamiques (le mouvement pur – héritage impressionniste) entre les plans. L'absence de motivation ou de détermination ne cesse de faire chanceler le délicat équilibre qui maintient le réel (l'action motivée) d'un côté et le rêve (l'action non motivée) de l'autre.

b. *Cet obscur objet du désir*



68 et 69. *Cet obscur objet du désir*



Dans *Cet obscur objet du désir* réalisé en 1977, un même rôle peut être tenu par deux actrices différentes sans aucune explication quant à la substitution de l'une par l'autre. Le personnage change de physique sans pour autant troubler le reste de la distribution. Cette perturbation repose sur une discontinuité non pas spatio-temporelle, mais représentationnelle : il faut une indication visuelle, sonore ou narrative pour signifier qu'il s'agit toujours du même personnage. La force centripète a perdu son rôle primordial de garant de la cohérence filmique, car le film construit sa propre logique de fonctionnement et assure une nouvelle forme de cohérence.



70, 71 et 72. *Cet obscur objet du désir*

3. La dérive

C'est d'ailleurs en cela que les attentes du spectateur sont malmenées. Un changement dans le rapport de forces fait passer le rêve dans la réalité et inversement. Un nouveau type de rapport lève dans l'image et s'empare d'un élément filmique. Il bouleverse alors la détermination du milieu. Le film met non seulement en scène ses comportements, mais également toutes les forces qui le sous-tendent. Tout à coup, comme en témoigne le changement d'axe dans *Un chien andalou* ou la fuite du personnage dans *L'Ange exterminateur*,

[I]es actions se dépassent vers des actes primordiaux qui ne les composaient pas [l'œil de la femme sera tranché], les objets vers des morceaux qui ne les reconstitueront pas [la lune et l'œil, le nuage et le rasoir], les personnes vers des énergies qui ne les "organisent" pas [le comportement de l'homme se dérègle dans *Un chien andalou*] (Deleuze 1983, p. 175)

De fait, un certain type de procédé déterminé dérive et lève une nouvelle force jusque-là maintenue subordonnée. Dans *Un chien andalou*, l'homme s'entaille le doigt. Cette pulsion présente dès le troisième plan du film reste subordonnée à la reconstitution du récit (force centripète du montage). C'est pourquoi les raccords ont le dessus sur les associations formelles jusqu'au changement d'axe qui bouleverse le rapport de forces qui sous-tend la succession des plans. C'est maintenant la pulsion qui prend le pas sur la linéarité. À cause des répétitions, c'est-à-dire des confrontations des différentes forces qui sous-tendent les rapports entre les images, la nature de ce qui conduit l'enchaînement des plans change.

4. Synthèse

Deux choses apparaissent primordiales dans la mise en scène du cinéaste. Tout d'abord, il travaille à partir de milieux reconnaissables régis par des codes qui reconduisent une force centripète. De plus, comme nous l'avons vu dans *Un chien andalou*, le montage est organico-actif, ce qui place pendant un temps l'action première par rapport aux autres types d'association possibles pour les images. Toutefois, d'autres formes d'enchaînements sont toujours à l'œuvre dans la séquence. À certains moments le rapport de forces (d'un point de vue formel ou narratif) change et brise les articulations jusque-là logiques du récit. Dans *Un chien andalou*, il y a un changement d'axe soudain et dans *L'Ange exterminateur*, les domestiques se mettent tout à coup à fuir la demeure dans laquelle se déroule la réception. Mais, et il s'agira là de notre second point, les images contenaient déjà en germes ces bouleversements. Dans *Un chien andalou*, le premier changement d'échelle de plan nous montre un rasoir coupant une première forme arrondie : le pouce de l'homme. La répétition de la coupure d'une forme arrondie lie finalement le pouce, la lune et l'œil. Elle fait lever d'autres logiques d'enchaînements – figuratives et non plus exclusivement actives ou réactives – qui procèdent par associations et résonances. Dans ces nouvelles relations possibles, comme nous l'avons vu, les séparations ne sont pas toujours franches. Les actions se prolongent les unes dans les autres et leur répétition les prolonge les unes dans les autres. Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, le repas se répète et explore toutes les issues possibles pour la scène faisant lever l'indécidable puisque parmi tous les dénouements filmés aucun n'aura le dessus sur l'autre. Ce n'est plus tant la **successivité** qui est mise en avant par le film, mais la **coexistence**.



73, 74 et 75. *Le Charme discret de la bourgeoisie*

B. La répétition

1. Joyeux mélange – la répétition

a. La reprise

Buñuel ne cesse d'injecter dans un milieu précis une « pulsion¹¹⁰ » : le plaisir dans la douleur (*Un chien andalou*), l'enfermement (*L'Ange exterminateur*), la mort (*Los Olvidados*, 1950), la bêtise (*Le Charme discret de la bourgeoisie*). Ceci a pour répercussion de faire dévier le milieu et sauter tous les enchaînements possibles *a priori*. C'est alors que la répétition fait son apparition. Elle défait des schémas en refusant l'action : les scènes se répètent et l'action n'avance plus. Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, la salle à manger est ce milieu dans lequel se dérèglent des comportements. À la fin du film, le lieu devient cet endroit qui, au fur et à mesure des répétitions « possède une consistance et une autonomie parfaites » (Deleuze 1983, p. 173). Il ne se substitue pas au réel en prenant la forme d'un rêve. Chaque nouveau repas vaut pour lui-même et n'annule jamais le précédent. Les actions ne sont plus motivées et la scène dérive à l'infini.

b. Changer un rapport

La répétition fait lever l'indiscernable dans le film – nous ne savons plus ce qui est représenté (c'est-à-dire avec quel événement réel la scène répétée entre en rapport : est-ce un repas, une mise en scène, etc.?). En ce sens, la répétition n'est pas motivée par la recherche du vrai (c'est-à-dire la dissemblance entre le rêve et la réalité), mais par l'expérimentation de la différence. En perturbant la scène répétée, un rapport de forces change dans la séquence et ce qui est ressenti ne cesse de se transformer : l'événement passe du tragique au comique, du mystérieux à quelque chose de parfaitement anodin. La répétition fait donc dévier la scène. Apparaît avec elle une nouvelle logique qui n'est plus dans l'affect (le ressenti, la conséquence de l'action), mais dans la pulsion (qui anime le monde dont est issu le milieu). Les pulsions sont à l'œuvre dans tous les films de Buñuel et opèrent telles des répétitions précipitantes en imposant à la structure du film un cycle (*ibid.*, p. 178).

2. Le cycle

a. Le cycle interne

Il apparaît, chez Buñuel, deux formes de répétitions qui sont deux types de cycles. Le cycle interne est celui qui crée de nouveaux types de liaison en faisant dévier une forme.

110 Nous reprenons ce terme des analyses de Deleuze sur Buñuel. Nous expliciterons les raisons de cet emprunt ci-après au point b).

Dans *Un chien andalou*, la forme circulaire constitue un cycle, le cycle du « rond ». Autrement dit, une force, bien plus puissante que la linéarité, renverse la successivité et crée des enchaînements par reprise d'une forme. Dans la séquence étudiée, le pouce, le visage, la lune et l'œil ne cessent de revenir et d'entrer en rapport. L'unité n'est plus tant narrative que formelle ou cyclique.

b. Le cycle externe

Le cycle externe est celui qui se formule par la reprise d'une scène de séquence en séquence. Ce n'est plus un élément intérieur à la scène qui se décline sous ses différentes formes, c'est la répétition intégrale d'un événement (le rêve, le repas, etc.). Là aussi, la séquence acquiert une autre définition. Elle devient la portion d'images qui se répète. Ces deux formes de cycles proposent un déplacement à chaque nouvelle manifestation.

c. Synthèse

Dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, François Niney considère, en se basant sur Kierkegaard, que la répétition chez Buñuel relève davantage de ce « mot prosaïque et magique à la fois » qu'est la reprise (Niney 2000, p. 102) :

reprandre, c'est revenir en arrière pour recommencer, c'est répéter avec une variante obligée, car refaire n'est jamais comme faire ; c'est rejouer au sens théâtral ; la répétition est parfois la seule solution pour sortir d'une impasse, briser un mauvais sort (selon un mythe grec, il faut rejouer à l'envers le morceau de flûte fatal : voir *L'Ange exterminateur* de Buñuel). Reprendre, c'est donc refaire pour mieux faire ou défaire : « Tandis que le ressouvenir, cherchant à retrouver ce qui a été, se tourne totalement vers le passé, la reprise prétend retrouver ce qui a été sous une forme nouvelle concrète en se dirigeant vers l'avenir¹¹¹ ». La reprise, c'est aussi recoudre, réparer, remailler le fil interrompu du tissu, de l'histoire, de la vie (*ibid.*)

Dans les films de Buñuel, il y a cette idée de reprise dans les cycles. Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, le retour de la scène du repas permet de revenir en arrière pour commencer à nouveau le dîner. Mais la reprise ne permet jamais au souper de sortir d'une impasse, pas plus qu'elle ne conduit les invités de *L'Ange exterminateur* à en finir avec ce mauvais sort. La reprise sert à défaire pour mieux refaire sans pour autant trouver d'issue. Gilles Deleuze considèrera le cycle externe comme étant une forme « mauvaise » de répétition.

3. Les deux types de répétition de Buñuel diagnostiqués par Deleuze

a. Faire échouer l'action – la mauvaise répétition

Deleuze ajoute deux autres types de répétition à notre brève typologie. Chez Buñuel, il y a tout d'abord la mauvaise répétition, celle qui fait échouer l'action. Dans ce cas, ce n'est plus l'événement qui la conduit, « c'est elle qui fait rater l'événement, comme dans

111 Nelly Viallaneix, introduction à *La Reprise* de Kierkegaard, Flammarion, 1990, p. 17.

Le Charme discret de la bourgeoisie, où la répétition du déjeuner poursuit son œuvre de dégradation à travers tous les milieux qu'elle ferme sur eux-mêmes (Église, armée, diplomatie...) » (Deleuze 1983, p. 185). Le film « montre moins un cycle de repas ratés que les diverses versions du même repas sous des modes et dans des mondes irréductibles » (Deleuze 1985, p. 134-135). La répétition dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* est mauvaise parce qu'elle ne fait que décliner des situations possibles en changeant à chaque nouvelle scène une donnée : l'Église, l'armée, la diplomatie, etc. Avec ces nouvelles données, le milieu change de détermination tout comme les pulsions qui aident à sa déviance. La même chose se produit dans *L'Ange exterminateur*.

Les invités de l'Ange veulent commémorer, c'est-à-dire répéter la répétition qui les a sauvés, mais retombent par là même dans la répétition qui les perd : réunis dans l'église pour un *Te Deûm*, ils vont se retrouver prisonniers, en plus intense et en plus grand, pendant que la révolution gronde (Deleuze 1983, p. 186)

Les personnages de *L'Ange exterminateur* ne peuvent pas sortir de la répétition, car il y a toujours un mauvais sort à annuler, à répéter pour se défaire du vrai. Nous l'évoquons plus tôt grâce à la remarque de François Niney, un mythe grec a inspiré Buñuel pour le scénario du film.

Dans ce mythe, le retour sur l'histoire permet de se libérer du mauvais sort.

[II] nous raconte que pour briser l'envoûtement, il faut rejouer la musique et la scène à l'envers. Comme pour revenir à la bifurcation où l'histoire aurait pris une mauvaise voie, un mauvais tour, en remonter le cours pour le redresser, remettre l'histoire sur le droit chemin : le ressouvenir, l'anamnèse est le prix pénible mais nécessaire de l'oubli et de l'amnistie. Qu'il s'agisse des traumatismes de l'histoire personnelle (voire la pratique psychanalytique) ou des crimes de l'Histoire, il s'agit de les répéter, entendons de les re-présenter, pour que ça ne se répète plus pour de vrai (Niney 2000, p.273)

b. La répétition qui sauve

Toutefois, la répétition n'est pas toujours mauvaise, explique Deleuze. Pour qu'elle soit bonne, il faudrait atteindre une répétition qui sauve, qui rompt avec l'ordre des pulsions, qui défait les cycles du temps et qui aboutit à un vrai désir (non déterminé et non déviant), un véritable choix capable de recommencer sans cesse (Deleuze 1983, p. 186). Buñuel y parvient dans son dernier film.

Et dans *Cet obscur objet du désir* éclate une des plus belles inventions de Buñuel : au lieu de faire jouer différents rôles à un même personnage, mettre deux personnages, et deux actrices, pour une même personne. On dirait que la cosmologie naturaliste de Buñuel, fondée sur le cycle et la succession des cycles, fait place à une pluralité des mondes simultanés, à une simultanéité de présents dans différents mondes. Ce ne sont pas des points de vue subjectifs (imaginaires) dans un même monde, mais un même événement dans des mondes objectifs différents, tous impliqués dans l'événement, univers inexplicable. Buñuel atteint alors une image-temps directe [...] (Deleuze 1985, p.135)

Cet obscur objet du désir, dans sa construction même, empêche une recherche du personnage focal parce qu'il n'existe pas. C'est pourquoi une analyse reposant sur la recherche de

l'identité du narrateur, comme celle que formulait Francis Vanoye pour *Le Charme discret de la bourgeoisie*, s'avèrera vaine. Les rêves (les séquences non motivées) ne viennent ni chasser ni remplacer les actions réelles (les séquences motivées) en formant une quête de la diégèse. Au contraire, plusieurs univers filmiques coexistent sans qu'aucun n'ait le dessus sur l'autre. Ce qui fait désormais tenir le film, c'est précisément l'irrésolution d'un rapport de forces entre la force centripète, qui se rattache au déjà-connu dans l'image pour se concentrer sur le réel, et la force centrifuge, qui empêche tout (re)centrement.

c. Synthèse

La répétition comme cycle externe – la mauvaise répétition – s'oppose à la bonne répétition qui met en scène la coexistence de mondes différents – « un seul et même événement se joue dans ces différents mondes sous des versions incompatibles » (Deleuze 1985, p. 134). Le but de l'analyste ne sera pas tant de discerner le rêve de la réalité, de discerner le vrai du faux, d'opposer le fonctionnement de la séquence motivée à celle qui ne l'est pas, que de considérer la répétition en tant qu'elle renverse un rapport de forces : elle libère le temps (les événements sont coexistants dans le temps) en inversant leur subordination au mouvement (la successivité n'est plus le moteur de l'enchaînement des images et du temps). Les éléments de composition s'affranchissent de leurs couplages normés et entrent dans de nouvelles compositions. La création de ces agencements inédits (le cinéma a fait apparaître le tranchant dans le nuage) engendre la fin des principes de composition classique et l'affirmation que tout (éléments de composition, plans, sons, lumière, personnages, etc.) se trouve pris dans une circulation.

C. Synthèse

1. *Interprétation*

En coupant, au rasoir, un œil au commencement de son film, Buñuel détruit ce piège, et l'effet purement "rétinien" de la réalité qui nie la "coupure" – le montage – sur lequel est fondée l'existence des films. Ainsi, sans intervenir, ou presque, dans le "réalisme photographique" de chaque plan, le montage devient une "psychanalyse" du regard et de la réalité, la "vision" de la réalité comme "surréalité" et "réalité de l'image" (Ishaghpour 2001, p. 36-37).

Ce qui est intéressant, dans cette citation, au-delà de l'interprétation qu'elle formule, réside dans cette idée que le montage n'est pas vraiment appréhendé de la même façon dans les films surréalistes que dans ceux que nous avons vus jusqu'à présent. Finalement, chez Buñuel, il semble s'éloigner de celui de Griffith et d'Eisenstein, et se rapproche de celui des impressionnistes

puisqu'il se mélange. La coupe est niée parce que le mouvement se prolonge dans un autre : il est restitué dans son intégralité même s'il ne passe pas par les mêmes corps (la main et le nuage). C'est sur ce même principe que reposeront les échanges d'actrices dans *Cet obscur objet du désir* : le personnage de la femme de chambre se prolonge dans deux actrices distinctes, mais dont le rôle est indiscernable.

2. Une création cinématographique

L'écart, qu'il soit gommé – Griffith a besoin d'un écart pour faire un raccord entre deux fragments de l'action –, ou maintenu – Eisenstein a besoin de maintenir un écart entre l'intra et l'extra-diégétique pour formuler l'Idée – n'est plus mis en avant. Dans ce cinéma, la narration n'obéit plus à la base de la logique linéaire classique (suivre la ligne tracée par une série d'événements). Au contraire, les lignes du récit se brisent et le surréalisme fait coexister les effets de réel et les pulsions, les formes et les forces qui les sous-tendent. Car, même si pour Gilles Deleuze, le cycle empêche certaines fois Buñuel de saisir les aspects positifs du temps (1983, p.178-179), son cinéma « *met la puissance de la répétition dans l'image cinématographique*¹¹² » (*ibid.*, p.186). Nous rejoignons ici Germaine Dulac. Le réalisateur dévoile une possibilité du cinéma proprement cinématographique. Il crée ses propres formes d'agencement et rend compte de ses propres obsessions. Il revient à l'analyste de les considérer et de les mettre à jour au-delà d'un simple rattachement aux analyses des formes préexistantes.

3. Outils

Une fois établi que le cinéma peut, tout comme le doit un film, être considéré en lui-même, nous pouvons réaffirmer que les éléments de composition de l'image ne sont pas des entités. Par conséquent, l'analyse devient une investigation sur la liaison. En effet, les éléments de composition peuvent voyager par prolongements, échos, résonances et récurrences par-delà les coupes. Cette circulation peut se décliner sous la forme du motif (récurrence formelle grâce à cette répétition qui change) : le pouce reprend la forme arrondie de la lune, qui reprenait les courbes du visage, etc. Le circuit, quant à lui, nous permet de suivre un tout nouvel agencement figuratif qui ne trouve sa cohérence que dans le film. Dès lors que les éléments ne s'affirment plus uniquement dans une reconduction, il nous faudra analyser non pas les liens qu'ils reconduisent mais ceux qu'ils mettent en œuvre. Nous comprenons alors mieux l'importance du motif pour une telle approche du cinéma. Son étude, comme chez Atom Egoyan, est à entendre dans son appréhension musicale : il devient « la plus petite unité mélodico-rythmique » (Michels 1977, p.105).

112 En italique dans le texte.

Il est « une figure autonome qui peut être répétée, modifiée; des modifications importantes peuvent faire apparaître un nouveau motif... » (*ibid.*, p. 107). À partir de cette définition musicale, Jacques Aumont précisera ce qu'il importe de retenir pour l'image. Chaque motif figuratif peut tendre vers deux aspirations : la première s'appuie sur « sa capacité à jouer un rôle structural, à devenir un "thème" » (Aumont, 1996 p. 165); la seconde, sur « sa capacité à ne pas le devenir, à rester "motif libre" » (*ibid.*). L'analyste se doit de le considérer puisqu'il devient « l'atome analytique par excellence » (*op. cit.*). Nous devons toujours l'étudier comme un signe plastique (le pouce, la lune et l'œil dans *Un chien andalou*), « correspondant au modelage de la matière » (*op. cit.*) par la lumière, le montage, le son, les couleurs, etc. « Contrairement au travail narratif et représentatif, qui ne peuvent être conçus que visant le tout, l'ensemble, le travail figuratif atteint le détail : chaque objet, chaque région de l'image, chaque moment de son flux. Ce à quoi il ressemble le plus n'est pas le travail pictural de la composition, mais l'économie musicale du motif » (*op. cit.*, p. 163). Nous pouvons déduire qu'à même le motif nous retrouvons le double mouvement auquel nous tenons : il entraîne tout d'abord la circulation par extraction (force centrifuge) et la perpétue ensuite par redistribution (réenchaînement).

CHAPITRE III
L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

Le cinéma allemand, à ses débuts, reste très minoritaire, dans le monde et sur son territoire, très concurrencé par les productions françaises, italiennes, danoises, mais surtout américaines. Avant la première guerre mondiale, une censure sévissait en France et aux États-Unis : les films allemands y étaient interdits. Seulement, l'Allemagne ne pouvait se permettre d'exercer le même blocus, les salles auraient été vides (Bordwell et Thompson 2000, p.552). Il faudra attendre une intervention de l'État, en 1916, pour permettre une distribution massive des films allemands sur les écrans locaux. À partir de cette date, la production augmenta considérablement. Le gouvernement allemand avait découvert le « pot aux roses » : le cinéma pouvait être un instrument de propagande. C'est pourquoi le premier producteur de cinéma en Allemagne devint l'État. Tous les films étrangers, à l'exception des films danois, furent bannis (*ibid.*). Trois genres se développèrent alors : le feuilleton d'aventure, le film historique et le film sexuel éducatif (*op. cit.*, p. 553). Comme nous le rappelle Bernard Eisenschitz, « les Allemands découvrent le cinéma pendant la guerre, malgré une censure très dure » (2001, p. 12). Dès 1918, le cinéma allemand se projette sur les écrans du monde entier : « c'est par le cinéma que le monde va **redécouvrir l'Allemagne**, mise au ban des nations après la guerre », notamment grâce à Lubitsch (*ibid.*, p. 16). « Un certain nombre d'œuvres ouvrent des voies, métamorphosent de vieux thèmes, renouent avec les traditions allemandes romantiques et avec les courants artistiques d'avant-garde » (*op. cit.*, p. 15). C'est le début de l'expressionnisme allemand également connu sous le nom d'« écran démoniaque »¹¹³. Même si « l'Allemagne sort de la guerre vaincue, humiliée, démoralisée. Paradoxalement, le cinéma s'en sort très bien, il attire un public croissant et consolide une industrie » (*op. cit.*).

Seulement, le bouillonnement créatif et le mélange des influences artistiques, à l'œuvre en France notamment, n'auront pas le même impact sur les créations germaniques. Ces dernières fonctionneront davantage en autarcie et découvriront très vite des moyens d'expression nouveaux en se ralliant à des mouvements artistiques d'avant-garde. La question du conformisme à des codes et des conventions classiques n'a pas le même poids en Allemagne. Le cinéma expérimente de nouvelles créations. Ces dernières ne sont pas proches de la peinture de la Renaissance ou de

113 Cette expression servit à qualifier les œuvres de Hanns Heinz Ewers, romancier, qui débute sa carrière en 1901 comme humoriste, puis publie des recueils et des romans fantastiques dès 1909. Il est aussi réalisateur, auteur et producteur. Par la suite, « l'écran démoniaque » sera l'autre appellation possible pour le mouvement communément connu sous le nom d'expressionnisme allemand, au cinéma, entre 1918 et 1925. Il est également le titre du livre de Lotte Eisner, consacré à l'étude de ce courant cinématographique, publié en 1952.

la littérature réaliste, mais du mouvement gothique. C'est donc le travail sur les formes et sur la lumière qui va intéresser les productions visuelles d'après-guerre. Nous allons voir comment un héritage pictural et littéraire intègre des processus cinématographiques, tout en proposant au cinéma de composer de nouvelles formes.

I. Histoires et influences

A. Avant-propos

1. Unir l'Allemagne

Dans son introduction au cinéma allemand, Bernard Eisenschitz prévient son lecteur : « [l']histoire du cinéma allemand se confond avec celle du siècle. Le cinéma est devenu l'histoire même de l'Allemagne, il en a été partie prenante et l'a modelé, opinion et vision » (2001, p.5). De plus, l'importance et le rôle de la politique allemande sont le reflet d'une époque bien précise. D'ailleurs, ce même constat valut le rapprochement figurant dans le titre du livre de Siegfried Kracauer intitulé *De Caligari à Hitler*¹¹⁴. Même si nous ne travaillerons pas en profondeur ces rapports, il nous semble intéressant de les garder à l'esprit, puisque chez Eisenschitz ou chez Kracauer, le cinéma n'est pas seulement perçu comme un divertissement : il redonne à l'Allemagne une unité nationale. Il retrouve ce lien avec l'histoire déjà mis en avant par Griffith.

2. Direction Hollywood

Ce rapprochement idéologique n'est pas sans rappeler qu'à l'arrivée d'Hitler au pouvoir le pays se divise et bon nombre de réalisateurs, chefs opérateurs ou décorateurs, et acteurs gagnent Hollywood déjà séduit par l'esthétique expressionniste. Le cinéma américain, alliant considérations artistiques et commerciales avec la littérature, intégrera de la même façon les mouvements à contre-courant. La récupération de Murnau, Wilder ou Lang, entre autres, tout comme la réhabilitation des codes expressionnistes dans les films noirs, démontrent à quel point

114 Sur la quatrième de couverture de la traduction française datant de 1973 publié aux éditions l'Age d'Homme à Lausanne, il est écrit : « En 1919, Le Cabinet du Dr Caligari ouvrait, en effet, l'ère de l'écran démoniaque » et en 1933 Hitler brisait net le sonore. Entre ces deux dates l'expressionnisme témoigna des tourments de l'âme germanique tandis que le réalisme analysait une société en crise. Rarement le cinéma fut plus profondément enraciné dans la vie culturelle, politique et sociale d'un peuple. [...] Ce texte, le premier qui utilise en cette matière les conquêtes du marxisme liées à celles de la psychanalyse, montre que le septième art, mieux que tout autre moyen d'expression, révèle dans sa vérité complexe la mentalité d'une nation ».

la machine hollywoodienne récupère les déviances qu'elle suscite. Nous connaissons, dans les années 1990, le même phénomène à la suite du dogme danois de Lars Von Trier et Thomas Vinterberg réintroduisant les mouvements affolés de caméra qui s'opposaient à l'emploi abondant de la *steadycam* depuis le début des années 1980. Aujourd'hui encore, cette esthétique expressionniste persiste dans certains films américains notamment grâce à la filmographie de Tim Burton¹¹⁵ ou encore avec l'adaptation, légalisée cette fois¹¹⁶, de *Dracula* par Francis Ford Coppola en 1992.



76. *Sweeney Todd*



77. *Dracula*

3. Passer le second plan au premier plan

C'est le travail visuel, notamment au niveau des décors, qui va permettre à ces films de s'inscrire dans le courant d'avant-garde expressionniste et ainsi d'explorer une nouvelle donnée du cinéma. L'expressionnisme allemand fait lever la lumière comme donnée immédiate dans l'image. « L'image, ce n'est que de la lumière et un film, c'est de l'émotion et de la lumière¹¹⁷ ».

Au plus de mouvement de l'impressionnisme français, l'expressionnisme allemand répond par le plus de lumière (Deleuze 1983, p. 73). Ces films œuvrent pour une dramatisation des effets du noir et blanc. Leur thématique majeure étant la crise de l'identité, ils proposent une vision du monde apocalyptique. Même si ce mouvement naît à la fin de la guerre, une fois l'armistice signé, il ne



78. *Le Cabinet du Docteur Caligari*

115 Jacques Aumont et Bernard Benoliel (sous la direction de). 2009. *Le Cinéma expressionniste: de Caligari à Tim Burton*. Paris : co-édition PUR/La Cinématèque des conférences du Collège.

116 Pour son adaptation du célèbre roman de Bram Stoker, Murnau n'a jamais eu les droits d'auteur.

117 Pierre-William Glenn (chef opérateur de Truffaut sur *La Nuit américaine*), « Le prix technique, Cannes 2004. Conversation sur le métier de l'image ».

http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article169&var_recherche=caroline%20san%20martinors-champ...

s'arrête pas pour autant. Après la fin de la première guerre, les créations allemandes mettent en avant un décor apocalyptique.

B. Une série de ruptures

1. Rompre avec le récit

Dans ces films, la ligne brisée de la narration du surréalisme se retrouve dans les tracés géométriques incertains des décors. En effet, ce mouvement « cherche l'essence des choses et donne une vérité profonde à ce qui est creux sur papier » (Eisenschitz 2001, p. 15). Il importe alors de mettre en avant l'autonomie du récit, par exemple les flashbacks peuvent se motiver tous seuls. « [C]es œuvres tendent à rompre, par les moyens stricts du cinéma [notamment grâce à la lumière], avec la représentation directe de la réalité, jugée plate et incapable d'aller au-delà du visible » (*ibid.*, p. 22). L'univers se veut désormais irréaliste, faisant tomber les primats classiques de réalisation. La lisibilité n'est plus première, l'action ne se repose pas sur un enchaînement logique et dramatique, la hiérarchisation des éléments dans l'espace ne vaut plus. Au contraire, les films sombrent dans la folie portée par les décors.

2. L'importance du décor

Par ailleurs, ce sont des préoccupations de décorateurs qui permettent à ce cinéma de se rallier à la peinture, à la gravure et à la sculpture, et de se rattacher à ce mouvement d'avant-garde nommé l'expressionnisme. « Les films expressionnistes devaient beaucoup à leurs décorateurs. Dans les studios allemands, un décorateur recevait un salaire relativement élevé et son nom était souvent mis en valeur sur les affiches » (Bordwell et Thompson 2000, p. 554).



79. Edvard Munch, *Le Cri*



80. *Nosferatu*

S'en remettant, tout comme les surréalistes, au rêve et à la psychanalyse – pendant ces mêmes années, Freud développe son concept d'inquiétante étrangeté – les films travaillent avec les formes qui structurent l'espace. La composition de l'image devient expressive.

II. Études de composition

A. L'expressionnisme au cinéma : une « œuvre graphique »

1. *Graphisme*

a. Une recherche atypique pour un premier film

À la fin des années 1910, deux scénaristes, Carl Mayer et Hans Janowitz, souhaitent que la mise en scène de leur scénario soit aussi inhabituelle que leur propos (Bordwell et Thompson 2000, p.554). Les décorateurs, Herman Warm, Walter Reimann et Walter Röhrig, proposent de se rapprocher, pour la conception des décors, du style expressionniste (*ibid.*). Cette filiation a amené une vision particulière au cinéma : l'image cinématographique devint, selon le mot du chef décorateur Herman Warm, une « œuvre graphique » (*ibid.* ; Eisenschitz 2001, p. 20). C'est ainsi que naquit *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene en 1919¹¹⁸.



81. *Le Cabinet du Docteur Caligari*

b. Graphisme du corps, graphisme des décors

En 1922, sort *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau. Même si nous ne nous trouvons pas, comme dans la majorité des films expressionnistes, dans une mégalopole dont la géométrie de l'architecture révèle un monde apocalyptique dominé par l'angoisse et la terreur, le film lui aussi donne, de par les décors et le corps de son personnage, une fonction expressive à l'image. La composition de l'image repose sur ses qualités géométriques, c'est-à-dire sa capacité à créer des lignes et des volumes. « Les interprétations heurtées et les décors distordus de l'expressionnisme

118 Selon les sources, la date de production du film diffère. Il peut également apparaître comme ayant été réalisé en 1920.



82. *Nosferatu*

allemand créent une atmosphère inquiétante et surnaturelle. Dans *Nosferatu*, le maquillage et le jeu de Max Schreck le font ressembler à un rat ou à une chauve-souris » (Bordwell, Thompson 2000, p. 85). En effet, le personnage de Nosferatu a un physique atypique et anguleux. Il est chauve, mais la forme ronde de son crâne est contrecarrée par l'implantation et la forme de ses dents, de ses oreilles, de ses doigts (très souvent proches de sa tête) qui cassent les courbes de son visage. Pour redoubler les lignes brisées que forment les articulations de ses doigts, l'aspect anguleux de ses oreilles ou de ses dents, l'espace est parsemé de ces mêmes lignes discontinues. « Le corps de l'acteur est [ici] mis en jeu (déformé, obliqué, tordu, expressif à l'extrême), au lieu d'être donné comme déjà présent (la grande force du cinéma américain) ou méprisé (le cinéma français) » (Eisenschitz 2001, p. 22). Les images ressemblent alors à des peintures ou à des gravures expressionnistes en mouvement. « Les formes y sont altérées ou exagérées de façon irréaliste à des fins expressives » (Bordwell et Thompson 2000, p. 554). Ceci est également l'œuvre de la lumière.

Dans *Nosferatu* en particulier et dans les films expressionnistes en général, la composition de l'image rompt de façon catégorique avec la perspective, nous proposant des lignes de fuite qui ne mènent nulle part s'opposant au traditionnel centrément instauré comme base de composition de toute représentation picturale à la Renaissance. Le noir et le blanc sont pris à égalité de valeur, pour accentuer les contrastes. La lumière devient un élément majeur nous incitant à prendre en considération un double changement : elle est une composante de l'image et en bouleverse la lecture. Le noir devient un fond d'où les différents éléments de composition semblent essayer de sortir. La lumière et les jeux de contraste qu'elle induit proposent un travail expressif et sensible. Ils permettent de souligner autrement des volumes et de proposer une construction de l'espace qui change, pouvant aller jusqu'à la fin de sa hiérarchisation ou la perte de repère. En cela, le film propose le surgissement d'un autre monde qui n'est jamais donné d'avance comme pouvait l'être celui régi par la reproduction géométrique de la Renaissance.

2. Irréalisme

a. Histoire de perspective

En ce sens, le cinéma expressionniste accentue une dimension irréaliste dans ses compositions picturales : espace bidimensionnel, non respect des perspectives, disparition d'un point de fuite central, refus d'une composition qui prend en compte la diminution géométrique dans la profondeur de l'image (Arasse 2004, p. 59-85).

C'est une violente géométrie perspectiviste, qui opère par projections et plages d'ombres, avec des perspectives obliques. Les diagonales et les contre-diagonales tendent à remplacer l'horizontale et la verticale, le cône remplace le cercle et la sphère, les angles aigus et les triangles pointus remplacent les lignes courbes et rectangulaires (les portes de Caligari, les pignons et les chapeaux de Golem) [Deleuze 1983, p. 77].

b. Le point de repère pour la composition de l'image n'est plus le spectateur

La composition picturale ne se base plus sur la place du spectateur pour ordonner son image, tout est réalisé en fonction du personnage. Selon Pierre Francastel, nous rappelle Daniel Arasse, le monde dans le tableau au moment de la découverte de la perspective (entre 1420 et 1450 à Florence) s'organise en fonction du spectateur [Arasse 2004, 66]. Ce monde s'ouvre à l'action des hommes. De fait, la perspective n'est pas tant une forme symbolique (Panofsky) qu'une vision du monde commensurable à l'homme (Alberti, Francastel, Damisch, Arasse) [Arasse, 2004].

[L]a perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde, le spectateur. Le monde devient donc commensurable à l'homme. Il n'est pas infini, car la question du fini ou de l'infini ne se pose pas, mais plutôt commensurable par l'homme, et dont l'homme puisse construire une représentation vraie de son point de vue (Arasse 2004, p. 67)

Tous les thèmes qu'aborde le cinéma expressionniste dépassent l'entendement de l'homme : la guerre, la misère d'après-guerre, l'omniprésence du mal, etc. L'image ne peut donc plus lui être commensurable. De plus, ce courant flirte avec la psychanalyse et explore des contrées non maîtrisées par l'homme tel l'inconscient ou la folie. Leur représentation ne peut donc plus dépendre de son point de vue. Contrairement à cette place privilégiée accordée au spectateur dans la composition picturale de la Renaissance italienne, l'image expressionniste se referme sur elle-même. Il n'y a plus de circulation entre l'extérieur (le spectateur) et l'intérieur (le film). Tout se passe depuis l'intérieur.

c. Affranchissement et construction formelle

Cet affranchissement renverse le lien de subordination du personnage à l'histoire si bien qu'il déforme le lieu en affectant l'histoire.

[D'un point de vue formel], *Nosferatu* ne passe pas seulement par tous les aspects du clair-obscur, de contre-jour et de la vie non-organique des ombres, [...] [le personnage] culmine lorsqu'une puissante lumière [...] le sépare de son fond ténébreux, le fait surgir d'un sans-fond plus direct encore et lui confère un semblant de toute-puissance au-delà de sa forme aplatie (Deleuze 1983, p. 79)

Dans *Nosferatu*, avant l'ultime étreinte entre le vampire et sa victime, une série de plans montés en champ-contrechamp les unit. Mina¹¹⁹ est chez elle, à la fenêtre. Nosferatu est, quant à lui, également en train de regarder au loin. Il se trouve derrière des barreaux que forment les armatures des fenêtres au premier plan. Derrière lui, un aplat noir coupe la profondeur dans l'image. Cette dernière est maigre. Le personnage est isolé entre une grille et un aplat noir. Seul son corps éclairé le sépare de la noirceur de la nuit et le fait surgir des ténèbres du sans-fond. Nous retrouvons, dans ce plan, la bidimensionnalité de l'image qui annule la géométrie perspectiviste. Toutefois, c'est la



83. *Nosferatu*

lumière qui donne du volume à Nosferatu en sortant la forme de l'aplat. Le plan n'est donc pas composé en fonction du regard extérieur qui rend visible le volume grâce à la géométrie. Désormais, la forme se crée de l'intérieur grâce à la lumière qui éveille ou endort des formes. Ainsi, la composition de l'image n'est plus le lieu qui accueille l'histoire, au contraire, elle se modifie au fur et à mesure que les personnages entrent dans le cadre.

3. Expressivité

Par conséquent, et ce sera notre seconde remarque, la lumière rend l'image expressive. Nous pourrions ici rejoindre notre analyse de *L'Impératrice rouge* et, en particulier, ce que nous disions de la bougie. Elle ne servait pas tant la vraisemblance qu'elle apportait une dimension dramatique à la scène. Elle exprimait, en la rendant visible, la tristesse de Catherine. Le décor a cette fonction expressive puisqu'il sert à rendre perceptible la folie du personnage. Finalement, dans le film, la perspective et la dimension réaliste de l'image ne sont plus premières.

En face du dogme réaliste qui nous semblait inattaquable, *Caligari* vint affirmer qu'il n'était d'intéressante vérité que subjective. *Les Trois Lumières*¹²⁰ nous prouvèrent aussitôt qu'une telle folie était fort raisonnée. [...] Le cinéma cérébral est créé. Les décors, la lumière, le jeu des acteurs, leur visage même, artificiellement composés, forment un ensemble dont l'intelligence se plaît à se savoir maîtresse¹²¹ (Eisenschitz 2001, p. 21)

119 Étant donné que Murnau a adapté le roman de Stocker sans en avoir les droits, il a changé les noms de tous les personnages pour tenter de camoufler la supercherie. C'est ainsi que Mina, le personnage interprété par Greta Schröder, peut également être prénommée Ellen.

120 Fritz Lang, 1921.

121 Citation de René Clair, *Cinéma d'hier; cinéma d'aujourd'hui*, Paris, 1922.

Contrairement aux compositions se pliant aux lois de la perspective, telles que nous les avons étudiées chez les frères Lumière par exemple, la mise en scène « réhabilite le cadrage frontal et les perspectives plates » (*ibid.*, p. 19). La composition de l'image n'est pas réaliste, elle devient sensible, affectée par le personnage. Nous pouvons d'ores et déjà apercevoir qu'un tel type de composition aura une incidence sur la façon dont le corps du personnage va s'inscrire dans le décor étant donné que ce type de composition a une conséquence sur la profondeur de champ.



84. *Nosferatu*

B. Composer une image plate et créer de nouveaux liens

1. *Le personnage principal et le décor*

a. Un lien graphique

Le rapport entre le corps et le décor est au cœur des préoccupations de mise en scène des cinéastes expressionnistes, et ce, dès le premier film, *Le Cabinet du Docteur Caligari*. « Les acteurs sont souvent lourdement maquillés et ont des mouvements saccadés ou lents et sinueux. [...] Les personnages ne sont pas simplement présents dans le décor mais constituent des éléments visuels se confondant avec lui » (Bordwell et Thompson 2000, p. 554). Nous pouvons tirer le même constat du film



85. *Le Cabinet du Docteur Caligari*

Nosferatu. Dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, Conrad Viedt, qui interprète Cesar dans le film, rend compte de cette exigence de la mise en scène. Son corps de somnambule « se confond presque avec les graphismes du décor. Son corps est comme les arbres : même inclinaison, même désarticulations figurant les branches et les feuilles » (*ibid.*, p. 230). Chez lui, derrière sa fenêtre, Nosferatu se fond tout aussi bien dans le décor. Regardant au loin au moment où Mina ouvre les vitres de sa chambre, Nosferatu se trouve derrière un quadrillage formé des carreaux de sa fenêtre. Certaines des vitres sont cassées, reprenant les tracés irréguliers de son physique. La ligne brisée devient un motif.

b. Un lien narratif

Un lien étroit se tisse entre le corps et le décor. Ce dernier se joint au personnage et acquiert, comme le précisent Bordwell et Thompson, une fonction narrative. Traditionnellement, le personnage sert à « coudre » l'action, nous avons déjà évoqué cette qualité avec *L'Impératrice rouge*. Il a donc une fonction narrative, celle-là même qui est à la base des études de Propp ou du schéma actantiel de Greimas. Mais, avec *Le Cabinet du Docteur Caligari*, le décor lui aussi devient narratif. Il prend part au récit, se voulant le reflet de la folie du personnage. Il aide à qualifier le personnage en devenant une extension de son corps. Si bien que, dans l'image, le monde extérieur (le décor) rejoue le monde intérieur (la folie du personnage) dans ses dimensions déformées et altérées. « Le monde du film est littéralement une projection de la vision du personnage principal » (Bordwell et Thompson 2000, p. 555).

c. Un lien affectif

Toutefois, cette affection n'est pas à sens unique. Nous nous confrontons une nouvelle fois à la remarque que nous formulions à propos du cinéma surréaliste : dans les compositions expressionnistes, le personnage n'a jamais le dessus sur le décor une fois pour toutes. En annulant la hiérarchisation dans l'image, en accentuant la bidimensionnalité de l'espace, le personnage se situe sur le même plan que le décor. Il est donc plus difficile de les différencier et plus aisé de les confondre. Par exemple, des amalgames formels se créent, dans le film, entre les branches des arbres et les bras du personnage errant dans la forêt.

Et si le corps humain entre directement dans ces “groupements géométriques” [il prend part au graphisme de l'image], s'il est “un facteur de base pour cette architecture”, ce n'est pas exactement parce que “la stylisation transforme l'humain en facteur mécanique”, formule qui conviendrait plutôt à l'école française [l'impressionnisme], c'est parce que toute la différence entre le mécanique et l'humain a fondu, mais cette fois au profit de la puissante vie non-organique des choses (Deleuze 1983, p. 77)



86. *L'Impératrice rouge*

Le non-organique s'oppose ici à la représentation organique et au montage organico-actif régis par des déterminations mécaniques. Les liaisons entre le corps et le décor ne sont pas le fruit d'un enchaînement logique ou d'un système de hiérarchisation veillant à mettre en avant le corps de l'acteur comme cela était le cas dans *L'Impératrice rouge*. Elles répondent à des résonances figuratives. Un lien étroit les unit : le décor devient une extension du personnage, tout comme il se poursuit dans le personnage. La folie zigzague alors entre les éléments de composition de l'image « tantôt les entraînant dans un sans-fond où elle se perd elle-même, tantôt les faisant tourner dans un sans-forme

où elle se retourne en “convulsion désordonnée” » (Deleuze 1983, p. 76). Les personnages sont désormais « des somnambules, des zombis ou des golems qui expriment l’intensité de cette vie non-organique » (*ibid.*). Les décors, tout comme les personnages, ne sont pas là pour aider à la construction d’une action, mais ils restituent une vision subjective. Dans ce cas, il est aisé de faire un rapprochement avec la littérature et, en particulier, avec le romantisme.

2. Une influence littéraire : le romantisme

a. Romantisme *versus* réalisme

Dans le cinéma classique, on a pu rapprocher les films des romans de Dickens faisant apparaître la puissance organique de toute chose (description, composition, personnage, montage, etc.). Dans le cas du cinéma allemand des années 1920, le romantisme et, en particulier, l’œuvre de Goethe, tout comme le romantisme gothique anglais et, en particulier, Stoker ou Coleridge, eurent une très grande influence sur les films. Les personnages des romans gothiques, tel que Dracula, expriment l’intensité de cette vie non-organique privée de déterminations mécaniques. Tantôt homme, tantôt bête ; tantôt corps, tantôt brume ou poussière, Dracula prend toutes les formes, s’infiltré partout et ne cesse de se lier aux lieux (le château, la rue, la forêt, le corps d’autrui) qui altèrent sa consistance et son fonctionnement. Il compose avec le milieu, le fait dévier et dérive avec lui.

b. Le récit

Le récit, au même titre que le corps de son personnage principal, ne met pas en avant une construction linéaire et finie. *Dracula* est écrit sous la forme de différentes correspondances qui glissent les unes dans les autres, se recoupant ou, parfois, s’éloignant. Ce qui est mis en avant n’est jamais l’omniscience du narrateur (Dickens, chez les Anglais ; Hugo, chez les Français), mais la retranscription de visions personnelles d’une situation inexplicable et injustifiable. Nous retrouvons là les traces du romantisme anglais. Souvenons-nous des expériences auditives du *Nightingale* (rossignol) de Keats ou bien des descriptions de ce palais impérial visité en rêve que Coleridge nommait *Xanadu*¹²². Bien plus qu’une description réaliste, c’est une série de sensations que la poésie romantique britannique s’efforce de dépeindre dans ses vers. Dans *Xanadu*, c’est un état, le délire, qu’il faudra mettre en vers. Dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, c’est un état, la folie, qu’il faudra mettre en scène, et ce, à travers les possibilités qu’offre le cinéma : flashbacks, décors, corps de l’acteur, travail sur la lumière, etc.

122 Coleridge n’est jamais allé en Inde. Ce poème intitulé *Kubla Khan* (1797) lui est venu d’une hallucination sous opium. Notons que *Xanadu*, nom du palais impérial visité dans le poème, est le nom de la demeure de Kane dans *Citizen Kane*.

c. Une atmosphère

C'est d'ailleurs le travail sur la matière lumineuse et celui sur la composition géométrique de l'image qui ont permis de rendre perceptible une vision subjective dans ces films. Cette vision est très souvent teintée de folie. À travers les contrastes clairs-obscur ou bien la répartition des formes dans l'espace, cette esthétique retrouvait, dans ses compositions, une forte connotation symbolique dont la principale était l'omniprésence du mal (les ombres, le maquillage, etc.). Ces exigences formelles, redoublant des considérations métaphysiques, furent le terrain parfait pour l'adaptation cinématographique du plus célèbre roman de Bram Stoker, *Dracula*. Univers fantastique et sombre, personnification du mal sont des éléments qui se couplent à merveille avec les exigences formelles et thématiques de l'expressionnisme allemand. D'ailleurs, une des fonctions de l'expressionnisme, nous rappellent Bordwell et Thompson, consiste à créer des situations stylisées semblables à celles des contes ou des histoires horribles (2000, p. 555).

III. Un acte « cinétique pur » : *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922)

A. Introduction

1. Explication

Dans son adaptation du livre de Bram Stoker qu'il intitule *Nosferatu*, Murnau rejoint les thématiques et les préoccupations formelles expressionnistes. Il importe au cinéaste de créer une œuvre artistique à part entière. C'est ici que nous trouvons une filiation entre l'écran démoniaque et la première avant-garde française. La création repose sur des considérations matérielles (la construction de décors) et des innovations (la lumière) qui affranchissent le cinéma d'une quelconque subordination aux autres arts. Il s'éloignera du théâtre notamment en ce qui concerne la direction d'acteurs¹²³.

2. Plan

Nous allons analyser la façon dont Murnau compose avec le physique de son acteur ainsi que la façon dont il le fait entrer en résonance ou en dissonance avec le décor. Cette étude

123 Même si nous retrouvons des jeux de lumière au théâtre, les films expressionnistes allemands ne cherchent pas à les restituer dans un espace en trois dimensions. L'écran n'est pas la surface de projection de l'illusion tridimensionnelle se basant sur les lois figuratives instaurées à la Renaissance. Au contraire, le travail sur la lumière est un moyen d'affirmer la nature bidimensionnelle de cette dernière.

nous amènera à considérer la lumière et les ombres. Nous serons alors à même de comprendre en quoi cette adaptation, tout en restant très fidèle –le jeu des colorations de la pellicule et le graphisme des intertitres soulignent les différents niveaux de récit du roman (Eisenschitz 2001, p.27)– demeure une œuvre d’art totale, le film transposant un certain nombre de conventions littéraires en termes cinématographiques –les correspondances se différencient par des teintes, l’ombre devient une nouvelle forme de pénétration– qui justifie que nous puissions parler « d’un cinétique pur » dans le cadre de cette production cinématographique.

B. Analyse

1. *La confrontation*

a. Résumons

Un lien se tisse entre les corps et les décors. Nosferatu n’anime pas tant le décor qu’il n’est animé par lui. « Et si le monde extérieur comme dans l’expressionnisme d’ailleurs, exprime l’esprit de l’homme, simultanément l’esprit de l’homme exprime le monde extérieur » (Jameux 1965, p. 16). Nosferatu détonne dans l’univers architectural de Mina. Le personnage, en entrant dans le champ est toujours capable de faire chavirer l’équilibre de la composition. Toutefois, ce travail de correspondance (les formes du corps et la géométrie de son environnement) ou de non-correspondance (le corps du vampire et la cage d’escalier de Mina) est de plus en plus appuyé.

b. Deux espaces

La première fois que nous apercevons le vampire dans le plan qui le met face à Mina, Nosferatu est chez lui. Les irrégularités géométriques du décor sont en parfaite adéquation avec le physique du personnage. Par contre, lorsque Nosferatu monte les escaliers pour rejoindre la chambre de Mina, la régularité de l’ombre des barreaux contraste avec l’ombre du vampire. Cette fois-ci, nous ne sommes plus dans l’univers de l’être maléfique, mais dans celui de la jeune femme. Les formes ne peuvent donc plus se répondre, car elles soulignent la différence entre les deux personnages : la féminité d’un côté et la monstruosité de l’autre.



87. *Nosferatu*

c. Oppositions

i. Intérieur *versus* extérieur

D'ailleurs, d'autres éléments de composition de l'image mettent en avant ces différences. Dans la série de plans qui oppose Nosferatu à Mina, les compositions diffèrent puisque la caméra est à l'intérieur de la chambre de la jeune femme. Par contre, quand il s'agit de filmer le vampire, la caméra reste à l'extérieur.

ii. Des courbes et des lignes

La lumière, dans la chambre, avant l'intrusion du vampire, est assez uniforme, ce qui atténue considérablement les contrastes entre les zones éclairées et les zones sombres. Les ombres de Mina sont douces, mais restent visibles. Elles ne sont jamais des lignes, formes que projette le vampire. Elles s'apparentent plutôt à des courbes qui ne contrastent pas de façon catégorique avec les éléments plus clairs, notamment sa chemise de nuit. Elles s'y installent en se fondant dans les plis du vêtement. Aux courbes des ombres du corps de la jeune femme s'opposent les lignes brisées de la silhouette du vampire. La projection du corps de Nosferatu sur l'espace blanc de la cage d'escalier lacère les murs. Cette fois, les ombres ne se fondent plus dans les espaces de projection. Il n'est aucunement question d'intégrer une ombre dans un élément sur lequel il se projette. Au contraire, celles de Nosferatu forment un très fort contraste. Celui-ci est double. Il est tout d'abord un contraste de quantité parce que les zones foncées sont beaucoup moins nombreuses que les zones claires et, par le fait même, elles sont mises en avant, venant rompre avec l'uniformité de l'image. Il est aussi un contraste de qualité puisque l'extrême clarté du mur s'oppose fortement à la noirceur des ombres. Au cinéma, faire naître des formes dans les images passe avant tout par un travail sur la lumière. Ce n'est plus la profondeur dans l'image qui reconstitue l'espace, mais la lumière.

iii. Composition du plan et hiérarchisation de l'espace

Au début de cette scène, le corps de Mina se situe au milieu du plan. Grâce à une hiérarchisation mise en avant par la zone de netteté dans l'image, la jeune fille sort de son lit pour se diriger vers la fenêtre et passe ainsi de l'avant à l'arrière-plan sans pour autant devenir floue. Elle a la capacité d'évoluer dans la profondeur de l'image. Par contre, Nosferatu ne possède pas la profondeur de champ lui permettant de se mouvoir dans l'espace, la zone éclairée étant beaucoup plus restreinte. Il est écrasé entre les barreaux et un sans-fond. Au niveau de la profondeur de champ, l'inscription des deux personnages dans l'image détonne. Chez Nosferatu, l'éclairage prive l'image de sa profondeur. Ce n'est plus tant la netteté qui propose

une hiérarchisation et une distance dans la profondeur de l'image, mais la quantité de lumière. Désormais, la zone d'ombre détermine la profondeur de champ. C'est pourquoi nous allons poursuivre notre analyse avec une étude de la lumière.

2. *La lumière*

a. L'ombre et le corps

Le film met en avant une dissociation entre l'ombre et le corps. Cette dernière passe bien entendu en premier lieu par un jeu de contraste attribuant à l'ombre des qualités irréelles pour le corps. Alors qu'elle se dirige vers la chambre de Mina, l'ombre de Nosferatu se projette sur le mur de la cage d'escalier agrandissant les lignes que forment ses traits et répétant dans la bosse de son dos voûté, la courbe de sa tête. Il prend une dimension démesurée et a déjà le dessus sur l'environnement de la jeune femme. Chez lui, il entre dans une composition harmonieuse avec les courbes et les lignes du décor. Chez Mina, un contraste s'établit. Sur le mur, le corps du vampire n'est pas le seul élément à se projeter. La rambarde de l'escalier s'affirme elle aussi sur le mur blanc. Elle contraste par sa régularité avec les lignes non parallèles et asymétriques qui émanent du vampire. Se met en place un jeu d'écho ou de contraste entre le personnage et les éléments du décor. Par l'ombre, cette fois, Nosferatu s'extrait du sans-fond blanc et la projection donne une existence à cette forme, la sortant de l'aplat alors qu'elle écrase les autres éléments projetés.

b. Créer des espaces de projections

i. La cage d'escalier

Les espaces blancs ont une importance toute particulière. Ce sont eux qui vont accueillir le personnage. Avant qu'il ne soit visible dans le champ, Nosferatu se projette sur tous les espaces blancs : les murs, les corps, deviennent des écrans sur lesquels les ombres du vampire se projettent. Cet espace de projection est rendu possible grâce à un fort contraste opposant l'ombre et le clair. Mais ce type de composition avoue également un principe de composition visuelle : le vide doit être comblé. L'espace vide est toujours rempli par la projection des ombres qui démultiplie les personnages et crée cette fameuse dissociation entre l'ombre et le corps. Chaque espace a, en lui, le potentiel d'être investi par un autre corps. C'est la lumière qui est capable d'actualiser ce rapport.

ii. Petit détour chez Fritz Lang

Le vampire, dans la cage d'escalier, avant l'attaque, n'est visible que par l'ombre qu'il projette sur le mur. Cette dissociation entre le corps et l'ombre (ce qui échappe du corps et ce

qui échappe au corps) fut aussi privilégiée chez Fritz Lang. Dans *M* (1931), la caméra ne saisira du tueur maudit que ses projections sur les murs. Dans la filmographie de Lang, les héros manifestent toujours des abus de pouvoir. Les ombres accentuent leur monstruosité. C'est pourquoi les corps se déforment et, pour ce faire, ils échappent toujours aux personnages, à l'humain, du moins partiellement, trouvant, dans les projections, des agrandissements et des déformations les rendant encore plus malins. L'ombre permet au corps de rompre non seulement avec la composition organique, mais aussi avec un certain type de représentation, parce que la géométrie

est affranchie, du moins directement, des coordonnées qui conditionnent la quantité extensive, et des rapports métriques qui règlent le mouvement dans l'espace homogène. C'est une géométrie "gothique" qui construit l'espace au lieu de le décrire : elle ne procède plus par métrisation mais par prolongement et accumulation. Les lignes sont prolongées hors de toute mesure [elles étirent les dimensions du corps de façon démesurée] jusqu'à leurs points de rencontre, tandis que leurs points de rupture produisent des accumulations. L'accumulation peut être de lumière ou d'ombre, comme les prolongements par les ombres ou la lumière (Deleuze 1983, p. 77)

iii. Usage de la lumière – précision avec Henri Alekan

L'éclairage peut reprendre des données de la lumière solaire et transposer certaines caractéristiques au cinéma.

La lumière solaire unidirectionnelle, ou la lumière solaire multidirectionnelle dans son déroulement quotidien, émettent des flux variables en qualité (différence de température de couleur), en quantité (intensité) et en angularité (selon les heures). Cet éclairage solaire est scientifiquement défini. Psychologiquement, on peut le qualifier de *lumière pleinement expressive*, le contraire d'un éclairage vague, indéfini, imprécis, qui est le propre de la lumière multidirectionnelle diffuse [dont s'inspire l'éclairage classique hollywoodien], c'est-à-dire d'un éclairage *neutralisant* (Alekan 2003, p. 32-33)

Ici, c'est l'éclairage artificielle reposant sur les caractéristiques de la lumière solaire unidirectionnelle qui va être intéressant à travailler en studio parce qu'il « est une "lumière partisane", qui, en modelant formes et contours, désigne l'"objet", insiste, sépare, tranche, cisèle, et *souligne l'essentiel* des formes, repoussant le secondaire en moindre valeur. C'est une *lumière hiérarchisante*, classificatrice : une lumière "engagée" » (*ibid.*, p. 33). Dans le film, la lumière contribue à cette construction géométrique de l'image. Elle est « engagée » puisqu'il s'agit d'une lumière qui aide à modeler des formes et des contours. Elle sépare, insiste, tranche et souligne les formes essentielles (le visage, les doigts, etc.). Elle extrait la forme d'un sans-forme et le volume, d'un sans-fond.

c. L'ombre : le reflet impossible

Cette scission entre l'ombre et le corps est importante dans la mythologie du vampire. Être multiple par excellence, il est un non-mort et un non-vivant. Même si cela ne vaut plus chez Anne Rice et dans certaines adaptations contemporaines (dans la série américaine *True Blood*

d'Alan Ball paru en 2008 et adaptée des romans de Charlaine Harris, *La Communauté du sud*, Bill, le vampire, peut se regarder dans la glace), le vampire n'a pas de reflet¹²⁴. Dans l'adaptation de Murnau, l'ombre comble cette lacune : le reflet impossible du vampire se retrouve maintenant dans d'autres espaces de réflexion n'étant plus limités au miroir. Francis Ford Coppola reprendra cela dans sa version de *Dracula*. Gary Oldman se déplace en prenant différentes apparences et c'est son ombre qui trahit la véritable forme du corps du comte. Alors que son physique est celui d'un jeune homme, l'ombre qu'il projette à terre est celle d'un vieillard voûté.

Il y a bien entendu un côté fantastique et surnaturel dans cette ombre qui se meut sans pour autant s'associer à un corps, cherchant d'autres corps à investir. En effet, alors que les ombres que projette Mina apparaissent toujours comme un prolongement de son corps qui est, lui aussi, visible à l'image, celles de Nosferatu se désolidarisent du corps qui les projette.



88. *Nosferatu*

Rares sont les apparitions simultanées de l'ombre et du corps dans l'image si bien que le corps du vampire, par projection, semble encore plus déformé, encore plus maléfique, encore plus terrifiant. De plus, ce n'est pas chez lui que Nosferatu se projette, mais chez Mina. C'est par son ombre qu'il investit l'espace étranger. Tout d'abord, dans la cage d'escalier, son corps immense couvre le mur. L'étirement de l'ombre de ses doigts lui permet d'ouvrir la porte qui le sépare encore de la jeune femme. Effrayée de cette intrusion, elle recule jusqu'à son lit. L'ombre continue de la suivre et délaisse le mur pour trouver un nouvel espace de projection : sa chemise de nuit. Non seulement l'ombre du vampire investit des espaces, mais elle investit les corps. Au cinéma, l'ombre peut désormais circuler indépendamment du corps.

3. *La métaphore sexuelle : une création proprement cinématographique*

a. L'ombre et la morsure

i. La métaphore

Cet investissement du corps, cette intrusion de l'ombre sur le corps de l'autre n'est pas sans convoquer une allusion sexuelle. Le vampire apparaît au moment où le fait de parler et le fait d'écrire à propos de la sexualité sont deux choses qui redeviennent taboues en Angleterre. La censure de la société victorienne est très forte. Il fallait donc trouver des terrains irréalistes

¹²⁴ Notons que le vampire n'a traditionnellement pas d'ombre, c'est d'ailleurs le cinéma qui la lui restitue dès les premières adaptations de *Dracula* chez Tod Browning (1931) ou Terence Fisher (1958).

pour évoquer l'érotisme. C'est dans ce contexte politique que naquit le roman gothique. L'acte sexuel investissait alors dans la morsure. Dans *Dracula*, Mina écrit : « il me prit la nuque, et de force, m'appliqua la bouche contre sa veine déchirée : je devais donc soit étouffer soit avaler un peu de... Oh mon Dieu ! Qu'ai-je fait pour mériter ça ? » (Stoker 2006, p. 231).

ii. Au cinéma

Or, au cinéma, la métaphore doit être visible ou audible et non verbale¹²⁵, puisqu'il dispose d'images et de sons, c'est là son moyen d'expression. Voulant travailler avec des moyens d'expression purement cinématographiques, Murnau fait quelques transpositions dans son adaptation du roman de Stoker et anticipe la morsure en soulignant sa connotation sexuelle par le biais de la lumière : la métaphore littéraire devient littérale. Mina, couchée sur le lit, se cambre au moment où l'ombre du bras de Nosferatu remonte le long de ses jambes pour finalement saisir son cœur. La métaphore de la pénétration est désormais visuelle. Elle est créée par la lumière. Elle ne passe plus par une association connue qui précède le cinéma, mais compose avec des éléments proprement cinématographiques (la lumière) pour reconduire des éléments romanesques. Avec le cinéma expressionniste, le film cherche ses propres moyens d'expression. Et quand bien même il les emprunterait à la littérature, il ne se consacre pas tant à retranscrire fidèlement un texte qu'à expérimenter de nouvelles formes d'expression.

b. Une vision personnelle

D'ailleurs, la réappropriation de romans et de tableaux hante tous les films de Murnau. C'est ce que souligne une partie de l'étude de Jean Jameux sur le travail du cinéaste allemand. Pour ne s'en tenir qu'à *Nosferatu*, la nouvelle manifestation de la métaphore sexuelle, non plus morsure mais inscription d'un corps sur un autre, n'est pas l'unique réappropriation cinématographique du cinéaste. Le navire de Nosferatu rappelle étrangement les peintures de Caspar-David Friedrich, l'assemblée des médecins n'est pas sans évoquer Viborg ou Rembrandt. Mais,

Murnau ne "recopie" en aucun cas la toile du peintre [tout comme il ne recopie pas le livre de Stoker] : il la reprend, la modifie suivant les nécessités du contexte des plans (le plan précédent, le plan suivant), l'anime d'un rythme propre (rythme intérieur) et d'un rythme extérieur (le montage et ses proportions) [Jameux 1965, p. 19]

Il transforme les toiles en des visions personnelles. La citation n'est pas la négation du cinéma ou la preuve d'un rapport de subordination aux autres arts pas plus qu'elle n'implique la fusion des arts. Au contraire, le cinéaste propose une réappropriation de l'œuvre en prônant la transposition

125 C'est ce que nous retrouvons dans les interviews de David Cronenberg. Même si son travail a beaucoup à voir avec la littérature, confie-t-il, « filmer l'équivalent d'une métaphore, ça ne marche pas [...]. On peut faire des choses en littérature, mais, au cinéma, il faut emprunter un autre chemin : il faut que je transforme le mot en chair » (Cronenberg 2000, p. 97).

et la modulation qui permettent un écart entre l'œuvre de départ et celle d'arrivée, écart signifié par la différence entre les arts (la lettre et l'image).

C. Conclusion

1. *Un « cinétique pur »*

L'expressionnisme peut se réclamer d'un cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref la subordination de l'extensif à l'intensité (Deleuze 1983, p. 76)

Finalement, la dimension graphique de l'image est à prendre en considération pour l'analyse, car le corps et les décors n'entretiennent pas toujours des liens symboliques. Ils participent ensemble de la construction de l'image. De plus, si le cinéma expressionniste a pour ambition de créer et non de copier, il faudra à l'analyste considérer les outils qui lui permettent d'arriver à ses fins. Le traitement de la lumière est un élément majeur puisque c'est sur lui que repose l'esthétique de ce courant.

2. *La lumière*

Autour de ces nouvelles formes de représentation du Mal, à travers un travail sur la lumière, qui relèvent davantage, si on doit leur trouver une filiation avec la littérature, d'un héritage des écrits gothiques (Hawthorne, les sœurs Brontë ou Bram Stoker) que du roman réaliste (Dickens ou Hugo), la mise en scène répond à la question de la part d'ombre dans l'homme et refuse la linéarité ou l'homogénéité. Ce refus est signé par la lumière. Le travail du chef opérateur, sur ces films, est en opposition totale avec l'éclairage des studios hollywoodiens de la même époque. En Californie, le visage de la star ne porte pas d'ombre et l'éclairage « auratique » du gros plan optimise la lisibilité des affects qui ne sont jamais ambigus. Le personnage n'est donc pas ambivalent et présente une lecture aisée au spectateur. Dans les films expressionnistes, la lumière est connotée, mais elle est aussi créatrice. Tout comme le montage crée de nouveaux modes d'enchaînement chez les formalistes russes ou les surréalistes, la lumière revendique sa fonction esthétique c'est-à-dire sa capacité à créer des formes dans l'image. Or, ces formes ne sont plus uniquement des tentatives visant à relier ce qui avait été rompu. Au contraire, au même titre que le montage des attractions chez Eisenstein, il ne s'agit jamais de combler un manque. La lumière crée de nouvelles formes dans l'image, des formes inédites. Le montage des attractions, quant à lui, crée de nouvelles formes de liaisons le conduisant à dévier du primat de linéarité. De Eisenstein à Murnau, le cinéma semble inventer ses propres figures si bien que les métaphores ne se trouvent plus dans le discours, mais

dans l'image elle-même s'élaborant avec des éléments proprement cinématographiques.

3. *Le personnage*

Le personnage principal prend beaucoup d'importance. Il pousse le film à se composer et s'organiser de l'intérieur sans toujours prendre en considération le regard extérieur du spectateur. Ceci annule les primats de réalisation classique garants de la construction du film puisqu'ils étaient établis en fonction de la position du spectateur. De plus, c'est le personnage qui conditionne l'enchaînement des plans qui ne repose plus sur le raccord, l'Idée, le mouvement pur, la reprise formelle, mais l'intensité non-organique. Même si l'action reste de mise, l'organisation n'est plus mécanique, elle devient intensive : le personnage n'est plus un élément narratif, il devient sensible et pensant.

4. *Le serpent se mord la queue*

Le cinéma expressionniste allemand s'efforce de mettre en avant une vision singulière qui ne passe plus par l'omniscience d'un narrateur ou même du réalisateur. Nous venons de le voir, le personnage a une place primordiale en matière de composition de l'image par laquelle il est affecté tout en l'affectant à son tour. Toutefois, cette place du personnage dans le film redouble la place du réalisateur qui, lui aussi, pense le cinéma comme un moyen d'expression d'une vision singulière et comme un lieu de réappropriation d'histoires. *Dracula* est revisité par un auteur qui ne propose pas tant la reconstitution d'un récit que la restitution d'une expérience de lecture. Dans cette affirmation de la singularité des œuvres se lit déjà ce que la modernité appellera « la politique des auteurs ».

5. *Déductions pour la suite*

Les impressionnistes nous ont montré une façon de considérer le cinéma comme un art remettant en cause sa filiation *a priori* avec les autres ; les surréalistes nous ont aidé à consolider, dans la recherche en faveur d'une logique figurative, les déplacements induits par le vacillement du rapport de forces dont nous faisons état depuis le début de notre travail. Cela conduit à une réappropriation des enjeux de la composition formelle et du montage qui deviennent figuratifs. Ce faisant, nous analysons la mise en place d'une nouvelle logique qui n'est plus celle de l'enchaînement mais celle du réenchaînement. Elle impose à l'analyste d'étudier les motifs créés par le film à travers des circuits. S'ajoutent à ces découvertes, grâce à notre analyse de *Nosferatu*, la perception du chancellement du dernier pilier (le personnage) garant du rapport de forces reconduit par les autres arts (le centrement). L'exploration de cette émancipation va se poursuivre dans notre prochain chapitre.

Ces séries de mises en scène mettent à jour que rien ne semble donné d'avance au cinéma. En effet, malgré les filiations évidentes mises en avant précédemment, le septième art crée ses propres formes d'expression. Il propose une nouvelle appréhension du mouvement qui n'est plus mimétique puisqu'il travaille l'accélééré et le ralenti. Chez les impressionnistes, il trouve un rythme dans l'image et ne sert plus uniquement à raconter une histoire. Chez les surréalistes, il crée des formes incompatibles et pourtant coexistantes grâce à une nouvelle appréhension de la répétition. Enfin, il défie les lois de la perspective en aplatissant l'image. Il impose aux formes de ne pas se figer une fois capturées par la caméra, au contraire, il les transforme en modifiant les espaces de projection. Il empêche la reconduction systématique des couplages normés, affirme l'affranchissement des éléments et propose des configurations mettant en avant leur circulation : c'est tout un éventail de possibilités qui s'ouvre, ne restituant pas toujours les formules action, situation, réaction ou situation, action, nouvelle configuration (Deleuze 1983, p. 196-242). Ceci contribue à affirmer qu'aucun lien ne se présuppose. Les composantes d'un film ne peuvent pas toujours s'aborder en pronostiquant qu'elles seront capables d'une configuration déterminée *a priori*. En créant, le cinéaste met à jour de nouvelles puissances de la langue et de l'image si bien qu'il les entraîne « hors de ses sillons coutumiers » (Zabunyan 2006, p. 20). Ce qui va nous intéresser désormais, c'est un certain type d'image pour un certain type de cinéma qui le fait sortir de ses sentiers ordinaires. Il est important de noter que si nous mettons aujourd'hui l'accent sur la crise de l'image-action, il nous faut, en plus de la décrire, démontrer qu'il ne s'agit pas là du diagnostic d'un seul chercheur. Elle a été remise en cause par Laurent Jullier dans *L'écran post-moderne* ou dans l'ouvrage de Jacques Aumont intitulé *Moderne?*. Ces affirmations et ces contestations sont autant de raisons, pour nous, de nous pencher à nouveau sur cette crise afin de tenter de la caractériser dans le cadre de notre réflexion.

Francis Vanoye et Anne Golliot-Lété (1992, p. 26-27) distinguent, dans le cinéma moderne, cinq traits caractéristiques qui le définissent et diffèrent légèrement de ceux que pose Gilles Deleuze. Parmi les cinq, trois seront abordés dans ce chapitre grâce à une étude de *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni (1960) et une analyse de *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959). Nous nous concentrerons sur l'importance du dispositif cinématographique, la fin de la lisibilité et le relâchement du récit. Notons également que le relâchement du récit aura des répercussions sur le personnage. Nous aborderons aussi les conséquences de cet affaiblissement.

Les deux théoriciens français nous apprennent également qu'avec la modernité apparaît une forte présence de l'auteur qui parsème le film de ses marques stylistiques singulières. Nous reviendrons sur ce point dans notre prochaine partie étant donné que nous lierons la signature au problème du film. Ce chapitre interrogera les liens de cette crise avec le type d'approche analytique mis en avant depuis le début de notre recherche. Il relèvera de notre travail de montrer ce qui les lie l'une à l'autre.

Nous renforcerons donc l'idée que c'est le cinématographique qui intéresse notre thèse et nos analyses. Par cinématographique, nous entendons la production d'agencements spécifiques du cinéma qui rompt avec le déjà-connu de l'image. Ceci ne se lit pas dans la démonstration d'une suprématie d'un type d'image sur un autre. Seulement, ce type de considération permet de démontrer que le cinéma ne reconduit pas toujours les mêmes formes soumises aux mêmes rapports de forces.

I. Sortir!

A. Le cinéma fait son cinéma

1. Citations

a. Un art à part entière

Le cinéma peut être considéré comme un art à part entière. Nous verrons, dans notre prochaine partie, grâce à une étude de manifestes, comment cette hypothèse se consolide dans les années 1940 et 1950. Il se pense lui-même et cette émancipation ira *crescendo* (nous pensons notamment aux maniéristes tels que Brian De Palma). Dans les années d'après-guerre, les copies se mettent à circuler et son histoire se revisite. Considéré, lui aussi, comme un art, les tableaux, les citations littéraires, les pièces de théâtre et de musique ne sont plus les seules à l'investir. Il peut s'auto-citer ! Il peut renvoyer à des courants cinématographiques. Nous pensons à Melville et à sa réappropriation du film noir ou du cinéma expressionniste. Rappelons que dans *Le Samouraï* (1967), Jeff meurt comme Nosferatu, les mains sur la poitrine, à la levée du jour. Il tente de reformuler son histoire. Nous pensons notamment au travail de Godard¹²⁶. Il repense les filmographies qu'il produit. C'est

126 Il s'agit par exemple d'un thème d'étude que Marc Céruselo développera dans son ouvrage consacré au *Mépris* (2006, p. 37-49). « Le film s'ouvre sur un générique parlé. Sacha Guitry était coutumier du fait ; *Prison* (1948), le métafilm d'Ingmar Bergman, commençait également de la même manière, et Orson Welles, à la fin de *La*

le cas chez Truffaut dans *La Nuit Américaine* (1973), par exemple, au moment où les photos de *Citizen Kane* des *400 coups* (1959) sont une nouvelle fois dérobées et dans lequel le chaton de *La Peau douce* (1964) refait une apparition.



89. *Les 400 coups*

b. Un cas précis

i. Le western – typographie

Le cinéma moderne se définit donc par une propension à la réflexivité que ce soit en parlant du cinéma (Godard), de la représentation (Resnais) ou de l'auteur lui-même (Truffaut). Sur cette autoréférentialité peut se constituer un jeu auquel le spectateur est invité à participer. Dans son générique, *L'Avventura* nous parle de cinéma. Sur un fond noir des lettres s'inscrivent en blanc. La sobriété, le contraste et la typographie sont fortement connotés. Les lettres rappellent celles que nous trouvons sur les panneaux « *Wanted* » du *Far West* américain.

ii. Le western – musique

Leur défilement épouse la cadence d'une musique rythmée. L'orchestration de Giovanni Fusco est dynamique et répétitive. Elle ne propose pas de grandes envolées ni une multitude de musiciens. Elle est réduite à l'essentiel, regroupant des instruments de la même famille. Elle développe la rythmique plutôt que la mélodie. Ce générique s'apparente à une cavalcade et nous plonge, lui aussi, dans l'univers du western.

iii. Contrepoint

Même si, un jeu de références s'installe, il met son spectateur dans une situation d'attente qui ne sera pas comblée. En effet, pendant le reste du film le rythme ne reprend jamais celui de cette musique et les passages musicaux se font rares. Ce dernier n'aura rien d'un western. Contrairement à la bande musicale, la bande son sera très complexe (plus de 70 bandes sonores de bruits de mer et de vent sont utilisées au moment de la disparition d'Anna¹²⁷). C'est d'ailleurs les bruits qui viendront complexifier la bande musicale en s'y intégrant. Les références à

Splendeur des Amberson (1942), faisait entendre une signature restée célèbre. Le cinéaste prend la parole et l'on a souvent cru qu'il s'agissait de Godard lui-même. La voix initiale fut ensuite attribuée à Michel Subor, l'acteur du *Petit Soldat*. Puis à un acteur anonyme, une voix de doublage. Et aujourd'hui à nouveau à Godard lui-même. En fait, on ne sait pas – et cette solution convient parfaitement à la dimension volontiers mythique d'un film consacré à un art collectif, et dont le film-dans-le-film est une adaptation de *l'Odyssée* » (Cérisuelo, p. 37).

¹²⁷ Voir l'article de Julien Mazaudier, http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=filie_ryan consulté le 10 janvier 2009.

l'histoire du cinéma peuvent mettre en place des jeux sur les codes cinématographiques. Elles peuvent instaurer et fausser un pacte de lecture que le spectateur avait cru scellé en début du film. Ce générique s'inscrit musicalement et diégétiquement en contrepoint.

2. Une fascination pour la technologie et la modernité

a. *L'Avventura*

La séquence d'ouverture de *L'Avventura* inscrit les personnages, grâce à la très grande profondeur de champ, entre une maison familiale traditionnelle italienne et les chantiers de construction de nouveaux appartements modernes. Le film est teinté des avancées techniques qui bouleversent le mode de vie des années 1960 et qui semblent creuser encore davantage le fossé des générations. En effet, seuls les jeunes gens se déplacent avec des véhicules motorisés : les voitures, le bateau, etc. En arrivant devant l'appartement de Sandro, un trio de religieuses traverse la place. Ces dernières sont à pied, tout comme le père d'Anna ou le vieil ouvrier. Cette différence entre l'ancien et le moderne se retrouve également dans la promenade de Claudia qui se balade dans une galerie. On y parle anglais avec un fort accent américain. La langue du nouveau continent s'affirme dans l'ancien. Pendant toute la scène, le moderne croise le traditionnel. Cette réflexivité est certes cinématographique, mais elle rejoue pour son propre compte des tensions à l'œuvre dans le monde.

b. *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959

Cette fascination pour la modernité et le cinéma permet de dévoiler au spectateur les matériaux de captation des images et des sons. Un véritable enthousiasme se lit dans les images de l'interview de Barbulesco dans *À bout de souffle*. Les caméras qui se terraient dans les studios depuis l'arrivée du parlant, préalablement ressorties par Jean Renoir, réapparaissent au grand jour dans les films des néo-réalistes italiens ou encore dans ceux des pionniers du documentaire.



90. *À Bout de souffle*

Le matériel léger et le son synchrone donnent une nouvelle dynamique au cinéma. Aussi, à l'époque, les appareils d'enregistrement se dévoilent, ils ne sont plus cachés. Ce qui contribue

à faire du cinéma se retrouve devant la caméra. La séquence de l'interview du film de Godard fourmille de gros plans sur les micros, les caméras, les dictaphones, les appareils photos, etc. En faisant voir l'envers du décor et en gagnant en légèreté, l'image rompt avec une esthétique de studio. Les contraintes techniques ne valent plus et libèrent la caméra. Désormais, en plein air et mobile, elle laisse apparaître sur l'écran des éléments ne visant plus tant à mettre en avant la lisibilité dans l'image que son parasitage. C'est pourquoi les auteurs de *Précis d'analyse filmique* évoquent, pour caractériser la modernité, des procédés visuels ou sonores brouillant les frontières entre la subjectivité et l'objectivité, des mélanges entre fiction et documentaire (Godard), rêve et réalité (Resnais), produisant des effets de confusion (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 26-27).

B. Fin de la lisibilité mais encore...

1. Analyse de la séquence de l'interview

La caméra, en extérieur, va devoir composer avec des perturbations, avons-nous statué. Ces perturbations, quelles sont-elles ?

a. Le son

i. Dissociation

Dans la séquence d'interview dans laquelle Patricia (Jean Seberg) tente d'obtenir une réponse à la question qu'elle pose à Monsieur Barbulesco (Jean-Pierre Melville), les perturbations sonores sont multiples. La jeune femme posera trois fois sa question sans pour autant avoir de réponse. Le travail sur le son va donc être primordial dans cette scène. Comme il s'agit d'une séquence d'interview, les questions fusent dans tous les sens. Les sons ne sont jamais rattachés à leurs sources visuelles. Ils ne cessent de voyager entre le *in* et le hors-champ sans pour autant s'associer à un élément visuel. L'aimantation spatiale, qui permet de lier les sons à une provenance située géographiquement dans l'espace diégétique, ou la synchronèse, qui semble faire émaner un son d'une source visible à l'écran, ici, ne sont jamais effectifs¹²⁸. En effet, chaque interrogation en appelle une nouvelle si bien que Barbulesco, au même titre que le spectateur, ne sait plus où donner de la tête.

128 Cette terminologie et ces définitions sont celles de Michel Chion. Elles se retrouvent dans son glossaire en ligne.

http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60, consulté le 10 juillet 2006.

ii. Espace

Contrairement à ce que nous avons vu dans *L'Impératrice rouge*, il n'y a aucune contextualisation spatiale par l'entremise d'un plan d'ensemble qui nous permettrait de situer les personnages. Les conversations sont difficiles à suivre, et ce, pour deux raisons. Premièrement, il y a un usage quasi-exclusif d'échelles de plan extrêmement réduites alternant entre le plan rapproché poitrine et le gros plan. Ils apparaissent comme des fragments impossibles à situer dans un espace total et homogène. Ce trouble visuel ne fait qu'accroître la perturbation sonore. Michel Chion nous le rappelle, la présence de la source rassure le spectateur qui cherche naturellement la provenance d'un son¹²⁹. Or, ce cinéma semble défaire le couplage *a priori* entre le son et sa source. Mais, l'échelle des plans n'est pas le seul élément brouillant la lisibilité sonore de la séquence. En effet, Godard y joint, et ce sera notre deuxième point, des bruits qui parasitent l'écoute comme le moteur de l'avion : les questions ne s'entendant plus, il est difficile d'attendre une réponse. La seconde dissociation à l'œuvre consiste à considérer qu'au cinéma les réponses peuvent s'élaborer indépendamment des questions. Ces dernières deviennent, au même titre que l'ombre et le corps dans *Nosferatu*, des éléments autonomes pris dans une circulation.

b. La lumière

Ce parasitage sonore se mêle à un parasitage visuel. En effet, les visages se dissimulent les uns derrière les autres et peuvent aussi être masqués par les appareils de captation. C'est surtout un nouveau type d'éclairage qui s'affirme en sortant la caméra des studios et qui se pose comme une entrave à la lisibilité : le contre-jour. L'objectif est alors placé en face de la source lumineuse ce qui obscurcit l'image. Ceci aura pour conséquence d'assombrir le visage du personnage. Les gros plans sur Patricia sont tous en contre-jour. En rompant avec l'esthétique des studios, c'est aussi l'éclairage auratique qui se perd. Ce dernier magnifiait le visage de la star grâce une légère surexposition. Ici, c'est le romancier, personnage masculin, qui sera le bénéficiaire de ce léger surplus de lumière. La mise en scène s'affirme par conséquent dans ses choix formels en faveur d'un refus de filiation avec l'esthétique classique. Allant toujours dans ce sens, il nous semble utile de remarquer que les gros plans de Patricia face à la caméra mettent en avant ses lunettes. Elles sont au centre de l'image et reflètent les personnages avoisinants. À Hollywood, comme nous l'avons constaté avec le cierge tenu par Catherine, les ombres sur les visages

129 Dans *L'Audio-vision*, Michel Chion explique qu'à une cause déterminée correspondrait « naturellement » un son et réciproquement. De plus, le son est censé illustrer tout aussi naturellement cette cause (1993, p. 95). Il continue d'être prêté au bruit : non seulement raconte-t-il objectivement de lui-même la cause dont il émane, mais aussi réveille-t-il les impressions liées à cette cause (*ibid.*, p. 95-96).

étaient gommées. Contrairement à un cinéma qui efface toute trace pouvant nuire à la lisibilité de la scène, Godard compose avec des éléments perturbateurs et ce sont eux qui vont créer une esthétique. Ce sont également eux qui vont permettre de lier malgré tout les deux personnages. Le montage, grâce à la récurrence des gros plans, s'allie à un jeu de contrastes opposant le noir (costume de Barbulesco) au blanc (cheveux blonds de Patricia) pour rejoindre des effets de sur et sous-exposition qui mettent en avant le couple au milieu de la foule. Au-delà de l'enchaînement des plans, oppositions et similitudes créent une harmonie dans la séquence. Elles rapprochent les deux personnages en dépit de leur séparation dans l'espace et dans le cadre.

c. Le rythme

Le montage est rapide. Il agence une série de plans courts. Il suit la frénésie des questions. Néanmoins, il contribue à placer Patricia au centre de la scène parce qu'elle est une des seules sources visuelles que nous repérons, mais surtout parce que ces questions vont ouvrir et clore la séquence. Elle encadre la scène. Elle réveille la frénésie et conduit à l'accalmie. Les imperfections visuelles et sonores participent au rythme de l'interview.

2. *Des piliers ?*

a. Impossible à déduire

Or, si la séquence nous force à dissocier les questions des réponses, tombe avec la lisibilité le principe de dramatisation. En effet, le film ne met pas en avant une action à partir de laquelle une réaction serait déductible : un journaliste pose une question au romancier, le romancier répond au journaliste. Ce type de mise en scène semble déloger les piliers qui faisaient que le film reposait sur l'action. Le bouleversement est perçu dans l'analyse puisque les outils méthodologiques ne sont plus toujours adaptés à la situation. Alors qu'ils étaient tous tournés vers l'organisation de l'action, cette dernière ne peut plus être suivie phase après phase. Le cinéma moderne et un certain pan du cinéma contemporain la délaisse. Le délogement des trois piliers garants de la cohérence filmique dès les années 1915 ne présente plus l'action comme élément moteur dans l'enchaînement des images. Il faut leur trouver de nouveaux liens. Au-delà de la successivité des plans, les deux personnages se rejoignent à travers une structure figurative reposant sur les échelles de plan, l'éclairage et les contrastes. Au cinéma, une interview n'est pas l'enchaînement d'une question appelant une réponse puis une autre question, mais la juxtaposition de questions-réponses qui ne dépendent pas les unes des autres. Elles sont autonomes. La rencontre d'une question et d'une réponse, d'un visage et d'un autre, ne relève pas d'un enchaînement qui déduirait de ce qui précède ce qui suit, mais répond à une logique figurative (résonance formelle, éclairage, etc.).

b. Question de schème, question d'analyse

La fin de l'artificialité qui prédisposait l'action à trouver sa réaction met en avant une réelle envie de « montrer le monde dans sa vérité » (Vanoye et Golliot-Lété 1992, p. 26). Au cinéma, cette vérité n'est pas métaphorique, puisqu'il agence déjà des images : elle est littérale. Elle compose avec les forces du monde et les formes du cinéma. C'est pourquoi le film crée sa propre logique dont il reviendra à l'analyste de découvrir le fonctionnement.

c. Synthèse

Si les couplages se défont, si les films répondent à leur propre logique, alors ce qui caractérise le cinéma moderne est un certain relâchement du récit. Ce dernier est moins dramatique. Les plans ne s'enchaînent plus uniquement pour faire avancer l'action. Ils ne servent pas à obtenir une réponse à une question. On comprend mieux le déplacement que nous proposons dans la conclusion de notre précédente partie. En effet, si le récit se relâche, il propose d'autres façons, pour les plans, d'entrer en rapport. Il crée des opportunités pour des liaisons inattendues entre les éléments – la rencontre entre le romancier et la journaliste, entre une question et un moteur d'avion. Il propose un montage figuratif. Car, au sein même de l'élaboration d'un film « simple ou complexe, harmonique ou dissonant, il peut se produire des moments de crise, des événements où le découpage contextuel des choses se redécoupe à nouveau selon une autre logique, éventuellement incompatible avec celle que le film semblait suivre » (Brenez 1998, p. 50), tout comme dans le générique de *L'Avventura* et sa scène d'exposition sur laquelle nous allons revenir.

C. Le relâchement du récit

1. Le montage alterné

a. Petit rappel

Au début de *L'Avventura*, le montage linéaire cède sa place à un montage alterné. En effet, après la discussion avec son père ou son amie, Anna se rend chez Sandro. Claudia reste seule à attendre le couple. Les plans, progressivement, s'alternent dès lors que la jeune femme blonde s'éloigne de l'immeuble pour commencer une balade dans le quartier de Sandro. Toutefois, il semble que ce type de montage perde ses fonctions premières. Il ne sert plus totalement à relier un plan à un autre pour créer du sens qui serait principalement temporel.

Selon A. Julien Greimas (*Sémantique structurale*), la structure minimum de toute signification se définit par la présence de deux termes et de la relation qui les unit ; l'auteur remarque ainsi que la signification présuppose la perception (perception des termes et perception de leur relation). Dans la même perspective, on peut penser que le principal intérêt de l'analyse structurale est de ne pouvoir trouver que ce qui était déjà là, de rendre compte avec plus de rigueur de ce que la conscience naïve avait « repéré » sans l'analyser (Metz 1983, p. 25)

Chez Griffith, le montage alterné fonctionne tout à fait comme cela. Il sert à donner des informations et lie les plans au-delà des coupes. La simultanéité temporelle est devenue une forme de raccord qui s'ajoute à l'illusion de continuité précédemment mise en place par les mouvements, les axes ou encore les regards. Ce type de montage est censé rassurer et consolider les phases de l'action. Il devient quasiment pédagogique pour le spectateur. Et pourtant, dans la seconde séquence de *L'Avventura*, même si le montage alterné souligne la simultanéité des deux scènes (Sandro et Anna s'embrassent en même temps que Claudia se balade), la compréhension d'une scène ne peut être déduite par la complémentarité narrative de l'autre.

b. Explications

Même si les scènes se déroulent au même moment, elles ne se rapprochent pas l'une de l'autre grâce au temps. Au contraire, elles s'éloignent. Si nous reprenons l'idée précédemment énoncée d'une méthodologie analytique qui propose de considérer les éléments de composition du film comme des électrons libres, il faudra en faire de même avec les plans. La juxtaposition ne cultive pas automatiquement un lien étroit pour les scènes. Ici, les plans de Claudia se dissocient progressivement de ceux d'Anna. Alors que la jeune femme blonde reste au soleil, la brune franchit le seuil d'une porte et s'engouffre dans une cage d'escalier sombre. Les contrastes, qui opposaient au début les deux femmes, s'affirment aussi dans le montage. Depuis l'apparition de Claudia dans le cadre, une construction binaire s'était mise en place. La brune et la blonde sont amies. L'une est vêtue de blanc avec un sac à main noir et l'autre porte une jupe vichy et un pull noir. En arrivant devant chez Sandro, cette bipolarité gagne le décor : leur voiture noire se gare au soleil perpendiculairement à une voiture blanche déjà arrêtée à l'ombre. Puis, c'est au tour du découpage d'être affecté par cette dynamique. La séparation des deux femmes dans l'espace, matérialisée par la porte en bois, sera effective dans les plans suivants puisqu'elles ne seront plus réunies dans le cadre si ce n'est à la fin de la séquence, dans la voiture. La désunion dans le cadre propose un nouveau découpage puisque les femmes apparaissent dans l'image en alternance. Anna rejoint Sandro et Claudia attend en bas. Les amants allongés sur le lit se



91. *L'Avventura*

séparent puisque Sandro va tirer les rideaux nous laissant apercevoir Claudia dans la rue. Cette tentative d'élider la femme blonde est vaine. En rapprochant les rideaux, Sandro recentre Claudia dans le cadre de la fenêtre, la mettant d'autant plus en avant dans l'image. Cette persistance de la silhouette de Claudia est importante parce qu'elle lance la dynamique de l'alternance. A partir du moment où Sandro quitte le lit pour se diriger vers la fenêtre, le cadre délaisse Anna. Leur figuration à l'écran ne pourra que s'alterner : une fois l'une, une fois l'autre. L'alternance n'est pas à concevoir comme un lien entre les plans qui permet d'ajouter des données informatives (comme c'était le cas chez Griffith), mais comme l'exclusion temporaire qui rend au plan son indépendance. Tantôt les plans pourront se lire ensemble dans leur successivité ou dans leur simultanéité, tantôt ils s'excluront l'un l'autre, gagnant en autonomie : l'errance de Claudia est indépendante de la captivité d'Anna. Nous y reviendrons. De plus, l'alternance n'est pas mise en avant comme un ajout ou une complémentarité, mais bien comme une négation. Si les plans se lient les uns aux autres, c'est précisément parce qu'ils mettent en place une dynamique qui les exclut l'un l'autre.

2. Déductions

a. Liaisons organiques

En ce sens, ils ne sont plus toujours organiquement liés. Le montage comporte désormais des lacunes qui ne seront jamais comblées ou des questions, jamais résolues. La séquence est basée sur d'autres questionnements qui sont des questionnements figuratifs : complémentarité, opposition, etc. C'est pourquoi il était important que nous considérions, dans un premier temps, les éléments à travers lesquels le montage est traditionnellement et organiquement lié. Ceci nous a permis de souligner les lacunes qui font en sorte que le récit se relâche. Nous pouvons à présent nous repencher sur cette nouvelle logique d'enchaînement des plans. Afin de bien comprendre les déplacements à l'œuvre dans le film, nous allons revenir sur les caractéristiques qui définissent l'image-action dans sa grande et sa petite forme. Pour cela nous nous baserons sur l'étude de Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*, en particulier sur les deux chapitres qu'il lui consacre (1983, p. 196-242).

b. Situation et action

i. La grande forme

Quelle était la logique d'enchaînement des images avec le cinéma classique? Dans *L'Impératrice rouge*, nous nous situons dans l'aristocratie viennoise. La séquence que nous

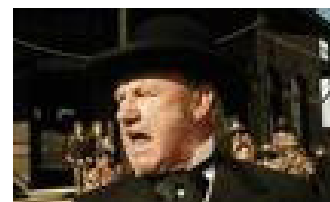
avons analysée était un mariage au cours duquel les échelles de plan et le montage distinguaient les différents protagonistes en lien avec la future impératrice. Ces forces qui entourent le corps (la pression de la marâtre, la bêtise de l'empereur, l'amour d'Alexei, etc.) agissent sur Catherine jusqu'à remplir ses yeux de larmes. Mais cette réaction sera plus vive puisqu'elle modifiera la situation ou le milieu de départ (Montebello 2008, p.66) : le mariage de Catherine sera remis en question. Dans la grande forme de l'image-action, par l'entremise de la situation, un ordre est toujours établi. La situation est, par conséquent, une situation englobante puisqu'elle contient, en germe, l'action : le milieu de Catherine sous-entend son mariage. Si un élément la perturbe, ce dernier est forcément extérieur à la situation : dans le cas du mariage de Catherine, c'est Alexei, élément extérieur au couple, qui la trouble. L'extérieur est toujours le lieu de l'action coutumière ou préméditée (Deleuze 1983, p.227). Si bien qu'ici l'analyse consiste à mettre en avant les éléments en rapport avec la problématique, c'est-à-dire les éléments qui font dévier un mouvement, puisque le milieu conduit à une action qui modifie la situation. L'action part toujours d'un milieu donné, d'une situation précise et des forces qui entourent un corps (Montebello, p. 66).

ii. La petite forme

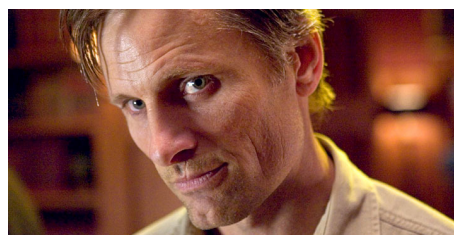
Certaines fois, il arrive que la situation ne soit pas donnée. Au contraire, ce sont les actions qui la composent petit à petit. L'ordre, lui non plus, n'est pas fourni. Il est toujours en train de se faire. Nous sommes ici très proche des westerns modernes. Contrairement aux westerns classiques qui maintenaient l'ordre alors connu de tous – des protagonistes et des spectateurs –, dans les westerns modernes, le sheriff manque. Son autorité a même pu être renversée par des bandits. C'est là l'histoire du légendaire Wyatt Earp. Par conséquent, le film débute dans un lieu transitoire où les règles ne sont plus clairement définies. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve dans les films contemporains qui reprennent des codes plus ou moins explicites du genre : Paul Thomas Anderson (*There will be Blood*, 2008), Sam Raimi (*The Quick and the Dead*, 1995) ou David Cronenberg (*A History of Violence*, 2005) par exemple. Dans chacun de ces trois films, l'ordre se dessine au fur et à mesure des actions des personnages. Il n'est jamais donné.



92. *There will be Blood*



93. *The Quick and the Dead*



94. *A History of Violence*

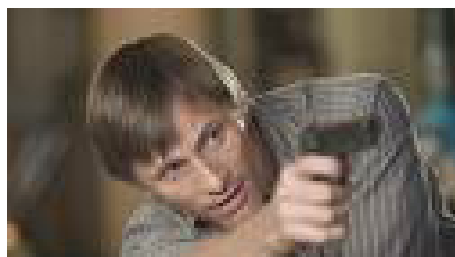
Dans *There will be Blood*, Daniel Plainview, interprété par Daniel D. Lewis, se transforme en père en recueillant un enfant qu'il renie une fois que ce dernier devient sourd. Dans *The Quick and the Dead*, John Herod (Gene Hackman) prend la place du sheriff en le tuant et abat son propre fils. Dans *A History of Violence*, Tom Stall (Viggo Mortensen) devient le justicier de sa propre cause. Ces trois personnages ne cessent de redéfinir l'ordre qu'ils ont eux-mêmes établi. Ceci est d'autant plus évident dans *The Quick and the Dead* puisque Herod remet son poste de sheriff en jeu à chaque nouveau duel. Chacun (re)dessine l'ordre à établir. Cette fois-ci, la perturbation vient toujours du dedans, contrairement à ce que nous soulignons dans *L'Impératrice rouge*. Toutefois, la modification de la situation est toujours plus ou moins liée aux personnages. C'est l'explosion du gisement de pétrole qui engendre la surdité du fils de Daniel Plainview. Les gisements lui appartiennent. C'est cette perturbation qui, de l'intérieur, va dévoiler la situation qui conduira à une nouvelle action. La répercussion logique ne suit plus le même enchaînement. C'est désormais l'action qui contient en germe la situation et qui doit conduire à une nouvelle action. Dans *A History of Violence*, le coup de feu dans le restaurant de Tom permet de dévoiler petit à petit une situation inédite : sa nouvelle identité. En effet, il n'est pas celui qu'il prétend être. La famille idyllique se transforme. L'action (Tom se fait tirer dessus dans le restaurant) passe par une situation (le père de famille est un tueur) qui conduit à une nouvelle action (Tom tire sur son frère). C'est donc l'action – la fusillade dans le restaurant



95. *There will be Blood*



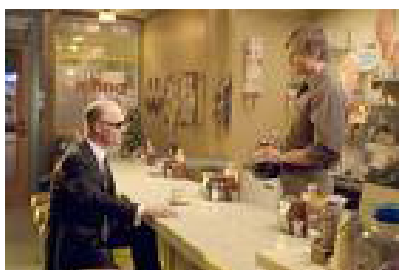
96. *The Quick and the Dead*



97. *A History of Violence*



98. *The Quick and the Dead*



99. *A History of Violence*



100. *There will be Blood*

de Tom – qui dévoile une situation – Tom est un imposteur – qui va conduire à une nouvelle action – le meurtre de son frère, le parrain de la mafia Carl Fogarty, interprété par Ed Harris. La représentation n'est plus globale mais locale (Deleuze 1983, p. 220). Dans ces trois films, c'est l'action, le meurtre ou l'accident, qui dévoile une situation, le milieu dans lequel va se dérouler l'histoire. Ceci va amener à une nouvelle action : la désignation du coupable.

3. *Il n'y a plus de forme*

a. Ça ne marche plus

Dans *L'Avventura*, cette logique d'enchaînement ne vaut plus. Premièrement, même si le milieu n'est pas défini, nous ne sommes pas dans la petite forme de l'image-action parce que les actions ne peuvent plus se déduire et changer la situation.

[C]'est peut être par sa conception de la forme narrative que le cinéma néoréaliste a été le plus influent. Réagissant contre les récits compliqués des drames des “téléphones blancs”, les néoréalistes privilégiaient une sorte de relâchement des liens narratifs [...]. Mais les films néoréalistes les plus novateurs formellement laissaient apparaître des détails immotivés [...]. Les causes des actions des personnages ont généralement un caractère économique ou politique concret (la pauvreté, le chômage, l'exploitation, [la condition de la femme, les conflits de génération]) mais les effets en sont souvent fragmentaires et de faible portée. *Paisà* [Rossellini, 1946], par exemple, est constitué d'épisodes : six anecdotes sur la vie en Italie pendant l'invasion des Alliés où l'issue d'un événement, la conséquence d'une action sont souvent éludées (Bordwell et Thompson, p. 572)

L'enchaînement qui prolonge la situation en action ou celui qui prolonge l'action en situation ne tient plus.

b. Sans début ni fin

i. Le constat de Bordwell et Thompson

Le début et la fin n'ont plus cette si grande importance qui semblait conditionner l'entièreté du film. « Ces fins ouvertes, conséquences de la tendance du néoréalisme à construire ses récits autour de “tranches de vie”, s'opposaient à la clôture narrative du cinéma hollywoodien » (Bordwell et Thompson, p. 573).

ii. La position de Metz

C'est pourquoi une analyse qui se baserait sur cet encadrement nous semble problématique. Pour Metz, tout « récit *a un commencement et une fin* » (1983, p. 26). Même si ce dernier triche sur la fin en considérant l'opportunité de la laisser ouverte : les fins « ne sont là que des élaborations secondaires qui enrichissent le récit sans le détruire, et qui ne sont ni capables ni désireuses de le soustraire à sa fondamentale exigence de *clôture* » (*ibid.*).

iii. Structurale et figurative ?

Toutefois, si nous reprenons l'expression des deux théoriciens américains, une « tranche de vie » suppose un récit sans début ni fin puisque même si nous en imaginons le contenu (Bordwell et Thompson, p. 573) des trous narratifs entourent le film. Ce refus d'encadrer les personnages, la situation et les actions (dans *L'Avventura*, nous ignorons la nature des tensions entre le père et sa fille, nous ne connaissons pas l'origine des liens entre Anna et Claudia, nous ignorons les sentiments qui animent Sandro) semble rendre problématique l'encadrement du récit. C'est un peu comme si la scène d'exposition et le dénouement avaient sauté. « L'ambiguïté des films néoréalistes est aussi le fait d'une narration qui refuse de donner un savoir omniscient sur les événements, comme s'il s'agissait de reconnaître que la réalité dans sa totalité est tout simplement inconnaissable » (*ibid.*). C'est ce refus de l'omniscience qui va nous intéresser parce qu'il pousse à défaire les couplages normés. En effet, si les formes, les situations, les actions ne se reconnaissent pas toujours, alors la nature de leurs relations demeurera, elle aussi, inconnue. Nous nous retrouvons proches de Germaine Dulac et de cette idée que ce n'est pas la réalité dans sa totalité qui se retrouve toujours au cinéma, mais les forces du réel qui se reconduisent dans des formes cinématographiques. Ces formes ne sont pas des illustrations mais des créations.

Au temps où l'on rêvait avec Germaine Dulac du « cinéma pur », les films d'avant-garde les plus irréalistes, les plus voués au souci exclusif de la composition rythmique, représentaient encore quelque chose : nuages aux formes changeantes, jeux de la lumière sur l'eau, ballet de bielles et de pistons. Il n'existe pas non plus d'emploi totalement « utilitaire » du cinéma : l'image qui dénote le plus connote encore un peu. [...] [Q]uand un langage n'existe pas tout à fait, il faut déjà être un peu artiste pour le parler, même mal. Le parler, c'est en partie l'inventer. Parler la langue de tous les jours, c'est simplement l'utiliser (Metz 1983, p. 85)

Au cinéma, il y a des usages que l'analyse structurale nous permettra de reconnaître et des inventions que l'analyse figurative nous aidera à mettre à jour.

4. Un nouveau type de montage

Si nous revenons à la séquence, nous en étions restés au moment où Anna quitte son amie pour rejoindre son amant dans son appartement. Les deux jeunes gens discutent dans l'entrée, puis se dirigent vers la chambre. Au premier plan, Anna s'allonge sur le lit. Sandro s'éloigne vers la fenêtre à l'arrière-plan. Au milieu du cadre dans le cadre, entre les rideaux, dans la lumière, en plan moyen, nous retrouvons Claudia qui attend. Le mouvement du jeune homme qui tire les rideaux ne parvient pas à dissimuler la jeune femme blonde toujours visible dans l'image et toujours au



101. *L'Avventura*

centre dans ce second cadre. L'homme finit par rejoindre Anna dans un changement de plan et la fenêtre reste hors champ. Toutefois, le regard d'Anna rejoint l'espace de Monica Vitti. Pendant que son amant l'embrasse et que le lit grince, le regard de la jeune femme brune est *off*.



102. *L'Avventura*

Elle regarde ailleurs, dans le vide. Le regard rejoint le personnage abandonné hors champ. Débute alors ce fameux montage alterné entre l'errance de Claudia et l'étreinte d'Anna. Bien plus que le seul lien dynamique (l'alternance), c'est le vagabondage visuel d'Anna qui rejoint l'errance physique de son amie. Ce montage permet de mettre en avant une proximité extrême au-delà d'un éloignement apparent : c'est-à-dire au-delà de la discontinuité spatiale. De plus, ce que nous avons relevé de la composition de l'image (jeux de contrastes, dynamique binaire, etc.) nous propose de concevoir autrement ce montage alterné : les deux jeunes femmes ne sont pas à lire l'une après l'autre (autonomie des plans), mais l'une avec l'autre. Elles raccordent. Elles se baladent ensemble « en quelque sorte enlacé[e]s par les raccords ou en deçà de leur position objective dans l'espace ou dans le temps : [elles] sont parfaitement interchangeable[s] » (Brenez 1998, p. 52). Le regard *off* vient donc s'ajouter à la liste des rapports binaires qu'entretiennent Claudia et Anna : la position hors champ de la jeune femme blonde est redoublée par le regard fuyant en dehors des limites du cadre de la jeune femme brune. Ici, la flânerie opère par personnage interposé grâce au regard *off* qui change la nature du montage alterné. Les jeunes femmes proposent un nouveau couplage. Claudia s'associe au fantasme d'Anna : être ailleurs. Ainsi, avec le cinéma moderne, les procédés visuels et sonores, en abolissant les frontières qui régissent l'enchaînement linéaire des actions et des plans, épaississent l'image, lui rendent sa polysémie et sa dimension pluridirectionnelle. « [L]e montage assure une décomposition non mécanique » (*ibid.*). C'est en cela qu'il est figuratif.

5. *Une nouvelle logique*

a. Chassé-croisé

Mais que se passe-t-il dans ces deux séquences, depuis le début du dialogue avec le père d'Anna jusqu'au départ en voiture ? Dans la première scène qui ouvre le film, le père d'Anna discute avec un ouvrier. Dans le bord droit de l'image, Anna apparaît. Le père interrompt sa conversation avec l'homme pour se tourner vers sa fille. L'ouvrier s'échappe du trio nouvellement formé pour laisser la place à un nouveau duo dans l'image. Il s'en va dans la profondeur

de champ et quitte la scène. Après un dialogue père-fille, Claudia apparaît dans l'image. De la même façon que l'ouvrier avant lui, le père quitte le cadre dans la profondeur de l'image laissant la jeune femme s'imposer auprès d'Anna pour former un nouveau duo. Une fois en ville, les jeunes femmes se garent en bas d'un immeuble. Avant que la voiture n'entre par le coin droit du cadre, trois religieuses le traversent et sortent du champ du même côté. Le trio motorisé chasse les trois femmes à pied. Dans le plan suivant, le chauffeur s'éclipse pour laisser le nouveau duo dans l'image. Un dialogue rappelant étrangement le précédent est repris par les deux jeunes femmes. Il semble d'ailleurs que, pour parler, il faille être deux. Dès que les personnages seront au nombre de trois, il y aura des déplacements dans l'espace, mais aucunement des dialogues. De la même façon que Claudia se situa entre Anna et son père, Sandro apparaît à la fenêtre. Sa voix hors champ s'immisce dans la conversation des deux femmes. Le plan suivant nous donnera à voir cette source sonore située au milieu de l'image. Son intrusion est soulignée par le cadrage. Au premier plan, Anna est bord cadre. Au second plan, Claudia se trouve de l'autre côté. Les deux femmes se situent sur une ligne qui va être coupée par celle que forme l'axe dessiné par les deux fenêtres au milieu du plan. Les deux axes divisent l'image en deux et laissent apparaître Sandro en son centre. Il est désormais le seul personnage à nous faire face entre une tête blonde et une tête brune. De plus, les volumes des premiers plans contrastent avec l'aplat de l'immeuble à l'arrière-plan. Dans cette surface s'affirme un volume et un mouvement, ceux de Sandro, qui se détachent du fond pour rejoindre les deux silhouettes des premiers plans. Par la géométrie du cadrage, le volume et le mouvement, Sandro s'affirme dans l'image, même s'il est situé à l'arrière-plan. Les éléments peuvent donc entrer en rapport dans le plan en outrepassant leur position dans l'espace (premier plan, second plan, etc.). Comme nous l'avons vu dans *Citizen Kane*, le premier plan et l'arrière-plan, grâce à l'économie figurative, peuvent désormais entrer en rapport. C'est en cela que l'image s'aborde comme un continuum.

b. Une dynamique

Anna laisse Claudia pour aller rejoindre l'homme qui l'attend. Une nouvelle fois un duo était formé quand un troisième personnage, faisant irruption, change la donne. Une chose intéressante se produit au moment où Anna entre dans l'immeuble. Claudia, reste quant à elle devant la porte. En s'avançant dans l'image la jeune femme brune masque la blonde. Pourtant, le plan ne se termine pas là. Une fois qu'Anna sort du champ, Claudia réapparaît. Cette dynamique entre les deux femmes va continuer de se répéter pendant toute la fin de la séquence. C'est ce que nous avons vu avec notre analyse du montage alterné. L'alternance commence bien plus tôt que ce que nous avons précédemment diagnostiqué. Dès lors que Sandro brise le duo, les deux

femmes ne pourront plus apparaître simultanément dans le plan. Cette apparition de Claudia par la fenêtre et cette impossibilité pour Sandro de l'effacer complètement deviennent tout à fait logiques dans la construction dynamique de la séquence.

c. Histoire

Allongé sur le lit, ce nouveau duo est perturbé par l'insertion dans l'image d'un troisième élément. Sandro se lève et rejoint Claudia dans le cadre ce qui exclut forcément Anna. Mais le son de la jeune femme dans l'appartement rappelle Sandro, lui proposant de casser une nouvelle fois le duo qui venait de se construire pour le reformer avec elle. Dans la dynamique des personnages apparaît déjà l'alternance. Finalement, le montage alterné se découvre une nouvelle puissance : il affirme un effet de substitution bien plus qu'il ne consolide un effet de liaison. Ce qui motive le montage, ce n'est pas de passer d'une situation à une action ou bien d'une action à une situation, mais de passer d'une formation dynamique à une autre, d'un couple à un autre. Finalement de quoi est-il question dans *L'Avventura*? Il est question de la disparition d'une femme et de sa substitution par une autre. Après la noyade hypothétique d'Anna, Claudia et Sandro tomberont amoureux. La logique narrative se rejoue dans la logique figurative et inversement. Ce n'est plus la successivité qui retrace une histoire, mais les éléments et leurs rencontres ou leurs modes d'association qui créent l'événement. La logique ne peut pas être exclusivement narrative parce que cette disparition n'est pas motivée, comme dans l'image-action, par une logique d'enchaînement des actions qui modifierait une situation. À ce titre, rien ne conditionne *a priori* la formation des nouveaux couplages. La situation et l'action semblent toujours déconnectées, si bien que la construction du montage ne peut plus répondre à des enjeux strictement narratifs ou les mettre en avant. Le récit, perdant ses motivations, fondamentalement, se relâche.

D. Une question de logique

1. Une logique dynamique

a. Le regard : l'impossible raccord

Cette logique de substitution est donc visible dans la dynamique des corps. Reprenons. Dans la première scène de dialogue, Anna rejoint son père pour un dialogue sans regard. Sitôt dans le même cadre, les deux personnages se retrouvent face à face. Alors que le père se rapproche de sa fille, dix secondes plus tard, cette dernière lui tourne le dos, de l'autre côté de l'image.

Le cadrage se resserre et chacun des personnages se retrouve dans un tiers de l'écran. À partir de ce moment, dès que leur regard se croisera, chacun fuira vers les bords du cadre, se retrouvant dos à dos. L'échelle de plan ne varie pas et le dialogue se poursuit avec tantôt Anna tantôt son père à l'avant-plan, dos à dos. Avant le champ-contrechamp, dans ce long premier plan qui fait alterner les personnages dans la profondeur de l'image, leur regard se croise une dernière fois, et c'est l'exclusion. La caméra suit Anna, ce qui évince le vieil homme du cadre. Le champ-contrechamp s'installe. Il ne raccorde que dans l'axe. En effet, le regard ne peut être considéré comme un raccord étant donné qu'il a conduit à l'exclusion et à la séparation des personnages dans le cadre. Il n'est donc pas une figure liante, il provoque la coupe.

b. Répétition logique

Finalement, Anna va rejoindre son père pour l'embrasser et, entre les deux personnages, Claudia apparaît brisant la réunion père-fille. C'est la même dynamique que nous allons retrouver dans l'appartement de Sandro. En effet, le contact visuel sera difficile. Le décor de l'appartement matérialisera autant de ruptures séparant les corps dans l'espace. À titre d'exemple, les amants se tiendront de part et d'autre d'une barre métallique qui divise l'espace et le cadre. La non-communication est appuyée par les déplacements des corps dans l'espace et l'architecture de ce dernier.

c. Le rôle de l'architecture

i. Question et hypothèses

Quel est donc le rapport avec la logique de substitution dont nous faisons état plus tôt ? Il semblerait que cette scène de dialogue, elle aussi, se dédouble puisque la séparation des corps dans le cadre se rejoue dans la scène de dialogue entre Anna et Claudia, tout comme dans celle de Sandro et Anna. Les duos et les scènes deviennent interchangeables. Se dessine alors un circuit à suivre dans le film au-delà du simple enchaînement des plans.

ii. Retour sur la première scène

À y regarder de plus près, dans la première scène de dialogue, l'architecture a un rôle bien particulier. La profondeur de champ réunit, dans la même image nette, l'ancien et le nouveau puisqu'au premier-plan la villa traditionnelle italienne contraste avec les constructions modernes de l'arrière-plan. Alors qu'ils sont face à face, l'inversion que nous constatons précédemment avec les costumes des jeunes femmes se retrouve dans la répartition des corps dans l'espace. Cette dernière repose aussi sur des oppositions : Anna se tient du côté de la villa italienne et le père du côté des nouvelles constructions. Toutefois, les deux protagonistes se trouvent sur deux

lignes de fuite convergentes matérialisées par le chemin de terre au bout duquel se tient le père et la rangée de piquets de bois qui se prolonge avec le corps élané d'Anna. Ces deux lignes se rejoignent dans la profondeur de champ qui laisse apparaître un dôme caractéristique de l'architecture de la Renaissance italienne, celle-là même qui permet à la perspective de s'affirmer en peinture. Avec le champ-contrechamp, la convergence prend fin et la séparation s'affirme. Finalement, c'est Claudia qui va venir sceller cette rupture. Tout dans l'image se doit d'échapper à la convergence. Tout est appelé à la briser : les coupes, les personnages, les contrastes, etc. Les éléments se doivent d'être divergents pour pouvoir entrer en rapport avec d'autres et permettre à de nouveaux couplages de se faire, se défaire et se refaire pour garantir leur circulation. La dynamique binaire que nous soulignons avec le montage alterné se retrouve à tous les niveaux dans la mise en scène. Ici, se constitue une logique figurative et non une situation ou une action. La mise en scène propose de suivre la logique constitution-destitution-reconstitution dont le personnage est un élément. C'est cette même logique qui conduira à la présence d'Anna, sa disparition et son remplacement.

2. Une certaine relation au cadre

a. Un détour par *Casablanca*, Michael Curtiz (1942)

i. Introduction

Si nous revenons à la dynamique de montage, de formation et de reformation des couples que nous avons mise en avant plus tôt, nous nous apercevons que tous ces mouvements dynamiques divergents appellent à l'exclusion des corps. Ceci n'est pas sans rappeler le montage classique hollywoodien mettant en avant le conflit.

ii. Champ-contrechamp

Dans l'avant-dernière séquence de *Casablanca*, Richard (Humphrey Bogart) et Ilsa (Ingrid Bergman) se retrouvent enfin, mais tout va mal. Les amants se disputent. Toute la tension de la dispute est orchestrée par leurs entrées et sorties de champ. Un travelling avant nous donne à découvrir Ingrid Bergman au fond de la pièce. Bogart entre dans la chambre et un premier face à face les unit. Malheureusement, le conflit qui les sépare dans la fiction les séparera dans l'image, chacun excluant tour à tour l'autre de son cadre. Toute la dynamique du montage consistera en cette tension autour de l'inclusion ou de l'exclusion de l'autre dans l'image. C'est d'abord Ilsa qui quitte le cadre, puis Richard. Ils fuient, chacun à leur tour, dans la profondeur de champ.

iii. Échelle de plan

Au champ-contrechamp s'ajoute un jeu sur les échelles de plan dont la réduction annule toute possibilité d'amorce pour l'un dans le cadre de l'autre. C'est en cela que la tension dramatique s'intensifie. Chacun des personnages tentera de pénétrer à nouveau dans l'espace de l'autre, mais il en sera toujours exclu. C'est seulement au moment de la résolution du conflit, après la veine tentative de menace d'Ilsa, que le différend se calme, réunissant les personnages dans le même cadre pour le baiser final.



103. *Casablanca*

b. Changer

L'image-action montre un passage d'une action à une situation ou d'une situation à une action. Dans *Casablanca*, il faudra l'action (la menace avec le pistolet) pour changer la situation (les personnages s'aiment et se retrouvent). Pour que cette modification ait lieu, c'est-à-dire le passage d'une situation ou d'une action à une autre, dépendamment de la forme dans laquelle nous nous trouvons, le cinéma américain va faire confiance au passage d'une situation ou d'une action



104. *Casablanca*

négative à une situation ou une action positive. « Il est vrai que le cinéma américain préfère présenter des personnages déjà dégradés, comme les alcooliques de Hawks, dont l'histoire sera celle d'une remontée » (Deleuze 1983, p.200). C'est l'action, le comportement du héros, qui sauve et permet de passer d'une situation (l'ébriété) à une situation modifiée (la sobriété). Dans *Casablanca*, l'enjeu de la scène tourne également autour de la transformation d'une situation négative (la séparation des corps dans l'espace) à une situation positive (leur réunion dans le cadre). Il en sera de même pour la petite forme alors que le point de départ n'est pas la situation mais l'action. Cette dernière permet de découvrir une situation à connotation plutôt négative (un meurtre ou un vol), mais l'enchaînement des plans fera basculer le film dans quelque chose de positif puisque l'énigme sera résolue (le coupable est démasqué, puis arrêté).

3. Une dynamique similaire ?

a. Étude comparative

La dynamique du montage dans les deux films nous semble similaire, et pourtant... Dans *Casablanca*, les actions sont motivées et les inclusions-exclusions épousent les lignes de dialogues. Ce n'est pas la méprise qui conduit à l'exclusion dans *L'Avventura* mais

la non-communication. C'est parce que les protagonistes ne se comprennent pas qu'ils ne peuvent plus partager le même espace. Ce décalage entre les questions et les réponses, les actions et les réactions sépare les éléments bien plus qu'il ne les lie. Dans *L'Avventura*, il n'y a aucune contextualisation et un minimum d'implication. En effet, nous ne savons pas ce qui sépare le père de la fille, si ce n'est un fossé générationnel; nous ignorons tout des tensions du couple et Anna n'arrive pas à exprimer son malaise à Claudia comme en témoigne sa série d'interrogation « *Capisci?* ». La dynamique des corps ne suit pas une intrigue ou des lignes de dialogue. Le déplacement des personnages ne sert pas les différentes phases de l'action, comme dans *Casablanca*, parce que leur comportement n'est en aucun cas motivé par quelque chose qu'ils maîtrisent, qui serait une situation (Ilsa a besoin d'informations détenues par Richard, et Richard vit un terrible malentendu). Les personnages ne sont donc pas dessinés, ils ne répondent à aucune fonction, ils ne servent pas le récit, ils l'opacifient.

b. Synthèse

Cet état de crise se lit donc dans l'impossibilité du raccord. Cet affaiblissement des capacités de liaison du cinéma traduit l'incommunicabilité des personnages et propose surtout de ne jamais consolider les liens entre eux. En effet, les couplages se font et se défont parce que dans l'image, des éléments ne cessent de composer de nouveaux duos éliminant les précédents. Ces derniers ne sont jamais créés une fois pour toutes. Cette circulation est maintenue par des éléments fuyants, chacun pouvant toujours entrer en rapport avec un autre. Elle permet d'extraire le personnage d'un couplage auquel il appartenait pour proposer une nouvelle combinaison. L'ordre ne peut jamais être établi. La situation n'est jamais stable. Elle peut toujours se renouveler. En somme, elle n'est plus orchestrée par le personnage, ce dernier cherche plutôt à la découvrir en expérimentant des liens, des rapports, des relations. La situation le dépasse et, par conséquent, il ne sait plus comment réagir à la situation. Il ne trouve pas les actions qui pourraient le conduire à une réaction. Il ne peut pas trouver les raccords qui lui permettent de lier les phases de l'action, même les plus minimes, c'est-à-dire les raccords regard. Si les éléments ne peuvent plus se lier *a priori* (un personnage regarde un autre personnage, les personnages sont liés par le regard), ils affirment leur autonomie et une impossibilité pour l'analyste de reconduire les couplages normés. La crise de l'action teinte donc le personnage qui n'est plus un instrument de cette dernière, mais qui devient un élément de composition comme les autres. Il est prêt à entrer en rapport avec d'autres : la narration, les couleurs, la voiture, la mer, etc.

E. Des personnages

1. *Personnage, action, situation*

Le troisième point caractéristique de la modernité, mis en avant par Francis Vanoye et Anne Golliot-Lété, concerne les personnages dont les traits sont moins nettement dessinés que dans le cinéma classique. Cela rejoint le constat de Bordwell et Thompson puisqu'ils nous précisait que les actions menées par les personnages n'avaient plus de conséquences majeures sur le film, tout comme la disparition d'Anna ou les questions de Patricia. Il y aurait, au cinéma, un lien entre l'action et le personnage qui lui permettrait de réagir et de découvrir une nouvelle situation, comme dans la petite forme de l'image-action. Mais, tout à coup, le personnage oublie sa fonction première qui le conduisait à lier les événements les uns aux autres. Il fait également perdre au montage une de ses capacités de liaison : le raccord regard ne vaut plus. Il se trouve toujours au sein d'une crise bien souvent conjugale. Dans cet état, il semblerait que la situation, les actions et les personnages ne soient plus toujours étroitement liés.

2. *Petit flashback*

Placer l'action première comme dans la perspective de la Renaissance, c'est imaginer un monde commensurable à l'homme (Arasse, Damisch). Pierre Montebello nous le rappelle, l'image-action est la forme cinématographique « qui propage partout les exigences de l'action humaine, c'est-à-dire qui aménage au cinéma un monde humain, des situations humaines » (2008, p.69). Ce mode de construction filmique permet de retrouver du déjà-connu dans le film et de renforcer sa qualité mimétique. L'action humaine se base sur un milieu et sur les comportements qui servent à définir ses enchaînements. Il y a toujours un prolongement qui va de l'action vers la situation ou de la situation vers l'action. Les deux sont continuellement en relation directe, ce qui permet leur conversion. Ce prolongement est sensible dans la mise en scène (la répartition des corps dans l'espace par exemple), le découpage (l'enchaînement des séquences qui accentue la lisibilité de l'histoire) et le montage (les raccords regards et dans l'axe, etc.). C'est ce que nous avons vu dans *L'Impératrice rouge* ou dans *Casablanca*. Le cinéma de l'image-action propose non plus de présenter mais d'incarner les affections et les pulsions dans des personnages qui agissent (Montebello, p.65). Ce cinéma est réaliste puisqu'il devient l'espace qui filme et projette le réel vu par l'homme et dans lequel ce dernier agit (*ibid.*, p.66). En ce sens, il propose une analyse des comportements humains dans des milieux donnés (*op. cit.*) : la mafia, la police, l'aristocratie, le *Far West*, etc. À ce titre,

les milieux dérivés prennent leur indépendance et se mettent à valoir pour eux-mêmes. Les qualités et les puissances ne s'exposent plus dans des espaces quelconques, ne peuplent plus des mondes originaires, mais s'actualisent dans des espaces-temps déterminés, géographiques, historiques et sociaux. Les affects et les pulsions n'apparaissent plus qu'incarnés dans des comportements, sous forme d'émotions ou de passions qui les règlent et les dérèglent (Deleuze 1983, p. 196)

Dans un western, le village est un microcosme autonome. En tant que tel, il n'est plus quelconque mais il se qualifie : il y a toujours le *saloon*, la banque, la prison, la plaine, le cimetière, etc. Les lieux s'actualisent grâce aux références au réel. De plus, les westerns sont datés dans l'histoire des Etats-Unis : le lieu et l'époque des combats s'inscrivent dans un contexte historico-politique qu'est la conquête de l'ouest¹³⁰. Dans cette conception réaliste, même si elle est quelque peu fabulatrice, les comportements aussi s'actualisent selon des rapports qui règlent ou dérèglent l'ordre établi : la vengeance est incarnée par un personnage tout comme la brutalité, la morale, etc. C'est ainsi que fonctionne l'image-action en calquant son mode de fonctionnement sur les actions humaines. Nous comprenons alors mieux ce lien privilégié entre l'action, le personnage et la situation. C'est précisément celui-là qui sera la première victime du relâchement du récit. Il se brise dans la crise de l'image-action.

3. Synthèse

Finalement, tous les éléments qui pouvaient donner des informations sur les personnages ne valent plus. Dans la grande ou la petite forme, même si la façon diffère, « le monde tourne autour de personnages, de comportements capables de changer des situations, mais nous-mêmes nous ne sommes pas mis en situation de sortir d'une perception humaine, *trop humaine* » (Montebello, p. 68). Ceci signifie que, pour combler les manques, résoudre les situations équivoques, le spectateur peut toujours s'en remettre à ce qu'il connaît déjà et, entre autre, à ce qu'il connaît du comportement humain. Selon que nous nous trouvons dans la grande ou dans la petite forme, le personnage ne se révèle pas de la même façon dans le film. D'un côté, il se définit par une cause : c'est la situation ou le milieu auquel il appartient qui le définit ; et, d'un autre côté, dans la petite forme, il est une clé pour l'action, il défend sa cause.

Ce ne sera plus du tout le cas après la crise de l'image-action puisque le personnage ne sait plus comment agir dans la situation, il ne permet donc plus au spectateur de reconduire dans l'image ses propres schèmes sensori-moteurs. Par conséquent, le mimétisme de l'action humaine s'écroule. Après la crise de l'image-action, les personnages méconnaissent la situation et ne peuvent plus générer des actions. Ils sont incapables de déduire les actions qui leur permettaient de structurer le film. Ils deviennent eux aussi des composants du film, des électrons libres.

130 Voir Pierre-François Peirano, « Le thème de la vengeance dans trois westerns », *Lignes de fuite*, hors-série décembre 2008. http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=110

II. Retour sur la crise de l'image-action

A. Un ancien plan

1. Résumé et objectifs

Ces différents constats proposent d'appréhender le film hors d'une logique strictement représentationnelle, c'est-à-dire celle qui reconduit des couplages normés. Le film s'affirme indépendamment de son contexte. Il fait sujet. La crise de l'image-action a mis en péril la logique représentationnelle à travers l'affirmation du cinéma comme art, le relâchement du récit, la fin de la lisibilité, l'instauration d'une nouvelle logique et les transformations dans l'appréhension d'un personnage. Alors « *on se demande ce qui maintient un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement* » (Deleuze 1983, p.281). Ce qui maintient l'ensemble, nous le verrons dans notre prochaine partie, c'est le problème. Pour l'heure, il nous semble important de reprendre les déplacements qu'apporte le cinéma moderne à travers le diagnostic de Gilles Deleuze.

2. Logique de la représentation

a. Introduction

De la similitude à la représentation, il s'établit une appréhension duelle et structurelle des formes de la représentation à l'intérieur de laquelle s'inscrit toute définition des choses selon des principes d'identité et de différence. Sur ce présumé repose une image dogmatique de la pensée qui dédouble toute chose comme reproduction du même dans une visée de reconnaissance. La représentation appréhendée comme calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue. Représenter est la prétention de tout art figuratif. « Tout art figuratif apparaît donc comme essentiellement illustratif et narratif : il met en scène des figures, et ces figures sont en rapport mutuel, quelque chose passe et se passe, une histoire est racontée » (Buydens 1990, p. 84). La dynamique propre à une logique de la représentation se déploie dans le schème sensori-moteur. Ce schème propose une vision organique du monde s'articulant sur la ligne de la successivité. Comme le précisait Metz, à la lumière de Greimas, la structure de base de toute signification se définit par la présence de deux termes et de la relation qui les unit. C'est pourquoi il nous faut considérer l'organique et le duel.

b. L'organique

L'organique, pour Deleuze, c'est ce qui relève de l'humain. Nous sommes toujours dans la configuration de l'image-action énoncée précédemment qui consiste à reconduire la perception humaine. Chez Peirce, l'organique correspond au synsigne. Qu'est-ce qu'un synsigne? Un synsigne, c'est l'ensemble des qualités-puissances¹³¹ en tant qu'actualisées dans un milieu, un état de chose ou un espace-temps déterminé (Deleuze 1983, p. 198). Qu'est-ce qu'une qualité-puissance? Une qualité-puissance est un signe caractéristique inhérent à une personne ou à un objet, mais qui existe indépendamment d'elle ou de lui : l'endormi pour une personne (*Body Snatchers*) et le tranchant pour le rasoir (*Un chien andalou*). Le rasoir est certes tranchant, mais il doit y avoir une action pour qu'il révèle cette qualité. Il la contient donc en puissance. L'endormi, dans *Body Snatchers*, est un état de l'être humain qui répond, qui s'actualise, dans une situation donnée. C'est pourquoi la qualité-puissance est de l'ordre de l'organique : elle puise son fonctionnement dans une situation sensori-motrice, dans une chaîne de relations. La grande forme de l'image-action repose sur un mode d'enchaînement précis qui consiste à exposer une situation qui contient en germe des actions (qualités-puissances). Dans la séquence étudiée de *L'Impératrice rouge*, le mariage propose une situation qui contient en germe des actions : la première est l'union de Catherine et de l'empereur ; la seconde, sa liaison avec Alexei, etc.

c. Le fonctionnel

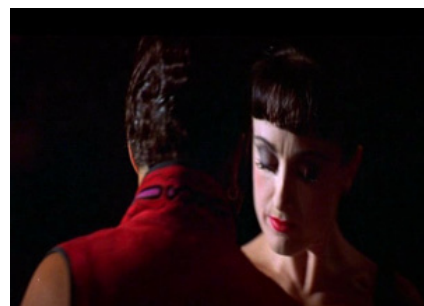
Pour l'actualisation des actions, il faudra le second signe de composition de l'image-action : le fonctionnel. Chez Peirce, le fonctionnel, c'est le binôme, le **duel**. Tout est organisé en fonction des oppositions et des complémentarités, de l'accord et des conflits de ces qualités-puissances (Deleuze 1983, p. 209). L'état d'une qualité-puissance renvoie toujours à son opposé (*ibid.*, p. 198) : le bien se définit toujours en fonction du mal dans le film noir. Le bien a de l'avance sur le mal si, et seulement si, le mal a du recul sur le bien. Les qualités-puissances ne peuvent s'actualiser qu'en entrant en rapport de forces avec d'autres qualités-puissances. C'est pourquoi le montage organico-actif, qu'il soit alterné, parallèle, « concourant » ou « convergent », sera le

131 « Le préfixe à la Peirce "sin", c'est le même pour singulier ou simple. Il insiste donc sur "l'individuation de l'état de chose", c'est tel espace-temps ; c'est un espace-temps individué. Donc, il dira synsigne "sin" pour mettre l'accent sur individuation. Alors, moi, je me dis : pour moi, je ne peux pas. Je ne peux pas parce que, d'accord, l'état de chose dans l'image-action est individué. Ça, il a complètement raison, Peirce. Mais moi, je ne peux pas employer "sin" parce que je me suis gardé l'idée que, au-dessus des individualités, il y avait des singularités : par exemple, les affections ne sont pas individuelles mais comportent des singularités [...]. En revanche, si je retiens un autre caractère du synsigne de Peirce, l'état de chose, il actualise toujours plusieurs qualités et puissances. Je peux employer le préfixe "syn" parce que le préfixe "syn" est en grec ce qu'en latin est le "cum", c'est-à-dire avec, l'être ensemble. Donc, je dirai un synsigne, c'est un signe qui incarne toujours et qui actualise toujours plusieurs qualités et puissances. En ce sens, je pourrai donc conserver le terme synsigne qui est un terme com-mode et heureux » Gilles Deleuze, cours de cinéma numéro 29 du 18/01/83 - transcription : Kesraoui Drifa *in* http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=201, consulté le 12 juin 2008.

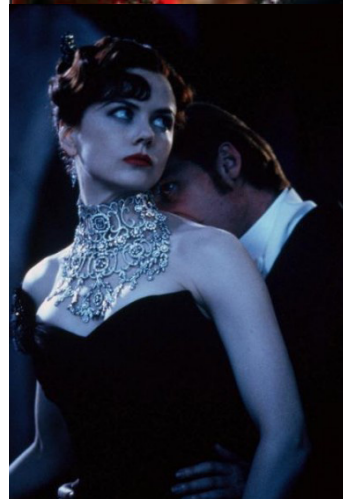
mode associatif privilégié de l'image-action. En effet, grâce à ce mode d'association, la situation et la situation transformée par l'action décisive pourront se répondre. Dans la séquence du tango de Roxane, dans *Moulin Rouge* de Baz Luhrman réalisé en 2001, le montage alterné met en rapport une situation – Satine est avec Christian – et la situation transformée – Satine est avec le Duc. Leur alternance propose deux lignes d'action qui convergent : la ligne de



105, 106, 107 et 108. *Moulin Rouge*



l'amour passionné et la ligne de l'amour contraint. Pendant un temps, le temps de l'alternance, on ne sait pas quelle situation a le dessus sur l'autre. Pour le déterminer, il faudra l'action : le duel. Il faudra la confrontation entre Christian et le Duc, il faudra la réunion des deux personnages dans le même espace, il faudra la fin de l'alternance dans le montage, il faudra le choix entre la fin de l'artiste (Christian) et celle du producteur (le Duc). Le choix du Duc sera cette action déterminante pour la situation : s'il choisit de conserver la fin écrite par Christian, le couple gagne ; s'il décide de changer la fin, il part avec la belle. Cela n'est pas sans nous rappeler les scènes décisives dans les westerns qui scellent l'action et le changement de situation (le duel final conditionne la modification de la situation en bien ou en mal dépendamment du vainqueur). C'est aussi le cas du film policier qui alterne deux lignes d'action : celle de la police et celle de la pègre (*op. cit.*, p. 211). C'est donc cette double ligne, S et S', qui conduit « de la situation au duel, du synsigne au binôme » (*op. cit.*). C'est là que repose la tension dramatique de l'image-action.



B. Un nouveau plan

1. À contre-courant

Seulement, grâce à notre analyse de *L'Avventura*, nous avons pu considérer en quoi le montage alterné se doublait d'une logique figurative. Un film s'aborde à travers ses éléments,

mais aussi dans les agencements qu'il reconduit et ceux qu'il crée. Dans la séquence du tango de *Roxane*, les raccords fonctionnent sur la continuité sonore (c'est-à-dire le déroulement de la chanson) qui permettent l'alternance de plans entre les différentes lignes de chant et les différentes lignes du récit. Le montage se divise entre deux, puis trois lieux que sont la tour, la salle de danse et la rue se trouvant entre les deux lieux précédemment nommés. Toutefois, la successivité de l'action se trouble grâce au caractère polyphonique de la bande son qui ne sépare plus clairement les différentes lignes de chant, mais, au contraire, les mixe. Si bien que l'indécidable, dont nous parlions dans *L'Avventura*, apparaît dans ce montage figuratif. L'alternance affirmée des plans s'accélère et leur régularité se brouille. Tout à coup, la couleur prend le pas sur le son pour créer un nouveau rythme dans la scène qui fonctionne par contrastes et rappels chromatiques. Elle devient la nouvelle logique d'enchaînement des images au-delà de la continuité sonore (logique figurative). Le montage lie non seulement des lignes de récit, ce qui met les plans en rapport, mais aussi des couleurs, le bleu et le rouge : le rouge de la salle de danse se retrouve sur les lèvres de Satine dans la tour et le bleu de la tour divise l'écran alors que Christian quitte la salle de danse. L'accélération du montage par la courte durée des plans ne permet plus toujours de suivre l'action. Désormais, les couleurs et les lignes de chant refusent d'être cantonnées à un espace donné, mais voyagent d'un lieu à l'autre et deviennent le moteur de la séquence. La situation n'est plus clairement lisible. C'est grâce à notre travail sur la lumière (l'expressionnisme allemand), à celui sur le mouvement (l'impressionnisme français) ou encore au montage (le surréalisme) et au relâchement du récit (la modernité) que nous avons appris à déplacer notre regard et que nous avons pu constater des bouleversements dans les rapports de forces qui sous-tendent la construction d'une image, d'une séquence ou d'un film. Par conséquent, un travail qui met en lumière les présupposés d'une méthodologie analytique ne peut jamais se détacher de son objet d'étude ou de son histoire, et ce, non tant parce qu'il suit une chronologie ou une évolution, que parce que chaque courant propose un déplacement du regard et de l'analyse. C'est sur ces mêmes déplacements que se fonde l'analyse figurative à travers la revendication du film comme sujet et l'étude des éléments de composition du film et de leur circulation.

2. *La crise de l'image-action*

La crise de l'image-action repose sur la rupture du schème sensori-moteur qui permet l'autonomie et la circulation des éléments. Elle signe la fin des couplages normés. La représentation s'atténue et de nouveaux modes de connexion s'affirment dans cette rupture. La crise touche

l'espace et le temps. Elle bouscule les éléments constitutifs du récit (les personnages), perturbant leur linéarité (le relâchement du récit). Elle déplace les hiérarchisations (pré)établies et induit de nouvelles connexions possibles pour les éléments (la formation et reformation de duos dans *L'Avventura*). La condition épistémologique s'étant écroulée, la logique d'enchaînement des actions se voit remplacée par des rapports de forces (le montage figuratif). Les formes ne sont plus là pour figurer, mais pour capter les forces à l'œuvre. Au point de fixation (un couple) se substitue un point de vibration (la possibilité de toujours reformer des duos). Une logique de la représentation cède le pas à une logique de la sensation. L'image ne renvoie plus à une situation globalisante (*À bout de souffle*). Les personnages sont multiples (Anna et Claudia) et leur importance ne s'accorde plus à la somme des informations qu'ils incarnent (rupture avec le cinéma classique). Ils ne sont plus appréhendés dans leur habileté à conduire un récit mais ils sont « pris dans la même réalité qui les disperse » (Deleuze 1983, p.279). Alors, c'est le prolongement des événements les uns dans les autres qui a cessé et l'ellipse s'incorpore à cette situation tant lacunaire que dispersive. Le hasard devient le fil conducteur. La bal(l)ade, l'errance, l'aller-retour continu ont remplacé l'action, éternelle dynamique sensori-motrice. Dans *L'Avventura*, la chorégraphie des corps remplace la progression de l'action, car c'est l'enchaînement des duos qui fait avancer le film et non la résolution d'une intrigue. Désormais, ce qui cimente le film, ce sont les clichés (les couplages *a priori*). Alors, il reviendra au complot de les dénoncer (voire de les défaire) avec une nouvelle image, en saisissant les opérations qui doublent les clichés eux-mêmes au-dehors et au-dedans. L'auteur, au cinéma, disposera d'« une chance de dégager une Image de tous les clichés, et de les dresser contre eux » (*ibid.*, p.283). C'est alors que le film posera son problème qu'il reviendra à l'analyste de déplier.

Cette libre circulation des éléments qui se perpétue n'ignore jamais le personnage (de *L'Impératrice rouge* à *The Pillow Book*). Désormais, il peut livrer ses souffrances, ses cris, sa folie, « non pas dans une formulation rassurante qui les médiatise mais dans une saisie directe qui [fait] voler en éclats les cadres habituels de la représentation» (Glaudes et Reuter, p. 30). C'est ce que nous avons vu chez les surréalistes à travers l'image-pulsion. C'est aussi le cas d'Anna dans *L'Avventura*. C'est encore ce que nous découvrirons chez les personnages de Philippe Grandrieux et, en particulier, dans la séquence du cri de *La Vie nouvelle*. Le personnage deviendra la manifestation d'une force qui révolutionne le monde, s'installant aux marges du représentable (flou, caméra thermique, plan de dos, etc.). Dans cette optique, il ne s'agit pas de rechercher hors du film une signification ni de trouver un référent ou une justification du comportement du personnage puisque tout le travail de composition est un travail en amont qui cherche en deçà du type psychosocial. L'image se pense avec le personnage ou plutôt elle affirme une incapacité à se penser sans lui. Ce n'est plus la reconnaissance qui importe. Le lien primordial avec la personne se relâche. Néanmoins, il faudra toujours un personnage, car nous ne sommes plus dans un cinéma d'action, nous basculons dans un cinéma de la sensation : il ne faut plus quelqu'un pour reconnaître, il faut inventer un personnage pour sentir. La situation n'est plus soumise aux liens sensori-moteurs, le personnage est livré à une vision (Deleuze 1985, p. 9), un affect, une expression, une absence. Il y a donc, en quelque sorte, une affection réciproque du personnage et de l'image. Lui aussi est devenu sensible. Les sensations brisent ses schèmes sensori-moteurs. Réciproquement, c'est parce qu'il sent la rupture des schèmes dans l'image que tous ses enchaînements moteurs se défont. Le personnage ne peut plus «agir» alors que l'image se révèle «hors de sa réalité fonctionnelle», dans sa «réalité matérielle autonome» (*ibid.*, p. 9-19). Si les fonctions ne se révèlent plus dans la situation, le personnage n'est plus dans l'action, il devient dans la sensation. Le maillon qui permet de passer d'une séquence à une autre se brise dans la crise de l'image-action parce que, premièrement, ce passage n'est plus ce qui fait tenir le film et, deuxièmement, par son absence, il déplace ce qui est désormais garant d'une unité. Il va falloir penser autrement l'enchaînement des images et la relation entre elles. Les formes audio-visuelles entrent en rapport selon de nouvelles connexions. Étant donné que le travail de l'analyste est de considérer les choix de mise en scène pour les mettre en rapport avec le propos du film, il se peut que ce dernier aille à l'encontre du fonctionnement

de l'image-action, que ce soit dans sa grande ou dans sa petite forme. Dans ce cas, il faut réévaluer le mode de fonctionnement du film et trouver les nouvelles questions que ce dernier soulève. Et ceci trouvera sa cohérence face à un problème. Le définir sera l'enjeu de notre quatrième partie.

Avec les courants déviants du mode de représentation institutionnel, qui caractérisent le passage d'un certain mode de composition et de fonctionnement à d'autres voies possibles pour le cinéma, la force centripète garantie par la prévalence de l'action est encore mise à mal. Nous venons de mesurer, d'un point de vue historico-esthétique, les trois déplacements de fond nécessaires à l'analyse figurative. Le premier concerne la confirmation du film comme objet d'étude, non plus appréhendé dans sa dimension essentiellement picturale, théâtrale ou littéraire, mais pour lui-même et en lui-même. Le second vérifie que les relations entre les éléments ne sont plus données d'avance. Elles ne sont plus automatiquement commensurables à l'homme, car l'homme est perdu dans la situation. Le troisième nous a poussés à remarquer qu'au cinéma il est aussi utile de considérer ce qui est créé. Ces créations valent pour le film parce que les éléments ne cessent de circuler. Ceci nous conduit au quatrième présupposé de l'analyse figurative qui fera l'objet de notre dernière partie. Si l'analyse est une enquête, elle porte sur la spécificité que le cinéma met à jour (le mouvement chez les impressionnistes), sur les motifs et les circuits qu'il construit (les différents types de répétition chez les surréalistes), sur les formes qu'il crée (le travail sur la lumière chez les expressionnistes), sur les ruptures qu'il provoque (les nouveaux rapports institués par la fin du règne de l'action dans le cinéma moderne), et ce, avec tous ses éléments constituants. Bref, chaque film problématise ce dont il traite. Certaines fois, l'histoire se confond avec ses créations, d'autres fois elles s'en détachent. Dans les deux cas, le film se doit d'être abordé d'un point de vue cinématographique et non plus uniquement du côté de l'énoncé (Metz) ou du filmique (Gardies, Vanoye). Le cinématographique ne reconduit pas toujours une suite d'événements lisibles, hiérarchisés et dramatiques. L'analyse filmique, au fur et à mesure que son objet change (bouversements de techniques et de mises en scène), devra à son tour repenser sa terminologie et sa méthodologie. En effet, elle ne peut s'appuyer sur une approche théorique et une terminologie basées sur le primat dorénavant ébranlé par le film (la distinction entre fantasme et réalité, temps et espace, etc.). Ces éléments de réflexion fondés sur le mode de représentation institutionnel ne sont pas obsolètes pour l'analyse de certains films du cinéma ; seulement, ils ne suffisent plus. Le montage alterné doit aussi être considéré du point de vue de ses données figuratives. À travers notre bref parcours dans les histoires du

cinéma, nous avons vu qu'un film s'affirme non seulement grâce à sa capacité à reconduire des formes préexistantes (la construction perspective, la scène théâtrale, les normes de la littérature), mais également dans sa capacité à créer de nouvelles formes. C'est aussi à partir d'elles que naît l'analyse. C'est pourquoi, aujourd'hui, il est important qu'elle soit figurative. Toutes ces transformations de fond conditionnent les nouveaux impératifs auxquels elle doit répondre.

PARTIE IV
CARREFOUR

Si l'analyse se doit de considérer le film pour ce qu'il est, il n'y a aucune différence entre ce que l'analyste perçoit et ce qui est en jeu dans le film. Bien entendu, la subjectivité, la culture et le savoir orienteront la lecture pour un film, mais, comme le disait Hubert Damisch reformulant Daniel Arasse, « *[l]a peinture est ce que vous voyez et pourtant il vous faut apprendre à la regarder et, pour ce faire, vous essayer à la décrire étant posé que ce qui vous permet d'analyser les tableaux sont les tableaux eux-mêmes*¹³² ». Ce qui permet d'analyser le cinéma, ce sont les films eux-mêmes. Ce positionnement théorique, qui apparaît avec les impressionnistes, se consolide avec les cinéastes-critiques modernes. Les contestations et les revendications des *Cahiers du cinéma* proposent une nouvelle approche du septième art. Ceci constituera notre premier chapitre. Nous évoquerons les fondements de leur non-adhésion à une certaine pratique cinématographique et leurs propositions quant à la façon de penser le cinéma. Ces considérations nous amèneront à la notion d'auteur que nous définirons. Car, comme le soulignent Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, la modernité s'affirme aussi par la mise en avant de récurrences formelles qui induisent l'affirmation de la singularité d'une œuvre et de son auteur. Le second chapitre nous conduira à questionner cette notion d'auteur pour nous tourner davantage vers l'idée de problème. Le problème, c'est ce qui fait tenir le film (logique figurative). Après avoir mesuré un certain nombre de déplacements dans la manière dont le cinéma est pensé, nous nous remettrons à Roland Barthes et à Michel Foucault pour réfléchir sur la façon de définir la signature au cinéma à travers une étude de la filmographie des frères Dardenne. Notre parcours sera, cette fois, celui d'un dévoilement, d'un renversement qui s'effectue dans la pensée du cinéma, mais qui ne peut apparaître que parce qu'il a une existence effective dans les films. Le travail de l'analyste ne consiste pas uniquement à reconnaître le déjà-connu dans les images et à le révéler grâce à d'autres outils qui seraient les mots. Au contraire, il se doit de mettre en mots un non-savoir dans les choix de réalisation qui font lever ce que l'on ne connaissait pas du cinéma et du monde. Ce non-savoir, paradoxalement, seule la caméra peut le rendre visible. Cette approche n'est donc pas élitiste. Le cinéma œuvre toujours dans l'inconnu. Il n'exige pas du savoir mais de la sensibilité : non pas comprendre, mais être sensible à ses composantes et à ses agencements. Par conséquent, l'analyse figurative ne peut être perçue comme une approche qui s'adresserait à une communauté réduite de connaisseurs. Le cinéma travaille, avant d'avoir

132 Retranscription d'un extrait de la conférence de Hubert Damisch, « Voir ne pas voir », pour le colloque Daniel Arasse, le 8 juin 2006. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1363>, consulté le 12 juin 2008.

recours à un métadiscours, avec des images et des sons que l'analyste se doit de repérer, de nommer et de classer.

Deux choses sont importantes à préciser avant de commencer cette quatrième partie. Premièrement, puisque le film est composé d'éléments, il faut les restituer, les décrire, les analyser dans nos études. Comment décrire des images et des sons dans des mots, tout en conservant l'exigence d'un tel exercice ? Deuxièmement, comme nous l'avons diagnostiqué, la logique figurative appelle une nouvelle dynamique à l'œuvre dans les films qui est circulatoire. L'analyse de film, quant à elle, est une exigence digne d'un certain académisme. C'est pourquoi elle doit être organisée. Mais si le film se présente comme une pure circulation, comment en structurer l'étude ? La première question interroge les outils de l'analyse. Il nous faudra alors revenir sur le texte qui inaugure *L'Analyse du film* de Raymond Bellour. La seconde question porte sur la méthode. D'ailleurs, l'enjeu de cette partie consistera à en dévoiler le dernier pilier : le problème. Néanmoins, il nous semble important de l'aborder dès l'introduction en proposant une étude de séquence qui nous permettra de soulever les dernières questions que nous poserons à l'analyse.

Au cinéma, s'il faut décomposer en éléments, il faut citer. Mais la citation est difficile, nous rappelle Raymond Bellour. Y aura-t-il toujours une différence entre le cinéma et l'analyse puisque les moyens d'expression diffèrent ? Quels outils sont à notre disposition pour réduire cet écart de nature entre les deux textes – l'un écrit, l'autre visuel et sonore ? En quoi cet écart appelle-t-il à la vigilance ? Face à quels éléments devons-nous être vigilants ? Et cette vigilance, que permet-elle d'enrichir ? Il nous faudra être vigilant parce que, comme le signifie Raymond Bellour, le texte cinématographique est « un texte introuvable » (1979, p. 35). Il faut entendre la polysémie derrière le terme utilisé par l'auteur. Tout d'abord, si une partie de sa critique est beaucoup moins valable aujourd'hui, au moment de la sortie de *L'Analyse du film*, elle était des plus pertinentes. En effet, les avancées technologiques n'étaient pas les mêmes, tout comme la distribution ou la diffusion (nous pensons notamment au téléchargement et au *streaming* sur internet). Il n'était pas toujours évident de se procurer une copie d'un film vu en salle. Ce manque d'accessibilité de l'objet était un handicap pour l'analyste qui, en plus de travailler sur un souvenir, ne pouvait inclure de citations dans son texte (des photogrammes tout au plus). Avec le DVD et ses bonus, le CDROM, internet, les logiciels comme Lignes de temps¹³³ qui

133 Lignes de temps est un logiciel pour analyser les films. Il a été mis au point en 2007 à l'initiative de Bernard Stiegler (Institut de Recherche et d'Innovation). « Son nom est inspiré de la *timeline* des logiciels de montage. C'est un outil de repérage extrêmement puissant destiné à l'analyse de films sur support numérique ». <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/12/12/271-lignes-de-temps> consulté le 12 juin 2008.

permettent de diviser un film et d'y inscrire des commentaires et/ou des analyses, l'idée purement hypothétique de Raymond Bellour n'est plus à formuler au conditionnel.

On peut cependant imaginer, même si c'est encore hypothétique, que le film connaîtra un jour, au prix de quelles mutations, c'est difficile à dire, un statut analogue à celui du livre, ou plutôt à celui du disque par rapport au concert. Ce jour-là, à supposer qu'on fasse encore des études filmiques, elles seront sans aucun doute plus nombreuses, plus imaginatives, plus exactes, plus heureuses surtout que l'ont été les nôtres, vécues dans la crainte et le tremblement, sous le coup d'une dépossession continuelle de l'objet [copies nitrates, absence de transfert film sur d'autres types de support permettant l'usage privé] (*ibid.*)

Cette citation fait écho à celle d'Alexandre Astruc que l'on retrouve dans son texte sur *la caméra-stylo* datant de 1948¹³⁴ :

Il faut bien comprendre que le cinéma jusqu'ici n'a été qu'un spectacle. Ce qui tient très exactement au fait que tous les films sont projetés dans des salles. Mais avec le développement du 16 mm et de la télévision, le jour n'est pas loin où chacun aura chez lui des appareils de projection et ira louer chez le libraire du coin des films écrits sur n'importe quel sujet, de n'importe quelle forme, aussi bien critique littéraire, roman, qu'essai sur les mathématiques, histoire, vulgarisation, etc. Dès lors, il n'est déjà plus permis de parler d'un cinéma. Il y aura des cinémas [...]

À partir du moment où le film est trouvable et dès lors que l'analyste le possède, le chercheur a pleinement accès à « la fiction du texte » et peut ainsi « éprouver la multiplicité des opérations qui s'y effectuent » (Bellour, p. 35). Cette multiplicité des opérations, nous l'avons déjà mise en avant grâce à l'approche de Nicole Brenez. C'est pourquoi ce constat d'un déplacement dans la pratique de l'analyse, même s'il ne change pas la situation du chercheur du tout au tout (*ibid.*), est un pas important qui permet de répondre aux impératifs d'une analyse figurative. En effet, la première démarche qui fonde toute analyse consiste à décomposer en éléments puis, dans un second temps, à dire les relations entre ces derniers. Les arrêts sur image seront d'une très grande utilité alors que leur fonction reste paradoxale étant donné qu'ils ouvrent « la textualité du film à l'instant même où [ils] en interrompent le déploiement » (Bellour, p. 40). C'est précisément pour cette raison que Nicole Brenez insistera sur une description en plusieurs étapes dont la première consiste à interrompre le flux des images et des sons en les décrivant les uns indépendamment des autres et dont la seconde vise à le rétablir en expliquant les liens entre eux. Finalement, ces deux points de départ sur lesquels se fonde l'analyse figurative mettent l'accent sur la description. Toutefois, au cinéma, nous explique Raymond Bellour, la description peut être problématique, car l'analyste ne peut jamais citer le texte. C'est pour cette raison que le texte cinématographique demeure introuvable : « le texte du film est un texte introuvable, parce que c'est un texte incitable » (*ibid.*, p. 36).

134 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, numéro 144, 30 mars 1948. Texte consulté en ligne sur le site <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, le 10 septembre 2008. Toutes les citations à venir de ce texte proviendront de ce site.

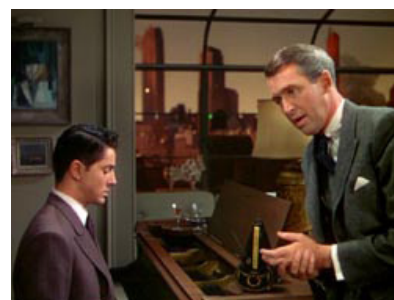
La seconde signification que l'on peut attribuer à cet adjectif est un peu plus imagée. Elle concerne la restitution du texte dans l'analyse. En littérature, il est très aisé de citer le texte. « Hormis les guillemets, qui la signalent, on ne voit pas la citation, elle s'incorpore tout naturellement dans la page » (*op. cit.*). Du point de vue de l'analyse de film, même si elle a recours aux photogrammes, la citation est dénaturée (*op., cit. p.37*), et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il y a, comme en peinture, une dénaturation des proportions quand nous avons recours à des images de film : le son, par exemple n'est pas présent, le format n'est pas le même, le mouvement est absent (*op. cit.*). Ensuite, la mouvance des images et la multiplicité des sons les rendent difficiles à décrire.

En cela, elle [l'image cinématographique] est proprement incitable, puisque le texte écrit ne peut restituer ce que seul l'appareil de projection peut rendre : un mouvement, dont l'illusion garantit la réalité [fonctionnement de l'image-mouvement]. C'est pourquoi les reproductions, même de nombreux photogrammes, ne font jamais que manifester une sorte d'impuissance radicale à assumer la textualité du film (*op. cit., p. 40*)

Enfin, si le film s'expose dans une parfaite délimitation, sa matérialité reste mixte (*op. cit., p. 38*). D'ailleurs, nous le soulignons précédemment avec Francis Vanoye et la présence du texte écrit. Pour remédier à ces approximations citationnelles, Raymond Bellour préconise l'analyse en direct, le commentaire en voix-*off* sur les images. « Là, plus d'écart, aucun besoin de narration. Une vraie citation, dans sa pleine évidence » (*op. cit., p. 41*). Ce fut le travail de Godard dès les années 1980 : parler du cinéma avec les images et les sons du cinéma. À cette proposition nous annexerons celle de Nicole Brenez. Elle est un appel à la vigilance et à la rigueur dans la description. C'est pourquoi il nous semble que l'analyste devra faire reposer son travail en très grande partie sur la description, notamment en respectant les impératifs méthodologiques précédemment définis. Les descriptions devront être primordiales et, avec elles, la maîtrise de la terminologie cinématographique. S'il ne peut être cité, le film sera, pour reprendre les termes du théoricien français, mimé, évoqué et décrit (*op. cit., p. 40*). « L'analyse filmique doit en effet, tout simplement pour avoir lieu, assumer cette part de récit, rythmique aussi bien que figuratif et actantiel » (*op. cit.*). Rythmique, nous venons de le voir avec le montage figuratif. Figuratif, nous le verrons dans cette partie avec l'étude des figures que nous ajouterons à celle des formes. Actantiel, nous l'avons vu dans les analyses du personnage dans les deux derniers chapitres de notre partie précédente.

Serait-il possible finalement que cette différence entre les mots, les images et les sons ne soit pas si grande ? Comment considérer ce positionnement alors que nous venons de soulever les limites et les mises en garde de Raymond Bellour ? Tout simplement en présupposant que si le travail de l'analyste part du film, il nous faut maintenant démontrer qu'il n'y a pas de différence entre ce dont un film parle et la façon dont il est fait. C'est pourquoi nous avons accordé une grande place aux courants déviants qui, à leur manière, ont proposé de donner plusieurs facettes aux histoires du cinéma. C'est également pour cette raison que nous nous attarderons sur les changements, dès 1948 et dans les années 1950, et sur la façon de penser le cinéma. Ce dernier nous obligera à nous pencher sur une question : comment mettre à jour le principe d'organisation du film qui reprend dans les images, les sons et leurs agencements son propre propos ? Prenons le film *Panic Room* par exemple réalisé par David Fincher en 2002¹³⁵. L'étude d'une de ses séquences nous conduit à vérifier que le film prouve sa capacité à pousser l'analyse et la terminologie dans ses retranchements et à exiger du chercheur qu'il crée de nouveaux outils permettant de mettre à jour sa logique, et ce, sans pour autant nous diriger vers des productions indépendantes ou expérimentales. Jusqu'à présent nous avons vu qu'un chancellement du rapport de forces dans les images pouvait entraîner un appel en faveur d'une autre terminologie (*The Pillow Book*, *eXistenZ*, *Nouvelle vague*). Il en est de même pour les nouvelles techniques (*A Bout de souffle*) qui, en changeant l'esthétique de l'image, invitent l'analyste à de nouvelles considérations. D'un point de vue esthétique et historique, une attention redoublée aux éléments constitutifs du film peut rendre compte d'une nouvelle composition. C'est pourquoi ce lien entre l'histoire et l'esthétique est primordial.

Dans ce film, la scène de l'intrusion dans la maison par les cambrioleurs s'impose au spectateur comme un plan-séquence. En effet, aucun arrêt de caméra n'est visible. Toutefois, cette dissimulation de la coupe ne repose pas sur une méthode hitchcockienne utilisée dans *La Corde* (1948) et reprise par De Palma dans *Snake Eyes* (1998) selon laquelle les cinéastes se servent du dos des acteurs, des coins de murs et des noirs pour créer de la continuité au-delà de la discontinuité grâce à des fondus. Il ne s'agit pas non plus de filmer en numérique, évitant ainsi la contrainte d'un temps maximal d'enregistrement de dix minutes qu'imposent les bobines de film, permettant alors de



109. *La Corde*



110. *Snake Eye*

135 L'analyse qui va suivre se base sur l'article « L'anse insensée, *Panic Room* de David Fincher » coécrit avec Nicolas Vitte, in *Lignes de fuite*, numéro 4, juillet 2008, http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=95.

filmer sans interruption un plan-séquence de 97 ou 99 minutes et de le transférer ensuite sur pellicule pour la projection en salle. Tel était le cas dans *Time Code* de Mike Figgis réalisé en 2000 dans lequel quatre plans-séquences se divisent sur l'écran pour donner à suivre quatre personnages à Los Angeles qui finiront dans la même pièce. Un dispositif, au fonctionnement similaire, se retrouve dans *L'Arche russe* d'Alexandre Sokurov réalisé en 2002 au cours duquel nous traversons 300 ans d'histoire pendant une balade dans le musée de l'Hermitage grâce à 2000 figurants, trois orchestres, 33 lieux, et ce, en une seule prise. Dans *Panic Room*, la technique diffère : il s'agit d'un *ride* continu. La coupe ne se dissimule plus dans un raccord ou un fondu, pas plus qu'elle ne s'évite en changeant de support : elle disparaît. Les *cuts* ne sont pas camouflés, ils n'existent plus, et ce, grâce à une série de procédés qui permet de fondre deux images l'une dans l'autre sans qu'on puisse les discerner.



111. *Time Code*



112. *L'Arche russe*

Comment cela est-il produit ? Tout d'abord, grâce au *mapping* qui consiste à appliquer à la reconstitution en images de synthèse du décor la texture des objets pour faire en sorte que la luminosité des deux plans (réels et en images de synthèse) soit identique. Ensuite, par le biais du *tracking* qui est le processus visant à calculer les courbes des mouvements de la caméra réelle pour créer les mêmes trajectoires dans les images de synthèse. Enfin, avec la rotoscopie qui va permettre de fondre les deux plans en un seul. Aucune coupe ne sera visible puisque la superposition les aura gommées. Au-delà des limites techniques de l'appareil d'enregistrement des images, la synthèse vient rendre possible le plan-séquence dans le film sans que celui-ci ne dépende des conditions de tournage. En somme, l'effet spécial marquera l'effort d'homogénéisation du procédé avec la séquence filmée. Grâce au *ride*, c'est-à-dire à la combinaison des trois techniques précédemment expliquées, la caméra pourra passer à travers les barreaux d'un escalier, le descendre, rejoindre une fenêtre pour y constater une tentative d'effraction, puis se retourner, se diriger vers la cuisine, passer par l'anse d'une cafetière pour finalement entrer dans une serrure de porte. La 3D se joue donc du volume, abolit la physique et ne percute plus rien. Dès lors, il nous semble intéressant d'interroger ce choix de mise en scène : en quoi peut-il, d'une part, intéresser et nourrir l'analyse et, d'autre part, quel est l'apport du film à l'analyse au regard de cette explication technique ?

Premièrement, l'ininterruption du mouvement met en avant la recherche continue des cambrioleurs qui essayent toutes les voies possibles pour entrer dans la maison. Tous les espaces de communication entre l'intérieur et l'extérieur sont explorés : les fenêtres, les portes, les baies vitrées, les serrures, les puits de lumière. La caméra suit de l'intérieur les cambrioleurs qui se trouvent à l'extérieur et redouble leur parcours en renforçant la séparation dedans/dehors par la continuité des déplacements. La délimitation de l'espace est valorisée par le mouvement du cadre qui reproduit et amplifie le mouvement à peine perceptible, dû au faible degré d'iconicité dans l'image – le cambriolage a lieu la nuit, les personnages sont vêtus de noir. En accentuant la limite entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, la fluidité et la rapidité des déplacements de la caméra soulignent son enfermement qui vient appuyer, cette fois, celui des habitants. Par conséquent, ce rapprochement est double puisque, d'un côté, la caméra, à l'intérieur, répète la position de Meg et de sa fille, toutes deux endormies dans la maison, et, d'autre part, le mouvement incessant de la caméra, redouble, quant à lui, les déplacements continus des cambrioleurs autour de la maison. Il s'agit là d'une caméra de synthèse : elle synthétise, en les rendant toutes deux visibles, deux dynamiques et deux situations.

La virtuosité des déplacements continus de la caméra amplifie les mouvements des cambrioleurs qui, eux aussi, vont pouvoir se mouvoir en franchissant des obstacles. Cette menace est d'autant plus accentuée par le contraste quantitatif entre le mouvement du plan et le peu de mouvement dans le plan. S'installe alors un décalage entre le mouvement du plan, rapide et continu, et le mouvement dans le plan, discret et saccadé. Le mouvement comme choix de mise en scène s'affirme au centre de la séquence tout d'abord parce qu'un cambriolage est un mouvement : il implique le passage de l'extérieur vers l'intérieur. Ensuite, parce qu'il est central tout au long du film, c'est sur lui que repose tout l'enjeu narratif : les cambrioleurs vont entrer dans la maison et Meg et sa fille devront trouver le moyen d'en sortir. Ici aussi, de façon très littérale, la mise en scène rejoue visuellement le propos du film. Par conséquent, le recours à la synthèse n'est pas une pure fantaisie, il sert le film. En plus d'appuyer, de redoubler et d'amplifier le mouvement, ce *ride* permet d'introduire un nouveau point de vue.



Ce plan-séquence met en place une « vision en acte » (Niney 2002, p. 212). « Alors que je voyais “normalement” la scène se dépeindre sur l’écran devant mes yeux, voilà que mon regard s’y retrouve brusquement incorporé comme le regard singulier d’un personnage ou d’un appareil » (*ibid.*). La séquence qui a débuté sur deux plans « objectifs », nous montrant de façon « neutre » Meg endormie, se poursuit par une travelling arrière, un panoramique, puis un travelling avant qui délaissent l’identification primaire, ou le point de vue masqué sur l’événement comme le nomme André Gardies (1993, p. 105), pour un point de vue marqué. Dans le mouvement et dans la durée, le plan « perd l’illusion première – la liberté de suivre l’action dans sa succession “objective” – par l’effet d’une illusion seconde, plus forte momentanément : l’identification marquée à une vision en acte » (Niney, p. 212). Une prouesse technique rend possible cette « vision en acte » en renforçant l’analogie figurative qui rattache le plan à un regard, d’où l’importance pour ce dernier de ne comporter aucune coupe. C’est déjà ce que nous soulignons dans les vues des frères Lumière. Seulement, ici, s’ajoute à la longueur du plan, le mouvement. Contrairement à ce que reprochait Daniel Arasse à la perspective, le regard de *Panic Room* n’est plus fixe, il est mobile. Par conséquent, à partir de ce double impératif de défilement ininterrompu des images en mouvement, littéralement, nous suivons un regard. Mais ce regard, quel est-il ? Ce mouvement continu dans l’espace et dans le temps permet au spectateur de suivre une focalisation interne nouvelle qui n’est ni celle des voleurs ni celle des habitants de la maison. Ce nouveau point de vue, que le spectateur peut temporairement partager, est donné par une « caméra-personnage » qui a sa mobilité propre¹³⁶. La continuité de ses mouvements lui donne une certaine indépendance. L’intrusion de ce nouveau « personnage focal » ne participe plus à une fusion des focalisations, mais à une fusion des situations. La « caméra personnage » instaure un décalage de savoir entre celui des protagonistes et celui des spectateurs accentuant le suspense dans la scène. Cette prouesse technique ne nous permettrait-elle donc pas de penser le plan-séquence du point de vue du spectateur et non plus du point de vue du tournage ?

Afin de répondre à cette question, il nous faudra d’abord opérer une petite synthèse. C’est la technique qui rejoint le propos du film. Finalement, ce que la réalisation de ce plan met à

136 Dans cette séquence, il y a deux caméras, une caméra réelle et une « caméra virtuelle », que nous avons nommée « anti-caméra » dans l’article coécrit avec Nicolas Vitte. « Lorsqu’une camera enregistre de l’image, sa sœur virtuelle (essayons “anti-camera”) en génère d’autres et évite les pièges. À présent, tout est possible. Un réalisateur pourra filmer absolument partout où il lui plaira, cette “anti-camera” pouvant elle-même générer l’espace de ce “où” » (Caroline San Martin, Nicolas Vitte, « L’anse insensée, *Panic Room* de David Fincher, 2002 », Lignes de fuite, numéro 4, juillet 2008. http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=95).

jour, c'est qu'il y a un changement dans la pratique cinématographique (pas de raccord mais du mixage) et que ce changement dans la pratique induit un changement dans le rendu (aucune coupe n'est visible dans le plan). Par conséquent, la définition du plan-séquence doit changer. Ce dernier ne se définit plus grâce à un principe d'enregistrement des images, mais plutôt grâce à la perception du spectateur illusionné par un processus réalisé en post-production. Cela crée de la continuité au-delà de la discontinuité (en la gommant) pour organiser dans le temps une action et un point de vue. Le film vient de créer lui-même son propre outil d'analyse : le plan-séquence du point de vue du spectateur. Il devient alors pertinent pour l'analyse de dévoiler le subterfuge technique étant donné qu'il sert à renforcer le parti pris de la mise en scène et de l'analyse : le point de départ et le point d'arrivée de toute analyse, c'est le film (Vanoye et Goliot-Lété 1992, p. 10). Cette analyse permet également d'annoncer celui que cette partie s'efforcera de démontrer : le film problématise ce dont il traite.

Alexandre Astruc ou François Truffaut, de leur côté, relancent les thèses des impressionnistes français et tentent de comprendre et de faire comprendre ce que peut le cinéma. C'est d'ailleurs ce que constate Henri Langlois en appelant l'école critique qui entourait Louis Delluc, dont Germaine Dulac, Abel Gance ou Jean Epstein faisaient partie, « la première vague » (Marie 2001, p. 41). Ils s'inscrivaient, tout comme la bande des *Cahiers*, qui lui redonnera son dynamisme, en réaction face à un certain type de cinéma qui était dominant et en admiration face à un autre (souvenons-nous des textes élogieux de Germaine Dulac à propos du cinéma de Griffith). Cette position s'affirme à nouveau dans les années 1950 dans la façon d'écrire sur le septième art et dans celle de faire des films. Alors que dans les années 1920, les positions théorique et pratique étaient simultanées, dans les années 1950, ce n'est plus uniquement l'histoire d'un courant qui se met en place, mais un souci de cinéma qui se formule. Michel Marie nous rappelle qu'un certain chauvinisme hexagonal pousse souvent à voir dans la Nouvelle Vague une révolution internationale du septième art (*ibid.*, p. 105). Il y a eu des mouvements précurseurs qui ont produit des ruptures et des renouvellements de formes trop tôt convenues du cinéma. N'oublions pas que Eisenstein avait lui aussi cette double casquette – cinéaste et théoricien – puisque chacun de ses films était soumis à un modèle théorique (Vancheri 2002, p. 8-9). Finalement, ce sont les cinéastes eux-mêmes, dans leurs visions et dans leurs écrits, qui tentent, à chaque film, de dégager une nouvelle appréhension de ce que peut être le cinéma. Mais la Nouvelle Vague reste un tournant inégalé dans l'histoire puisqu'elle le pousse à la recherche de nouveaux modes d'expression, à l'intégration et à la reformulation de ses créations, si bien que le cinéma expérimental, « c'est-à-dire non narratif et parfois non représentatif, va disparaître pour ne réapparaître que vers le milieu des années soixante [...] » (Marie 2001, p. 112). Cette nouvelle pratique sera appuyée par une revue et la publication de manifestes. Elle se positionnera contre « ce qui l'a précédé ou lui coexiste » et deviendra une école (*ibid.*, p. 27). Finalement, c'est aussi la diffusion de certains films emblématiques, notamment les premiers longs métrages de François Truffaut, d'Alain Resnais et de Jean-Luc Godard, à l'étranger, qui affirme une croyance en d'autres possibilités de mise en scène (*op. cit.*, p. 105) et qui propose de nouvelles saveurs au cinéma mondial. Et la Nouvelle Vague, du moins la crise de l'image-action, sera intégrée dans les productions cinématographiques. Il faudra la prendre en considération pour les analyses de films, comme nous l'avons vu avec *Moulin Rouge*.

En 1969-1970, le cinéma moderne transcende les frontières nationales et les interactions esthétiques sont constantes entre des créateurs comme Godard, Pasolini, Glauber Rocha, mais aussi Ingmar Bergman, Luis Buñuel et Federico Fellini qui réalisent alors leurs films les plus libres, dégagés de toute contrainte narrative trop marquée. C'est une conséquence directe de la réception internationale des films français de la Nouvelle Vague à partir de 1960 (*op. cit.*, p. 111)

Afin de bien cerner ces déplacements dans la pensée du cinéma, nous opèrerons un retour dans le temps pour visiter certaines convictions artistiques et de nouveaux manifestes, notamment ceux d'Astruc ou de Truffaut, puis nous nous concentrerons sur une notion naissante, la politique des auteurs, que nous estimons devoir définir étant donné qu'elle place la réflexion du cinéma sur un axe que nous voudrions continuer de suivre.

I. Deux nouveaux manifestes

Les années 1940 et 1950 sont marquées par deux manifestes. Après Canudo et Dulac, c'est au tour d'Astruc et de Truffaut de revenir sur un conformisme qui empêche le cinéma de dévoiler pleinement ce qu'il peut.

A. Alexandre Astruc

1. Contextualisation

En 1948, Alexandre Astruc, qui n'en est pas à son premier pamphlet, démontre, dans un texte intitulé « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », paru dans *L'Écran français*, que le cinéma est en train de devenir un nouveau moyen d'expression à l'égal du roman ou de la peinture (*op. cit.*, p. 29).

Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il [le cinéma] devient un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *caméra-stylo*

2. Cinéma, langage et pensée

Plusieurs choses sont à retenir de cette citation. Tout d'abord, ce n'est pas tant l'idée de cinéma comme langage qui nous intéresse que la définition qui en est donnée. Si le cinéma est associé au langage, c'est parce que le langage est une forme qui permet l'expression de la pensée. En devenant langage, le cinéma devient un lieu d'expression pour la pensée. De plus, en associant cinéma et langage, Astruc amène l'idée que le cinéma a à voir avec la pensée.

L'expression de la pensée est le problème fondamental du cinéma. La création de ce langage a préoccupé tous les théoriciens et les auteurs de cinéma depuis Eisenstein jusqu'aux scénaristes et adaptateurs du cinéma parlant. Mais ni le cinéma muet, parce qu'il était prisonnier d'une conception statique de l'image ni le parlant classique, tel qu'il existe encore aujourd'hui, n'ont pu résoudre convenablement le problème

Il n'est pas question de sous-évaluer les productions cinématographiques des années antérieures, mais, nous retrouverons d'ailleurs cette même critique chez Truffaut, le cinéma ne se serait pas encore pleinement confronté à son problème fondamental. Ce sera à la modernité de le poser en proposant des agencements (termes que nous préférons à celui de langage) qui en font un moyen d'expression qui compose, tout d'abord, avec ses formes propres et non plus en empruntant les formules des autres arts pour, ensuite, se mettre en rapport avec la pensée. Même si Deleuze ne s'accorde pas avec Astruc en ce qui concerne le terme de langage il n'en reste pas moins que les deux hommes se retrouvent en ce qui concerne la pensée. C'est la pensée qui fait venir le philosophe au cinéma. C'est ce que nous explique Pierre Montebello dans son ouvrage intitulé *Deleuze, philosophie et cinéma*.

Le cinéma crée en nous un "automate spirituel", fait jaillir en nous une puissance de penser par l'image, par l'entraînement de l'image. La révolution du cinéma aura consisté à enchaîner la pensée au mouvement automatique de l'image. D'où l'intérêt de parler "d'automate spirituel", car la production de pensée chez le spectateur n'est plus logique ou spéculative, elle surgit automatiquement du choc de l'image, du mouvement mécanique de l'image qui force le sujet à penser [...] (Montebello 2008, p. 77-78)

Une idée reçue s'inverse : le cinéma n'illustre pas une pensée, il crée de la pensée et il force le spectateur à penser.

3. *Cinéma et littérature : de nouveaux rapports*

Toujours dans un souci de mettre en avant la pensée au cinéma, le rapport avec la littérature n'est pas analogique. Il permet au critique de reconduire une fonction du roman : ce dernier est un lieu où s'exprime la pensée, un lieu qui donne à penser. La *caméra-stylo*, « revendique le pouvoir du cinéaste d'avoir un style, de s'exprimer » (Collet 1973, p. 30-31). Or, si le cinéma est un lieu d'expression pour la pensée, il est important que ses productions, au même titre que les productions littéraires, soient analysées afin de mettre à jour la façon dont le cinéma pense ainsi que la nature de cette pensée. Car, selon Astruc, un temps est révolu.

Nous disons, nous, que le cinéma est en train de trouver une forme où il devient un langage si rigoureux que la pensée pourra s'écrire directement sur la pellicule sans même passer par ces lourdes associations d'images qui ont fait les délices du cinéma muet. En d'autres termes, pour dire que du temps s'est écoulé, il n'est nul besoin de montrer la chute des feuilles suivie de pommiers en fleur et pour indiquer qu'un héros a envie de faire l'amour, il y a tout de même d'autres façons de procéder que celle qui consiste à montrer une casserole de lait débordant sur le gaz comme le fait Clouzot dans *Quai des Orfèvres*

Ce qui nous intéresse, c'est ce sentiment que le cinéma n'aurait pas à s'encombrer de la métaphore, nous y reviendrons quand nous parlerons de littéralité, mais aussi, l'importance donnée à l'objet film. « La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène [le verbe "présenter" est à entendre ici dans le sens de contextualiser et non de rendre présent], mais une véritable écriture : "l'auteur écrit avec sa caméra, comme un écrivain écrit avec un stylo" » (Marie 2001, p. 31). Par conséquent, ce rapprochement avec la littérature est totalement différent de celui que nous envisagions dans notre première partie. Il est doublement important puisque non seulement il met en rapport film et pensée, mais il introduit également la notion d'auteur de film (*ibid.*). Le cinéaste, tout comme l'écrivain, qui réfléchit avec des mots, une feuille et un stylo, pense, lui aussi, mais avec des images, des sons et des appareils de captation.

B. François Truffaut

1. *Un second pamphlet polémique*

Le second article polémique annonçant un virage radical de la critique (les études cinématographiques n'étant pas encore instituées, ce sont, entre autres, ces textes qui fondent les bases théoriques et critiques de notre discipline) est celui de François Truffaut qui paraît dans *Les Cahiers du cinéma* en 1954 et s'intitule « Une certaine tendance du cinéma français ». Les propos du critique, qui débute dans la réalisation (la même année, François Truffaut sort *Une visite*, un court-métrage de 16 minutes qu'il réalise avec l'aide de Rivette et de Resnais), créent un malaise au sein de la rédaction de la revue comme nous le dévoilent les recherches d'Antoine de Baecque¹³⁷ (Marie 2001, p. 32)¹³⁸.

137 Voir à ce sujet Antoine de Baecque. 1998. *La Nouvelle vague - Portrait d'une jeunesse*. Paris : Flammarion ainsi que *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma* (Paris : *Les Cahiers du cinéma* ; avec la collaboration de Gabrielle Lucantonio), en particuliers les volumes 2 et 3 : *Vive le cinéma français !* et *La Nouvelle vague*.

138 « André Bazin et Doniol-Valcroze, rédacteurs en chef, tous deux chrétiens de gauche, l'un catholique, l'autre d'origine protestante, sont des admirateurs de René Clément et de certains films d'Autant-Lara. Pierre Kast, qui a participé très jeune à la Résistance et demeure alors très engagé à gauche, n'apprécie pas du tout ce pamphlet proche des thèses des "hussards" de la nouvelle droite. On aurait tort de simplifier ces positions politiques qui évoluent tout au long des années cinquante, mais l'image de marque du courant "hitchcocko-hawksien" classé plutôt à droite, a joué un rôle décisif dans les très violentes attaques qu'ont dû subir les auteurs des premiers longs métrages de la Nouvelle Vague de la part de la critique alors très massivement dominée par l'extrême gauche surréalisante [...] et le marxisme sous toutes ses facettes » (Marie 2001, p. 31-32).

2. *Un problème de diversité dans la production*

Ce texte vient dénoncer une grande anomalie dans la production française de l'époque. En effet, Michel Marie explique qu'« [e]n douze années (1945-1957), **167 films**, soit 20 % de la production totale ont été réalisés par **9** metteurs en scène (moyenne de 18 films par cinéaste) » [Marie 2001, p. 19]. Seul un petit nombre de réalisateurs est soutenu par des producteurs et peut diffuser ses films. Ceci garantit non seulement les recettes, étant donné qu'est uniquement produit ce que le public va voir en masse, mais aussi un très grand conservatisme puisque la mise en scène n'innove aucunement, de peur de déplaire. De plus, sur cette masse de films produite en France, seuls moins d'une dizaine sont reconnus par les festivals internationaux et par les critiques qui croient en ce nouvel art. Cette disproportion paraît démesurée aux yeux du jeune critique français¹³⁹.

3. *Le problème de l'adaptation*

Pour conserver les bonnes grâces de son audience, ce cinéma communément appelé « la tradition de qualité » s'en remet à l'adaptation de grands textes littéraires freinant les élans de la créativité scénaristique en plus de ceux des innovations de la mise en scène. Il s'agissait d'être fidèle à la lettre au texte adapté, pour reprendre les arguments de l'époque (ceux de Pierre Bost et Jean Aurenche), et, par conséquent, de limiter les interprétations en privilégiant la synthèse du récit. Toutefois, souligne Truffaut¹⁴⁰, cela ne fonctionnait nullement étant donné que, par souci de concision et de clarté, le texte était manipulé et l'adaptation produisait des contresens. Ce fut en particulier le cas dans le projet d'adaptation du *Journal d'un curé de campagne* mené, cette année là, par Jean Aurenche¹⁴¹. Dans ces conditions, le cinéma ne peut s'empêcher de refuser de montrer une diversité dans ses productions et un affranchissement envers les autres arts. Ces refus deviendront les revendications du critique. Pour Truffaut, comme pour Astruc avant lui, les scénaristes ne sont pas des cinéastes, ils sont « des *littérateurs* et il [Truffaut] leur adresse le reproche suprême : mépriser le cinéma en le sous-estimant » (Marie 2001, p. 33). D'ailleurs, ce constat se poursuit dans les années 1950 et Pierre Kast y fera une nouvelle fois allusion au moment de la table ronde des *Cahiers du cinéma* autour de *Hiroshima mon amour* à laquelle François Truffaut n'assistera pas. « Les rapports du cinéma et de la littérature sont, au moins, obscurs et mauvais. Tout ce que l'on peut dire, je crois, c'est que les littérateurs méprisent confusément le cinéma.

139 Voir à ce sujet, Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, p. 19-24.

140 Voir « Un certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 16-22.

141 « Il reproche [...] à Aurenche d'avoir totalement trahi Bernanos en déplaçant une phrase située au centre du livre : "Quand on est mort tout est mort", pour en faire la dernière réplique du film alors que le texte original se terminait par : "Qu'est-ce que cela fait, tout est grâce" » (Marie 2001, p. 33).

Et les gens de cinéma, confusément, souffrent d'un sentiment d'infériorité » (Kast 1999, p. 36). Les histoires, qu'elles soient adaptées ou créées, doivent être abordées par des hommes de cinéma, telle est la revendication qui s'affirme de plus en plus clairement au sein de la critique cinématographique. Le jeune cinéaste considère que les scénaristes « se comportent vis-à-vis du scénario comme l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant un travail, ils croient toujours avoir “fait le maximum” pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes » (Truffaut 1954, p. 20). Pour Truffaut, l'auteur est celui qui crée pour le cinéma en homme de cinéma : le cinéaste est un auteur et non un littérateur.

4. Synthèse

Cette critique met en avant deux points problématiques. Premièrement, le cinéma s'évalue jusque dans les années 1950 en fonction des œuvres préexistantes qu'il adapte et, deuxièmement, de fait, il demeure un cinéma de scénariste et non de metteur en scène ou d'auteur. « L'indiscutable évolution du cinéma français n'est-elle pas due essentiellement au *renouveau* des scénaristes et des sujets, à l'*audace* prise vis-à-vis des chefs-d'œuvre, à la confiance, enfin, faite au public d'être sensible à des sujets généralement qualifiés de difficiles ? » questionne François Truffaut (1954, p. 16).

II. Une table ronde

A. La nouvelle facette de l'adaptation

1. *Réflexions autour de Hiroshima mon amour*

a. Introduction

S'il est un film qui peut nous aider à répondre à cette question, ou du moins à questionner l'audace du septième art, les rapports entre cinéma et littérature, la confrontation du public à un sujet difficile, il nous semble que c'est *Hiroshima mon amour*, puisqu'il propose la réunion d'une romancière (Marguerite Duras) et d'un metteur en scène (Alain Resnais) qui cosignent une œuvre sur la guerre. A cause de la complexité du discours et de la mise en scène, mais aussi de la douleur du propos, ce film donnera lieu à une table ronde aux *Cahiers du cinéma* au moment de sa sortie.

b. La morale

Si, désormais, le cinéma se met à penser, si ses productions mettent en avant des caractéristiques proprement cinématographiques puisqu'il a trouvé des auteurs, cet art nouveau soulèvera forcément une question éthique. Et cette question, c'est Jean-Luc Godard qui la pose dans cette fameuse table ronde des *Cahiers du cinéma* à propos de *Hiroshima mon amour*. Il relance ce que son rédacteur en chef, André Bazin, écrivait en 1955 : « Toute technique renvoie à une métaphysique » (Bazin 1955, p. 18¹⁴²). Chaque film élabore un propos et une éthique. Cette idée s'instaure au cours de cette table ronde à laquelle nous devons la phrase très célèbre du cinéaste : « les travellings sont affaire de morale » (Godard 1999, p. 43). Non seulement auteurs, les cinéastes sont aussi des penseurs dont les choix de réalisation concernent le monde. C'est pourquoi ils ne peuvent être anodins quand on sait qu'ils sont une affaire de morale. A ce sujet, nous nous souvenons de la très problématique scène des douches dans *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993).

c. Le cinéma

Deux choses se présentent nouvellement au critique et à l'analyste. Premièrement, le film est la pensée d'un auteur et sa démarche n'est pas sans questionnement éthique puisque la mise en scène n'est pas uniquement un instrument de séduction ; elle propose une pensée sur le monde. Ce n'est plus le monde qui est une condition préalable à la construction des films, c'est-à-dire un contexte, mais le lien que le cinéma entretient avec le monde apparaît dans la mise en scène. La construction d'un film n'est pas aléatoire, elle est réfléchie, elle se réfléchit pour faire réfléchir. Deuxièmement, si le cinéma arrive à sortir des formatages de la grande production et de la grande distribution qui ne pousse pas le spectateur à penser le nouveau, mais le force à reconnaître les données informatives dans l'image, il arrive à produire des œuvres inédites qui proposent de penser le cinéma en lui-même et par lui-même. C'est ce qui se dégage du témoignage de Godard face à *Hiroshima* :

Disons alors que ce qui frappe, de prime abord dans ce film, est qu'il est sans référence cinématographique aucune. [...] Quand je disais : pas de références cinématographiques, je voulais dire qu'en voyant *Hiroshima*, on a l'impression de voir un film qu'on était dans l'impossibilité de prévoir par rapport à ce que l'on savait déjà du cinéma (1999, p. 36-37)

Le film nous propose de penser et de découvrir ce que peut être le cinéma.

142 André Bazin, « Comment peut-on être Hitchcocko-hawksien ? », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 44, février 1955. Ce texte est paru dans le numéro qui accordait une interview à Hitchcock, choix rédactionnel très controversé à l'époque.

d. Retour à notre problème

Voilà que le septième art nous fait penser et fait apparaître des agencements et des images que l'on imaginait pas voir émerger de lui. C'est pourquoi l'analyse atteindra vite ses limites dès lors qu'elle s'efforcera de travailler à partir d'outils qui limitent l'exploration des films. Ceci ne veut pas dire qu'il ne faudra jamais se servir des outils analytiques provenant des autres champs, bien au contraire. Toutefois, il faudra toujours voir comment le champ cinématographique se les réapproprie, tout comme Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour* a pris en compte la dimension cinématographique du projet et Alain Resnais, sa dimension littéraire. Il faudra considérer en premier lieu les données spécifiquement cinématographiques pour aborder un film et les mettre ensuite en rapport avec des considérations qui lui sont extérieures et qui excèdent le cinéma. En matière d'analyse, il nous faudra considérer la littérature en regard du cinéma et le cinéma en regard de la littérature. Ne pas décrire comment l'un peut avoir le dessus sur l'autre, mais ce que crée leur rencontre.

2. Point de miroitement dans la théorie de l'adaptation

Nous voyons bien que ces positionnements critiques trouvent un écho dans la réflexion des théoriciens face à l'adaptation. L'analyse des rapports entre cinéma et littérature se pense désormais dans une approche comparatiste. C'est d'ailleurs André Gardies qui le souligne dans l'introduction du numéro spécial « cinéma et littérature » des *Cahiers du 20^e siècle* en 1978. Le rapport entre littérature et cinéma

ne peut plus, aujourd'hui, se poser selon l'ancienne perspective. L'idéologie implicite de l'équivalence – tel procédé stylistique a-t-il son équivalent en images ; telle structure syntaxique trouve-t-elle son correspondant dans la “syntaxe filmique”, etc. ? – cède la place à l'échange mutuel et à la relance réciproque¹⁴³

Le film provenant d'un livre peut en être le substitut ou bien il peut acquérir un sens et une vie en dehors de l'œuvre originelle. L'image ne se veut pas le support du récit littéraire, car, elle aussi, produit du sens. « Les images imposent non seulement d'autres signes mais aussi d'autres significations c'est-à-dire d'autres rapports entre signifiants et signifiés » (Clerc 1999, p. 118). Aussi, c'est davantage un regard posé sur le texte qui est transposé à l'image que la retranscription fidèle d'un récit. Désormais, un processus de subjectivation, c'est-à-dire une distanciation face à l'œuvre de départ, permet l'élaboration d'un nouveau travail. S'il est une différence entre le texte de départ et le film d'arrivée, elle se révèle dans une trace qui prend l'aspect d'une déformation, d'une transposition, ou encore d'une reformation (nous pensons en particulier à l'adaptation par Astruc d'*Une vie* de Maupassant en 1958), et c'est par cet effet de distanciation

143 Cité in Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, 1993, p. 201.

qu'elle manifeste une autonomisation : chaque œuvre existe l'une avec l'autre et non plus l'une pour l'autre. Dans *Hiroshima mon amour*, le récit littéraire en voix-*off* existe avec les images et non à la place des images. Les surimpressions, le mélange des voix, la répétition sonore s'allient au visible et le texte n'illustre pas plus qu'il ne recouvre les images. Au contraire, les deux **coexistent** à l'écran. C'est ce rapport de **coexistence** entre le littéraire et le cinématographique qu'il faudra analyser.

B. Synthèse

La modernité n'a fait que confirmer une rupture : le cinéma n'est pas un art défini *a priori* en regard des autres. Il ne cesse de dévoiler, de film en film, ce qu'il peut. Afin de mettre pleinement à jour cette circulation entre le problème et ses formes, il fallait souligner que le cinéma moderne se trouve pris dans une configuration nouvelle pour l'histoire puisque celui qui pense et réfléchit sur le cinéma devient très vite celui qui le fait. Désormais, il pense et se pense. Un nouveau regard sur et dans les films voit le jour. Ce qui est alors central dans le fonctionnement des films s'effondre, comme en témoigne la crise de l'action. Par conséquent, la modernité nous a appris que, dans les films et pour une approche analytique, « [...] la réflexion ne porte pas seulement sur le contenu de l'image [le sens] mais sur sa forme [ses éléments], sur ses moyens [le montage, les motifs et les circuits] et ses fonctions, ses falsifications et ses créativité, sur les rapports en elle du sonore et de l'optique » (Deleuze 1985, p. 18). L'analyse doit répondre à ces conceptions nouvelles. Car le cinéma est certes devenu un lieu pour raconter des histoires ; cependant, il le fait non seulement avec des mots, mais avec des images et des sons. Avec la crise de l'image-action qui la caractérise, impose à l'analyste de prendre en considération aussi bien les données que les conséquences des images cinématographiques puisque ces dernières sont de plus en plus difficiles à déduire. Elles forcent la pensée en forçant à penser.

Si le cinéma crée son histoire, elle est créée par des auteurs¹⁴⁴ qui affirment une singularité dans les œuvres. Cette perspective « auteuriste » peut-être réductrice si jamais les noms des réalisateurs demeurent sur une liste fixe, immuable. Toutefois, elle vise à la découverte et à la redécouverte de certains cinéastes oubliés des histoires du cinéma. Si bien qu'il nous semble

114. *Notre Musique*115. *Vertigo (Sueurs froides)*116. *Sajat Nova*

qu'elle propose de découvrir ce que l'on croyait connaître du cinéma, d'où son intérêt pour continuer aujourd'hui d'explorer le travail d'Eisenstein par exemple, comme le fait encore Godard dans *Notre musique* (2004) avec son fameux champ-contrechamp. Mais elle se suggère aussi de révéler de nouveaux réalisateurs qui marquent le cinéma par leurs innovations en matière d'écriture audiovisuelle, l'« effet vertigo » d'Alfred Hitchcock en est un exemple, ou par leur étrangeté, comme *Sajat Nova* de Sergueï Parajanov (1968). La notion d'auteur s'affirme dès les années 1920 et elle est revendiquée de nouveau en 1948 pour s'opposer à celle de littérateur. Les littérateurs ne mettent pas en avant les caractéristiques du cinéma, ils ne font pas confiance à ce nouveau médium. Il nous semble que l'introduction de cette nouvelle notion n'est pas sans interpellier une certaine façon de considérer les films et de les approcher en termes d'analyse. Il est d'autant plus pertinent de développer et d'expliquer cette notion qu'un des premiers grands ouvrages de

144 Ici, la notion d'auteur n'est pas abordée dans un sens juridique, mais comme une question émise dans un certain contexte par certaines personnes. Pour nuancer notre propos et l'élargir voir le texte de Michel Marie, « L'émergence de la notion d'auteur de films et le statut culturel du cinéma : l'exemple de Pathé et de la SCAGL », in André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 1999, p. 167-178. Le statut d'auteur, au cinéma, apparaît, en France, dès les années 1900. « La notion d'auteur de film est [...] étroitement liée au statut juridique de l'objet et celui-ci au rapport de force instauré entre les sociétés d'auteurs et les instances productrices. La monopolisation par le contrôle bancaire va de pair avec la modification du statut culturel de l'objet et la création d'un nouveau marché lui-même relié à une nouvelle catégorie de public. La légitimation culturelle du cinéma est d'abord et avant tout déterminée par une recherche de nouvelles sources de profit » (Marie, p. 178).

méthodologie sur l'analyse de film (*L'Analyse du film* de Raymond Bellour) se construit précisément autour de l'œuvre d'Alfred Hitchcock dont les écrits critiques de la jeune bande des *Cahiers* s'efforceront de réhabiliter le travail, n'en déplaise à la direction de la revue. C'est donc ce fameux déplacement qui a permis de considérer le cinéma du maître du suspense. Dans le numéro 44 des *Cahiers du cinéma*, en 1955, alors que Truffaut et Chabrol publient une interview du réalisateur britannique, « André Bazin tient à préciser la position de la rédaction en chef [...]. Il pose la question “ Comment peut-on être «hitchcocko-hawksien»? ”, car il n'a jamais partagé l'enthousiasme des jeunes critiques pour le réalisateur de *Rebecca* » (Marie 2001, p. 39).

Il nous semble important de revenir sur cette notion d'auteur puisqu'elle marque une rupture dans l'étude des films et d'exposer ce qu'elle préfigure en termes d'analyse de film. Ce qui nous intéresse, bien plus qu'une définition de la politique des auteurs, c'est de mesurer le déplacement intellectuel, conceptuel et méthodologique que cette notion met en avant et d'explorer la façon dont elle sert l'analyse de film telle que nous la considérons depuis le début de notre travail.

I. Analyse d'un terme nouveau

A. Une vieille revendication

1. *L'appel du cinéma étranger*

Cette Nouvelle Vague reprend les revendications que nous avons déjà soulignées grâce à une étude des textes de Germaine Dulac. Nous retrouvons une volonté de dévoiler la spécificité du cinéma, de ne plus avoir recours de façon systématique à l'adaptation et de se



117. *Bob le flambeur*

nourrir des expérimentations et des découvertes de mise en scène qui se produisaient dans le cinéma russe ou américain. Tout comme ces cinéastes impressionnistes, les auteurs de la Nouvelle Vague se sont ouverts au cinéma étranger, entretenant une fascination pour les productions américaines comme en témoigne *Bob le flambeur*, réalisé par Jean-Pierre Melville en 1954, dont



118. *Bob le flambeur*

les clins d'œil hollywoodiens seront repris dans *À Bout de souffle* de Jean-Luc Godard sorti en 1959 (Marie, p. 41-42). D'ailleurs, Melville y fera une apparition. Dans la première séquence de *Bob le flambeur*¹⁴⁵, la caméra nous laisse découvrir un Montmartre dans lequel les garçons draguent les filles en anglais en leur proposant de faire un tour sur leur moto. Alors que les *US marines* grouillent dans les rues, les parties de poker se terminent

dans un cabaret où les hommes sont vêtus d'imperméables et coiffés de feutres à l'image de Bogart et des autres détectives dans les films noirs des années 1940. Cette réhabilitation du cinéma américain se fait non seulement dans l'espace de la critique cinématographique, mais elle est également visible dans les films. D'ailleurs, l'imperméable et le feutre seront les deux accessoires indispensables aux personnages de Melville. Un lien visible se tisse entre la critique et les productions cinématographiques françaises des années 1950-1960.

2. Un exemple d'adaptation cinématographique



119, 120 et 121. *Le Silence de la mer*

La politique des auteurs s'oppose à celle des littérateurs. Désormais, il est possible de se réapproprier l'histoire du cinéma. Même s'il adapte quelques romans, et non les moindres – *Le Silence de la mer* de Vercors, *Les Enfants terribles* de Cocteau, *L'Armée des ombres* de Kessel, etc. – Melville est le scénariste de tous ses films. Il travaille, dans ses adaptations, comme nous le soulignons plus tôt grâce à André Gardies, l'échange mutuel et la relance réciproque en se réappropriant, à l'écran, des univers littéraires. Dans *Le Silence de la mer* (1949), le lien entre le jeune allemand et la jeune femme française qui ne le regardera jamais se coud, littéralement, grâce à un jeu de lumière, soulignant l'héritage de l'expressionnisme allemand. Assise au coin du feu, elle fait de la broderie alors que son oncle fume sa pipe en face d'elle. Le cadre sépare les corps puisque l'officier est hors champ.

145 Les analyses des séquences des films de Jean-Pierre Melville sont inspirées du cours sur le cinéaste dispensé par Olivier Bohler à l'Université de Provence suivi en 2001. Voir à ce sujet Olivier Bohler, *Vestiges de soi, vertige de l'autre : l'homme de l'après-guerre dans l'œuvre de Jean-Pierre Melville*, Thèse de doctorat, Université de Provence (dir. Marie-Claude Taranger), décembre 2000, p. 33-43 et 66-88.



122. *Le Silence de la mer*

Il se tient derrière les personnages et leur parle. Comme à leur habitude, ils ne lui répondent pas. Néanmoins quelque chose d'inattendu se produit dans cette scène. Dans le contrechamp, le feu projette des ombres sur le corps du soldat allemand qui se reflète sur la cheminée. Le mouvement de la broderie se dédouble et l'ombre de la main de la jeune femme vient se superposer sur le cœur du soldat. L'image devient très cinématographique : alors qu'il lui parle, la jeune femme est en train de coudre son cœur. Nous retrouvons là toute l'ingéniosité de Murnau concernant la métaphore dans *Nosferatu*. En effet, il faut chercher dans le déplacement de la page à l'écran une dimension cinématographique. Le dialogue, le champ-contrechamp jouent avec la romance. La naissance du sentiment amoureux ne s'explique pas en mots, mais est rendue visible par une dimension spécifique du dispositif cinématographique : la lumière. La mise en scène, chez Melville, rend compte des rapports entre littérature et cinéma¹⁴⁶. Son pseudonyme est d'ailleurs emprunté au romancier américain auteur de *Moby Dick*. Mais cette réappropriation n'était pas toujours effective et c'est cela qui créa une scission entre les deux arts et, par-dessus tout, une réévaluation de la fonction de réalisateur.

B. Politique ?

1. Une politique sans nuances

Le point problématique mis en avant par Astruc et Truffaut concerne la surimportance du scénario et la sous-considération du film. Truffaut établit qu'il n'y a qu'un seul auteur au cinéma, le metteur en scène. Cette affirmation sert plutôt à nier une paternité qu'à revendiquer une exclusivité. Elle entend refuser la part créatrice du scénariste qui ne fournit qu'une matière première à l'auteur (Marie 2001, p. 38). Un film, s'il est un film d'auteur, s'inscrit dans une recherche formelle et thématique (nous venons de le voir dans la séquence brièvement analysée du *Silence de la mer*). Néanmoins, cette considération permettra à Truffaut d'estimer « qu'un film raté d'un auteur [...] sera toujours plus intéressant qu'un film apparemment réussi d'un "réalisateur" » (*ibid.*, p. 39). Mais cela permettra également un certain jugement de valeur très subjectif considérant certains réalisateurs comme des auteurs et d'autres non (*op. cit.*, p. 38).

146 Voir à ce sujet Olivier Bohler, *Vestiges de soi, vertige de l'autre : l'homme de l'après-guerre dans l'œuvre de Jean-Pierre Melville*, p. 262-275.

C'est d'ailleurs sur ces derniers points que cette notion sera très critiquée. Toutefois, nous essaierons de considérer la façon dont elle peut nous apporter une rigueur, si nous la détachons des jugements de valeur. C'est précisément ce qui différenciera la posture de l'analyste de celle du critique.

2. Guerre culturelle

En plus de cette réhabilitation du metteur en scène au rang d'auteur, le cinéma connaît une évolution inattendue : c'est un nouveau Ministère qui prend en charge sa gestion. Alors que les États-Unis connaissent une guerre économique pour tenter de rapatrier la production européenne à Hollywood (Hitchcock, Lang, Von Sternberg, Murnau, etc.), en France, dans ces années-là, se livre une véritable guerre culturelle. La notion de septième art a fait son chemin et les films ont pour devoir de s'affirmer en tant qu'œuvre. Ils se doivent de refuser de répondre aux exigences de l'industrie pour répondre à celles de l'art. D'ailleurs, ce changement va se matérialiser dans un transfert étatique des plus symboliques.

En 1958, le cinéma français est pleinement devenu une industrie, même si la production relève, en termes strictement économiques, d'une certaine forme d'artisanat : il s'agit de fabriquer des spectacles pour distraire et d'accumuler du profit en distrayant. Vers la fin de la décennie, il va subitement changer de fonction sociale, et devenir partiellement un moyen d'expression artistique, répondant à la prophétie d'Alexandre Astruc [...]. Les dizaines de milliers de ciné-clubs qui caractérisent la vie culturelle de ces années contribuent fortement à ce mouvement. Significativement, en 1959 [date de sortie de *À Bout de Souffle* et des *400 coups*], le cinéma va quitter la tutelle du Ministère de l'Industrie et du Commerce pour dépendre du nouveau Ministère de la Culture [dont le ministre est André Malraux] (Marie, p. 4).

Ce déplacement du support financier et de la gestion étatique du cinéma est caractéristique et annonce bien entendu les nouvelles dispositions de ce dernier. Il est certes un produit qui doit être rentable et se vendre, mais il est aussi une création artistique.

3. Synthèse

a. Deux revendications complémentaires

La critique des *Cahiers* nous semble donc encore plus radicale de celle des années 1920. La guerre aux scénaristes, c'est-à-dire à une certaine école et à une certaine image – celle qui, jusqu'à présent contrôlait l'espace de la création – touche à sa fin. Revendiquer le cinéma comme un art consiste certes à en chercher la spécificité, chose que les avant-gardes impressionnistes avaient bien mise à jour en considérant le mouvement, mais aussi en affirmant la part artistique et créative de la réalisation. Si ce qui était mis en avant n'était que le scénario, seule l'histoire et sa dimension littéraire seraient à analyser. Or, qualifier d'auteur le réalisateur est

un moyen d'affirmer l'objet film comme création artistique. Les revendications de ces deux courants nous semblent complémentaires. Le cinéma s'affirme en tant qu'art parce qu'il est celui du mouvement par excellence. Il a donc une spécificité. Il a aussi des auteurs qui travaillent à dévoiler des aspects que l'on ne lui connaissait pas encore.

b. Des revendications qui excèdent le cadre national

Nous pourrions croire que ces revendications sont uniquement françaises, étant donné que ces deux vagues avaient pour point de départ l'hexagone. Mais, en relisant les textes d'Alfred Hitchcock dans ses entretiens avec François Truffaut¹⁴⁷, nous pouvons constater que cette méfiance envers les scénaristes était tout aussi effective en Angleterre et en Amérique, le cinéaste menant sa carrière à cheval entre les deux pays. Le scénariste est considéré comme une aide par le cinéaste britannique. « Je fais toujours mes films sur le papier, je ne me fie pas aux scénaristes » disait-il. Ou encore : « Quand je tourne je ne regarde jamais le scénario ». Mais surtout : « Je n'ai jamais tourné le film d'un autre » assurait-il. Cette scission entre le film et le scénario est bien entendu à prendre en considération pour l'analyse, car ce qui est à analyser, ce n'est plus le texte derrière le film, ce n'est plus uniquement l'histoire dans une perspective d'étude littéraire, c'est l'objet film en lui-même et pour lui-même. Nous retrouvons donc ici la position de Raymond Bellour que nous développerons ci-après.

II. Retour aux sources et à ses questions

A. Le cinéma : un art collectif en question

Introduire la notion d'auteur n'est pas sans poser deux problèmes. Le premier est très contemporain de l'émergence de cette notion, le second arrive de façon un peu décalée puisqu'il concerne la réception du terme aujourd'hui.

1. Négation de l'entreprise collective

Commençons par le commencement. Le cinéma est un art collectif. Comment alors pouvons-nous parler d'auteur ? Pour répondre à cette question, il nous faut revenir aux sources, et, par conséquent, au texte de Truffaut. Le terme d'auteur remplace celui de littérateur. ce dernier

147 Voir à ce sujet François Truffaut et Helen Scott. 2003. *Hitchcock Truffaut*. Paris : Gallimard, ainsi que Claude Chabrol et Eric Rohmer, *Hitchcock*. 2006. Paris : Ramsey, coll. poche cinéma.

étant l'homme de lettres qui sous-estime le cinéma. L'auteur, lui, est un homme de cinéma qui croit en ses possibilités. Michel Marie soulève un paradoxe dans le choix du terme utilisé par Truffaut parce que l'on pourrait croire qu'il nie le collectif. « Cette politique est donc volontiers provocatrice et paradoxale. Elle nie le caractère collectif de tout processus de création cinématographique. Elle considère comme secondaire le niveau scénaristique. Seule **la mise en scène**, définie comme regard de l'auteur, est prise en compte » (2002, p. 39). Même si nous allons tout de suite nuancer ces propos, nous voyons que ce qui est mis en avant, c'est l'objet film.

2. Des nuances

Ce paradoxe est soulevé et nuancé par Jean-Louis Comolli¹⁴⁸ dans le numéro 172 des *Cahiers du cinéma*, en novembre 1965. Il affirme que le cinéma, art collectif par excellence, est surtout la vision d'une seule personne sans effacement « du créateur dans la collectivité de la création » (Collet 1973, p. 31). Il reste collectif et personnel dans sa conception et dans sa création. Ce qui est pris en compte, pour l'analyse, ce n'est plus tant le scénario, qui est une étude préalable, voire un brouillon, mais le film en tant qu'objet. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Raymond Bellour dans son introduction à l'analyse de film. Le scénario, le découpage technique sont des esquisses, des avant-textes que l'analyste peut prendre en considération, mais ce ne sont pas exclusivement sur eux qu'il doit s'appuyer, sauf si l'étude se situe du côté historique ou socioculturel. Le scénario n'est jamais conservé, il se convertit, c'est dans cette conversion que « l'œuvre se fait texte » (Bellour 1979, p. 38). C'est donc sur ce nouveau texte, le film, que portera l'analyse. Nous pouvons dire que la posture face à l'objet d'étude change et reprend les déplacements dont font état les critiques des *Cahiers du cinéma*. Serge Daney nous rappelle que ces critiques, futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, s'intéressaient bien aux films en tant qu'objets. Ils ont permis d'effectuer ce déplacement qui va de la réévaluation de l'œuvre littéraire par le film à l'étude de la mise en scène. Certes, « [u]n auteur était quelqu'un qui avait quelque chose à dire, qui avait l'intention et les moyens de le dire. Les spectateurs étaient invités – et particulièrement ceux des ciné-clubs – à déchiffrer ce message, à mettre à jour l'idée, à reconnaître le grand courant en filigrane de film à film » (Collet 1973, p. 32). Ce n'est pas le rôle de l'auteur ou de la cinéphilie du spectateur qui nous intéressera ci-après, mais bien l'importance donnée au film dans l'analyse.

148 Interview de Jean-Louis Comolli in « 20 ans après : le cinéma américain et la politique », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 172, novembre 1965 (p. 18-32). « La notion d'“auteur”, telle qu'elle a été défendue par les *Cahiers*, était au départ, il me semble, assez proche de celle d'auteur en littérature ou en peinture : un homme qui gouverne à son gré son œuvre, qui y est lui-même tout entier. Il s'agissait pour les critiques et futurs cinéastes des *Cahiers* d'affirmer que dans le cinéma, “art collectif”, il y avait la possibilité pour des artistes de proposer leur propre “vision du monde”, d'exprimer leurs préoccupations personnelles, voire intimes, bref, qu'il n'y avait pas effacement de l'individu, du créateur dans la collectivité de la création, bien au contraire... » (p. 23).

Affirmer une politique des auteurs, c'est affirmer la singularité d'un objet (le film) qui est l'élément sur lequel doit porter l'analyse. Certes, Laurent Jullier nous expliquera que ceci est impossible, car le film est différent, selon lui, de la matérialité de son support et entre, par conséquent, dans une construction qui dépend de sa conception et qui s'étend jusqu'à sa réception¹⁴⁹. Malgré tout le crédit que nous accordons à ce présupposé, il semble que, au même titre que l'analyse d'un tableau ou d'une œuvre littéraire, il nous faut prendre en compte en premier lieu le film en tant qu'objet pour pouvoir en fournir une analyse. C'était ce que nous reprenions, en introduction, de cet héritage laissé par Daniel Arasse mis en avant par Hubert Damisch. C'est pourquoi nous avons besoin de renforcer ce positionnement de la critique qui s'affirme, tout d'abord, comme un point tournant de l'histoire du cinéma, et, ensuite, comme un postulat dont l'analyse figurative a hérité.

3. *Synthèse : retour à l'analyse*

a. Deux choses

Le postulat du film comme objet d'étude nous permet d'effectuer deux déplacements. Premièrement, c'est la mise en scène qui fait le film et plus tant le scénario. Il faudra que l'analyste repère, nomme et classe des éléments strictement cinématographiques pour construire son discours sur le film. Deuxièmement, ce postulat déplace la primauté du scénario et, par conséquent, celle de l'histoire. Si l'histoire n'est plus première, l'action perd également son rang privilégié. Cette déduction va induire deux conséquences.

b. Deux conséquences

La première consiste à statuer que la narration n'est plus spécifiquement littéraire, comme le soulignait déjà Francis Vanoye. Le modèle des autres arts n'est désormais plus toujours valable au cinéma. L'analyse, même si le primat du film reste narratif, ne pourra plus toujours compter pleinement sur l'aide de la théorie littéraire parce que cette dernière ne prend pas en considération le médium cinématographique. Il ne s'agit pas là de déclarer une guerre qui permettrait d'affronter deux types de cinématographies ou deux types d'approches, mais de mettre en avant la nécessité d'une pluralité de ces approches pour mesurer la pluralité des œuvres cinématographiques.

La seconde conséquence nous oblige à considérer qu'un film repose sur autre chose qu'une histoire, qu'elle n'est plus le tout qui fait tenir le film. Il s'agit alors de prendre en considération la possibilité à la fois d'autres éléments fédérateurs et d'autres types de narration à l'œuvre dans les films et dans nos analyses. Comme le décrit Claire Denis, cette narration peut être

149 Laurent Jullier, séminaire donné à l'Université de Montréal, hiver 2008.

plastique¹⁵⁰, c'est-à-dire qu'elle peut s'attacher davantage aux formes et aux matières qu'à des stratégies du récit. Ce sont alors les formes qui se racontent dans leurs rencontres et leurs mutations. La critique d'un certain type de cinéma exige de trouver de nouvelles façons d'écrire sur lui et de mettre en avant ses problématiques, car elles font partie de ses expérimentations formelles. Le cinéma pense avec des images et des sons.

B. Le cinéma d'auteur est-il une catégorisation élitiste ?

1. *Un point d'actualité*

Le second problème est de plus en plus présent dans le champ des études cinématographiques, voire de plus en plus virulent. Dès lors que nous parlons d'auteurs, qu'en est-il de ceux qui ne le sont pas ? Ce terme n'œuvre-t-il pas exactement en faveur de ce qu'il se proposait de combattre, c'est-à-dire la production d'un clivage qui déconsidère une partie de la production audiovisuelle ? En effet, si dans les années 1950 et au début des années 1960, ils étaient en train de le devenir, aujourd'hui, il est indéniable que Godard, Rohmer et Rivette sont des auteurs. Nous prenons note de ces objections que Laurent Jullier remet en perspective dans *Qu'est-ce qu'un bon film ?*. Néanmoins, nous ne pouvons nous empêcher de repenser à ce que nous avons souligné plus tôt et à ce que nous allons développer ci-après. L'auteur est un moyen de revendiquer la singularité d'une production. De plus, l'ouverture sur l'histoire du cinéma et le travail des *Cahiers* visaient à amener le public vers d'autres cinémas. Nous ne voyons donc pas comment cette dynamique peut se clore aujourd'hui ou devenir réductrice. L'introduction de la notion d'auteur, au cinéma, est une façon de postuler que le septième art produit des œuvres cinématographiques à analyser d'un point de vue cinématographique. Par conséquent, il nous paraît difficile que cette idée puisse réduire le champ de nos considérations. Ayant convenu que chaque film nous proposait de découvrir ce que peut le cinéma, chaque production peut et doit s'analyser en regard du cinéma. Le travail de l'analyste sera de mettre à jour cette recherche et non de la juger.

2. *Retour sur notre problématique*

C'est dans cette ouverture, qui pose le film comme objet, qu'entre l'analyse figurative. Non seulement elle étudie les liens entre production et réception, ceci arrive plus tard dans

150 Claire Denis : « Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique », confie-t-elle à Jean-Marc Lalanne et Jérôme Larcher, in *Les Cahiers du cinéma*, numéro 545, avril 2000, p. 51.

le cheminement de réflexion intellectuelle suscité par le film, mais elle fait du film, et de ses composantes, les éléments premiers de son étude. Nous rejoignons ici le constat de Bazin.

Mais s'ils [les cinéastes] prisent à ce point la mise en scène, c'est qu'ils y discernent dans une large mesure la matière même du film, une organisation des êtres et des choses qui est à elle-même son sens, je veux dire aussi morale qu'esthétique. Ce que Sartre écrivait du roman est vrai de tous les arts, du cinéma comme de la peinture. Toute technique renvoie à une métaphysique. L'unité et le message moral de l'expressionnisme allemand ne nous apparaît-il pas bien davantage aujourd'hui dans sa mise en scène que dans ses sujets, ou plus précisément n'est-ce pas ce qui, de son « projet » moral, s'était parfaitement dissout dans l'univers visuel, qui demeure à notre esprit le plus significatif (Bazin 1955, p. 18)

Bazin met en avant un lien indéniable entre la mise en scène et son propos. Ce lien, nous l'avons souligné dans l'étude de la première séquence de *Rosetta* qui a ouvert cette thèse et dans celle de *Panic Room* qui a ouvert cette partie. Précisément, la mise en scène rejoue les mouvements d'intégration et d'exclusion qui appuient le discours du film. Ainsi, à son propre niveau, elle « dissout », dans son « univers » audio-visuel, le « projet » du film. C'est à travers une analyse figurative que l'analyste est capable de mettre en rapport mise en scène et propos du film, et ce, de façon littérale : l'exclusion de Rosetta n'est pas déduite par le spectateur, elle est d'abord une donnée de l'image tout comme le mouvement du cambriolage dans le film de David Fincher. Au même titre, l'amour entre le soldat allemand et la jeune femme française n'est pas à déduire des images, il se coud sous les yeux du spectateur. De plus, cette posture analytique émane elle-même du cinéma, de l'histoire de sa pratique et de sa pensée : ce sont les formes qui s'affirment en dehors de leurs couplages normés et les films qui se revendiquent comme objets. Nous retrouvons là le double mouvement qui nous anime depuis le début de cette étude : le cinéma donne à l'analyse ses présupposés pendant que cette analyse rend visibles des déplacements cinématographiques.

C. Conclusion

1. Synthèse

Que devons-nous retenir de cette notion d'auteur? Quels éléments vont être importants pour notre travail? Le premier aspect important concerne la singularité de chaque création. L'objet d'étude est le film non pas dans ce qu'il pourrait être ou dans ce à quoi il fait référence, mais bien l'objet film pour lui-même. Cette singularité fait émerger une unité, un tout. Ce tout signifie, pour reprendre les critères d'attribution des textes à un auteur énoncés par Saint Jérôme et rappelés par Michel Foucault, « un certain niveau constant de valeur », un certain

« champ de cohérence conceptuelle ou théorique », « une uniformité stylistique » et une concentration dans le temps (1969, p. 829-830). Cette unité, c'est le mouvement que nous avons perçu dans *Rosetta*. Il revenait sous différentes formes, sous celle du son, de l'image, du montage, du mouvement du cadre et du mouvement dans le cadre, etc. Le propos n'est pas à lire en dehors du film, il est inscrit en lui, dans les choix de réalisation de ce dernier. Il nous le présente de façon littérale, en refusant, comme l'explique Vincent Bonnet, une mise en scène « qui renverrait à autre chose qu'à elle-même »¹⁵¹. C'est pourquoi la métaphore s'éloigne du cinéma. De plus, cette unité sert de classification. Un film devient donc en soi un regroupement (élaboration de motifs), une délimitation (tracer des circuits) ainsi qu'une distinction (logique figurative singulière) : il constitue un objet d'étude.

2. Questions

Comment se traduisent cette délimitation, ces regroupements et cette distinction dans une œuvre? Comment parler d'une unité? Le terme de signature, dès lors que nous avons statué qu'il y avait un auteur, ne conviendrait-il pas? Si ce terme est adopté, il semble qu'un corpus unifié par la signature d'un auteur se définisse selon trois critères. Tout d'abord, l'œuvre doit être identifiée. Ensuite, elle doit poser le problème de sa délimitation. Enfin, elle constitue une problématique qu'elle alimente. Nous allons tenter d'exposer ces trois critères pour expliquer ce qui crée une unité dans le film et justifier ainsi que la notion d'auteur nous conduit à justifier le dernier présupposé de l'analyse figurative : le problème.

151 Vincent Bonnet, « Littéralité et création cinématographique : une lecture littéraliste de *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne* de Jean-Luc Godard », in *Lignes de fuite*, publication des actes de la journée « Autour du cinéma: réflexions et études de cas », mise en ligne décembre 2008. http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=111

CHAPITRE III
L'AUTEUR EN QUESTION

Au haut de la vague du structuralisme, la notion d'auteur fut interrogée par Roland Barthes et Michel Foucault à la fin des années 1960, respectivement dans un colloque et dans un article¹⁵². Les deux théoriciens manifestaient leur désaccord envers les lectures interprétatives en littérature qui consistaient à rapporter l'œuvre à l'auteur et à tenter d'y déceler ses intentions. L'explication de texte littéraire, souligne Roland Barthes, non sans ironie, « est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa "confiance" » (Barthes 1984, p.64). Les deux chercheurs considèrent davantage le texte que l'auteur et soulignent que Mallarmé l'avait déjà décrété disparu (*ibid.*; Foucault, p.824). Comment pouvons-nous aujourd'hui considérer la politique des auteurs en ayant à l'esprit ces deux textes ? En quoi cette notion est-elle importante pour notre travail et comment doit-elle être prise en compte par l'analyse ? Le but de ce chapitre consiste à considérer la façon dont cette notion peut servir l'analyse et comment, étant donné qu'elle a été soulevée par les cinéastes des *Cahiers*, elle pose de nouveaux angles d'approche pour aborder les films. Il nous faudra donc établir ce que ce type d'appellation peut sous-entendre et comment il servirait à construire une problématique d'analyse qui répondrait ou ferait écho à celle dépliée par le film. Afin de bien comprendre notre explication, nous en reviendrons à *Rosetta* et au cinéma des frères Dardenne. Ce qui va nous intéresser ci-après sera, premièrement, la façon dont un problème s'affiche et se cerne dans un film ; ceci nous amènera, deuxièmement, à préciser ce qui est à entendre sous l'appellation d'auteur, qui, depuis Roland Barthes et Michel Foucault, relève davantage d'une fonction que d'une personne.

152 En 1968, Roland Barthes publie le texte intitulé « La Mort de l'Auteur » dans la revue *Manteia*. Le 22 février 1969, Michel Foucault présente la conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? » au Collège de France, sous la présidence de Jean Wahl.

I. Le problème

A. Exposition

1. *Analyses structurales*

a. Analyse structurale littéraire

Dans l'article de Roland Barthes, il y a un élément important qui reprend ce que nous soulignons précédemment. Nous n'irons pas jusqu'à explorer les déplacements que ce dernier opère entre l'auteur, le critique et le lecteur. Toutefois, nous pouvons dégager certains traits qui nous aident à éclaircir notre propos. Roland Barthes est proche de notre démarche tout comme les critiques de la Nouvelle Vague. S'ils en appelaient aux auteurs, il leur importait de produire des textes se basant sur des analyses de type structural. Au même titre que les études d'œuvres de Michel Foucault, en particulier dans *Les Mots et les choses*, ces analyses « ne se réfère[nt] pas à la psychologie, à la biographie personnelle ou aux caractéristiques subjectives de l'auteur mais aux structures internes du texte et au jeu de leur articulation » (Revel 2002, p. 12). Nous nous intéresserons donc à l'idée que ce n'est pas l'auteur mais le texte, l'objet littéraire, ou plutôt l'objet de la littérature, qui est important pour l'analyse. C'est aussi cet objet pour lequel Roland Barthes exigeait plus de considération. « [L]a littérature n'est [...] plus rapportée à un auteur qui en serait à l'origine, mais au langage lui-même : "c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur"¹⁵³ ».

b. Analyse structurale appliquée

Si on applique cette idée au cinéma, ce ne sont pas les intentions de réalisation qui seront à retrouver dans le film, mais le cinéma lui-même. Étant donné que nous nous rallions à cette position, il ne s'agit pas, dans une analyse de film, de prétendre découvrir les intentions de l'auteur, il faut considérer la mise en scène à travers l'analyse de l'objet film. Nous avons estimé intéressant de fournir, dans cette thèse, un questionnement de la notion qui nous permet de solidifier les bases de l'analyse figurative, autrement dit : l'affirmation de l'objet film et l'importance du problème.

153 Roland Barthes extrait de la fiche de lecture sur *Le Bruissement de la langue*, p. 61-67, à propos de « La mort de l'Auteur », mai 2000, in <http://cernet.unige.ch/biblio/barth68.html>, consulté le 1^{er} novembre 2008.

2. La subjectivité de l'analyste

a. Problème

Nous venons de voir que cette notion d'auteur est discutable au cinéma, car elle peut ôter le caractère scientifique d'une analyse justement parce que cette catégorisation reposerait sur des considérations très subjectives. Elle teinterait ainsi le commentaire et la lecture de l'œuvre avant qu'il ne soit question d'interprétation. Or, la subjectivité et l'interprétation sont deux éléments qui dévoilent, dans l'analyse, un manque de rigueur.

b. Conseils

C'est ce que nous rappelle Jacqueline Nacache dans ses trois conseils pour l'analyse. Le premier considère qu'il n'y a pas de méthodologie universelle d'analyse de film, chose que nous nuancerons dans le dernier chapitre de cette partie. « Le second exige de l'analyste que, face à son objet, *il sépare l'opération analytique des diverses opérations du goût* » (Nacache 2006, p. 145). Mise en garde que nous posions également précédemment pour marquer une différence entre l'analyste et le critique. Il faut enfin accorder une grande méfiance à l'interprétation (*ibid.*).

Si l'on reconnaît le plus souvent que l'analyse implique la production d'une interprétation qui en est le "moteur indispensable", on lui ordonne de se maintenir dans un cadre aussi "vérifiable" que possible [d'où notre insistance sur l'objet film]; c'est encore une fois une ambition de rigueur scientifique qui incite à proscrire, pour reprendre les mots de Jean Narboni à propos du *Hitchcock* de Rohmer-Chabrol, "la fièvre du déchiffrement qui peut aller, dans les plus grands films, jusqu'au délire de la construction d'un monde mettant à mal le principe de réalité"¹⁵⁴ (*op. cit.*)

En matière d'analyse, précise Jacqueline Nacache (*op. cit.*) en s'alliant à Nicole Brenez, on doit revenir à la formule de Deleuze : « Expérimentez, n'interprétez jamais ¹⁵⁵ ». Si cette notion d'auteur se trouve souvent liée à la question de l'interprétation, voire de la surinterprétation, il nous faudra explorer les façons d'y faire référence.

3. Nombre

Le dernier point que nous avons abordé à la fin du chapitre précédent concernait le film entendu comme une entreprise collective. Dans ce cas, l'auteur ne serait-il pas davantage une collectivité sous un nom, voire une fonction, plutôt qu'un être humain. Cette notion d'auteur se doit, premièrement, d'être dissocié de la notion de personne, comme le précisent Roland Barthes et Michel Foucault, et, deuxièmement, nous devons expliquer que l'élément fédérateur qui surgit dans l'œuvre ne se rapporte pas toujours à un vécu ou à des intentions humaines.

154 Cité par Jacques Aumont et Michel Marie dans *L'Analyse des films*, p. 28.

155 Phrase de Gilles Deleuze que l'on trouve dans son ouvrage sur Michel Foucault (1986, p. 124) cité par Nicole Brenez dans *De la figure en général et du corps en particulier*, p. 9.

Ce qui lie les différents éléments qui composent l'œuvre relève de ce que nous définirons comme étant le problème du film. Afin d'expliquer cela, nous analyserons la façon dont l'identité de l'œuvre s'affirme dans l'exposition d'un problème. Puis, nous questionnerons plus en profondeur la notion d'auteur pour mettre en avant l'importance de la circulation du problème.

B. Identité de l'œuvre

1. *Présumé*

a. Exposé

Une œuvre, quelle qu'elle soit, déplit un problème ou un propos pour utiliser la terminologie de Nicole Brenez. La méthodologie de l'analyse figurative consistait à considérer le film comme sujet, à décrire les éléments, puis à faire état des associations ou des dissociations entre eux. La dernière étape consistera à rapporter ces descriptions et ces analyses au propos du film. Un énoncé, un film, un concept n'ont de sens qu'en fonction d'un problème auquel ils se rapportent. « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leurs solutions » (Deleuze et Guattari 1990, p. 22). Si bien qu'un lien est à faire entre le problème, qui se rejouerait dans le propos du film, et la mise en scène, qui serait la façon dont il est exploré.

b. Ne plus tourner autour du scénario

Avec le nouveau positionnement des critiques, nous avons pu constater que le scénario seul ne faisait pas le film. Le film n'est donc plus l'illustration d'une œuvre préexistante¹⁵⁶, il est une œuvre en soi et devient, par conséquent, un objet d'analyse tout comme le roman pour reprendre le rapprochement d'Alexandre Astruc. Toutefois, les critiques des *Cahiers* apportent une nuance à cette comparaison. Ils précisent que les films ne doivent pas être analysés comme des textes littéraires, mais comme des productions cinématographiques. De plus, nous avons vu que la réalisation est affaire de morale et que les choix de mise en scène se planifient, car la technique se lie à la métaphysique. Un film s'articule autour de considérations éthiques et esthétiques. Il poserait donc un problème.

156 Voir à ce sujet le livre sous la direction d'Alain Bergala. *Roberto Rossellini, le cinéma révélé* (Paris, Cahiers du cinéma, 1984), dans lequel ce dernier marque une différence entre le scénario comme programme et le scénario comme dispositif, signe d'une nouvelle appréhension du cinéma par les néo-réalistes et du cinéma moderne.

c. Conclusion

Si un film s'organise autour d'un problème, ce n'est plus uniquement le scénario qui est tourné vers celui-ci, mais l'ensemble des agencements qu'il met en place. L'analyse ne peut plus uniquement s'effectuer en fonction du scénario, elle se doit de considérer tous les éléments qui permettent au film d'exposer et d'explorer son problème.

2. Synthèse

Si nous statuons que l'identité de l'œuvre renvoie à un problème, alors nous pouvons convenir de trois choses. Tout d'abord, ce qui fait identité dans l'œuvre, ce qui lui donne sens, en tant que singularité, c'est le problème. Ensuite, nous constatons un double mouvement : à la fois le problème se joue dans l'œuvre et l'œuvre se joue dans le problème. Les deux, le problème et ses manifestations, se lient. À titre d'exemple, nous pouvons revenir à *Rosetta*. L'incompréhension comme problème est en jeu dans les thèmes abordés par le film. Elle l'est également dans les choix de mise en scène. Que nous disait cette première séquence ? Rosetta a été remerciée. Remercier un employé, c'est lui demander de sortir de l'organisation dans laquelle il est. Cette décision impose un mouvement. Dès le début du film, Rosetta est aux prises avec un déplacement dans l'espace. À ce mouvement forcé, le personnage va opposer une résistance : estimant avoir bien fait son travail, il refuse de quitter l'usine. Par conséquent, l'incompréhension lève. Mais, pour autant, ce n'est plus l'incompréhension de Rosetta qui transparaît dans une histoire racontée, c'est le film lui-même qui devient incompréhensible. Dans cette séquence, quelque chose n'a pas été saisi. Cela empêche l'action. Si l'image n'a plus à expliquer tous les enjeux dramatiques et psychologiques dont il est question, si la situation n'est plus entièrement exposée, si les actions ne sont plus motivées, le montage n'aura plus à se plier à un primat de lisibilité. D'où les recours aux *jump cuts* dans les plans-séquences du tournage, d'où également les micro-ellipses et l'absence de raccord ou de fondu, d'où, enfin, les ruptures dans la dynamique de la séquence qui passent par l'augmentation du nombre de plans à une variation dans leur durée. L'incompréhension ne peut être expliquée ni par le montage, ni par l'espace, ni par le personnage et encore moins par la situation.

Un lien se tisse entre le film et son propos, et ce lien n'est plus uniquement narratif et explicatif (l'incompréhension d'un personnage s'explique ou se traduit dans l'incompréhensibilité du montage selon des formes reconnaissables qui lui sont culturellement associées), il est figuratif et sensible (l'incompréhension trouve dans le film une nouvelle forme d'expression). L'incompréhension surgit non seulement en tant qu'expression (dans les dialogues, sur les

visages, etc.), mais elle apparaît également dans la tension induite par cette double dynamique : au mouvement souhaité qui va de l'extérieur vers l'intérieur (Rosetta veut rester dans l'usine, elle a bien fait son travail), le film ajoute un mouvement forcé qui va de l'intérieur vers l'extérieur (les dires du patron, puis l'intervention des policiers). Cette dynamique est contraire, et donne lieu à l'existence d'un rapport de forces irrésolu, d'une tension dont l'équilibre n'est jamais acquis ou définitif. Les liens entre les éléments et les configurations dans lesquels ces derniers sont pris (la marche et Rosetta, l'espace et le personnage, les éléments de composition de l'image et le cadrage, etc.) semblent toujours prêts à chavirer d'un bord ou d'un autre (Rosetta peut être mise dehors à tout moment au même titre que les éléments de composition de l'image, grâce au mouvement de la caméra, peuvent entrer dans le cadre n'importe quand). Se confrontant les uns les autres au problème posé par le film, tous les éléments semblent pris dans une circulation. Dans cette séquence, et dans le film en général, la forme du contenu et la forme de l'expression, qui lui est analogue, sont deux formes qui posent un défi à la pensée du personnage et à celle du spectateur. Ce constat, qui fonde l'analyse cinématographique, permet de repenser questions et manifestations concrètes au cinéma. Car la forme du contenu et la forme de l'expression posent toutes deux, chacune à leur niveau mais en même temps, le problème du film : l'incompréhension. Ce problème, le film le fait surgir : il n'est ni reproduit ni représenté ; il est produit et présenté. Ce n'est pas un sentiment tel qu'il serait lu dans une situation donnée, mais son expression qui apparaît dans l'image, l'expression qui sous-tend sa construction même. Il n'y a rien à ajouter pour lire ce visage, ce souffle, ces gesticulations. L'incompréhension s'exprime littéralement dans la lutte à l'œuvre dans le film sans déductions de la part du spectateur. Nous pouvons établir que ce qui surgit dans l'image n'est plus uniquement représentatif. Ce qui surgit est de l'ordre de la sensation : le personnage n'incarne pas un sentiment, il laisse échapper une expression pour qu'elle apparaisse littéralement. Partout, à tous les niveaux, l'incompréhension est rejouée. Le problème se rejoue dans la mise en scène en même temps que la mise en scène reconduit le problème. Enfin, s'il y a un auteur et, par conséquent, une signature, ceci implique que ce problème est reconduit dans le film et de film en film : chacune des œuvres des deux réalisateurs belges reposerait sur un problème pour rejouer la solution déduite du précédent et en découvrir une nouvelle. Le problème devient ce que l'œuvre déploie dans le film et de film en film.

C. Des films, un problème

1. *Le cinéma des frères Dardenne*¹⁵⁷

Si les films rejouent le problème, ce n'est pas la même solution qui se dessine. Parce que chaque film n'explore qu'une partie du problème. Alors, la production d'un auteur complète à mesure, non pas qu'il manquait quelque chose, mais chaque film expérimente de nouvelles façons de se confronter au problème que posait son prédécesseur. Nous apportons une nuance au texte de Barthes. Ce dernier considérait que la volonté qu'ont des critiques de découvrir l'auteur sous l'œuvre conduisait à donner au texte un sens ultime, lui assignant un secret que seul l'auteur pourrait résoudre (Barthes, 68). « Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture » (*ibid.*). Or, nous venons de voir que “donner un Auteur” au film, c'est considérer que ce dernier pose un problème qui se livre avec parcimonie. Donner un auteur au film, c'est précisément l'appréhender comme un tout ouvert.

a. *Rosetta*

Si nous reprenons la filmographie des frères Dardenne, dans *Rosetta*, un personnage, en marge de la société, essaie d'y entrer. La jeune fille se heurte à l'imperméabilité de celle-ci : seul le travail lui permettra d'y avoir accès. Elle est donc en quête d'une faille pour pénétrer un espace qui lui est interdit. Cette faille, il lui faudra la trouver, quitte à la créer : elle volera le travail d'un autre. Rosetta demande, par le biais du travail, à jouer un rôle dans une société qui le lui refuse continuellement.

b. *Le Fils*

i. Description et analyse

Dans *Le Fils* (2002), un personnage a disparu au début du film. Pour palier à ce vide, un nouveau personnage, Francis, entre dans l'image. Il va progressivement prendre la place du personnage manquant. Il y a un rôle vacant pour lui. Contrairement à *Rosetta*, ce n'est plus le rôle, mais le personnage qui fait défaut. D'ailleurs, ce déplacement est



123. *Le Fils*

¹⁵⁷ Dans cette partie nous considérerons la filmographie des frères Dardenne à l'exception de *La Promesse*. Même si le problème trouve des formes singulières d'expression dans ce film, notamment à travers la complexité de ses personnages, le lien entre le titre, le personnage et le rôle est moins explicite. Nous nous concentrerons donc sur le reste de leur filmographie.

indiqué dans le titre qui remplace le prénom par un rôle, celui du fils. Il y a également un second personnage. Ce dernier est un père qui est resté père malgré la disparition de son enfant. Il s'agit d'Olivier, qui, en plus d'être père, est professeur en ébénisterie. Francis lui permettra de ne remplir qu'un seul rôle, celui de l'enseignant. À la place de son fils qui lui permettait de remplir son rôle de père, il aura l'élève qui lui permettra de remplir son rôle de professeur. Pour rendre la dynamique plus complexe, il est utile de rappeler que c'est Francis qui a tué l'enfant d'Olivier et l'a donc privé de la capacité de remplir ce



124 et 125. *Le Fils*

double rôle. Mais, entre les deux fonctions d'Olivier, la frontière est mince. Progressivement, le binôme professeur/élève est remplacé par le binôme père/fils d'autant qu'il manque un père à Francis. Cette redistribution opère à tous les niveaux dans le film. Elle affecte le récit au même titre que n'importe quel autre élément de mise en scène : le type de cadrage, le montage, la conception sonore, etc. Le changement de rôle des personnages passe par des mouvements de caméra, des changements d'échelles de plan, mais aussi par le volume sonore. Au cours de la dernière scène, dans la voiture, réunis dans le cadre, Olivier et Francis se retrouvent dans un plan où seuls les bruits de leur respiration et ceux de la voiture se font entendre. Dans le filmage quelque chose a changé. La caméra a perdu sa frénésie de début de film et ne tente plus de saisir les visages. Les personnages sont de dos. La séparation dans le cadre n'est plus effective. Le vide a été comblé. D'ailleurs, la main d'Olivier se déplace vers le corps de Francis.

ii. Interprétation ?

On peut certes parler d'interprétation métaphorique ici. Toutefois, le terme nous semble maladroit. Effectivement, le rapprochement n'est pas métaphorique, car, comme nous le soulignons précédemment avec Murnau ou Alexandre Astruc, il n'a pas besoin de transiter par une autre image, absente elle, pour marquer la fin de cette séparation. Dans *Le Fils*, les rapprochements dans l'espace sont effectifs. Au même titre que l'incompréhension se présentait à nous dans *Rosetta*, c'est un autre mouvement qui s'affirme avec *Le Fils*, le rapprochement, de façon tout aussi littérale. Tout le propos du film travaillera cette question du passage en rapport avec l'espace puisque c'est la réduction de l'écart entre les personnages qui leur permet de passer d'un rôle à l'autre.

c. *L'Enfant*

Dans *L'Enfant* (2005), il y a, cette fois-ci, deux personnages pour le même rôle. Le nourrisson et le personnage interprété par Jérémie Renier (Bruno) sont des enfants. Encore une fois, le problème qui est posé interroge le rapport entre le personnage et l'espace : il va falloir d'abord exclure l'enfant (le vendre), puis exclure Bruno (il va en prison) pour permettre l'insertion, la réunion de la famille. Ici, la distance, paradoxalement, crée l'intégration.



126, 127 et 128. *L'Enfant*

2. *Synthèse*

D'un film à l'autre, le cinéma des frères Dardenne reconduit une question, celle du mouvement : comment entrer dans une forme de communauté lorsque l'on est en marge, non tant d'un point de vue strictement social ou dramatique que d'un point de vue strictement physique ? Comment peut-on passer de l'exclusion à l'insertion dans une société, un couple ? Chaque film considère la place du personnage dans l'espace. *Rosetta* n'habite pas en ville, elle vit en dehors, dans un camping : elle est aux marges du centre urbain. Les films questionnent le rapport à l'autre à travers l'espace à franchir ou à créer pour le rejoindre. Ils sont, par conséquent, affaire de mouvement dans sa définition spatiale puisqu'ils mettent en scène l'espace parcouru : les marches de *Rosetta* dans l'usine et dans le camping ; les déplacements d'Olivier de son atelier à son appartement ou les rendez-vous en voiture ; l'errance de Bruno à pied ou en mobylette. Cet espace doit se réduire ou se créer pour atteindre l'autre. Chaque film propose une solution, ou plutôt un moyen, pour traverser cet espace. Ce moyen est un lieu transitoire qui amorce un mouvement d'insertion : le snack pour *Rosetta*, l'atelier pour Francis, la prison pour Bruno. Chaque lieu permet au personnage de passer d'un état à un autre : de l'apprenti au fils, de l'enfant au père. Ceci marque donc un mouvement. Il n'y a justement aucune métaphore dans le cinéma des frères Dardenne, car tout est donné dans l'image. Ce problème du mouvement du personnage dans l'espace est avant tout un problème de cinéma.



129 et 130. *Rosetta*

D. Le problème se rejoue à tous les niveaux

1. Une dynamique problématique

a. Questions

L'identité de l'œuvre se fonde sur le renvoi à un problème et celui-ci s'y retrouve à tous les niveaux dans le film, ces derniers n'étant plus exclusivement dramatiques. Nos exemples étaient jusqu'ici concentrés sur l'histoire. Toutefois, il est important de saisir que cette affection du problème et des agencements créés par le film est perceptible à tous les niveaux. Comment un problème peut-il teinter un film ? Comment les éléments peuvent-ils être affectés par ce dernier et comment peuvent-ils le reconduire ?

b. Un exemple de réponse : *Rosetta*

Dans le cas des films des frères Dardenne, nous venons de le voir, c'est la question du personnage face à l'espace à parcourir qui se rejoue dans les films. Ainsi, l'auteur produit les possibilités et les règles de formation d'autres mouvements de caméra, d'un autre type de montage, etc., pour découvrir une autre façon de déplier la question du mouvement. Tous les éléments du film tracent les chemins qui servent à poser le problème : les mouvements de caméra, les sons, les déplacements du personnage, etc. Dans *Rosetta*, le double mouvement, centrifuge et centripète, que nous décrivions en introduction, rejoue le problème du film. Il reprend pour son propre compte des dynamiques d'exclusion et d'inclusion. Il en est de même pour la composition sonore. La séparation entre les sources sonores et les sons propose une mise en scène qui tient compte, en grande partie, des sons hors champ. Ceci reconduit une dissociation entre des éléments unis *a priori* et rejoue, par conséquent, la dynamique que sous-tend la problématique du film, à savoir les rapports entre exclusion et intégration. La source est exclue, mais le son est intégré dans l'image. Le son reconduit, à son propre niveau, les mouvements centrifuges et centripètes du cadre. Enfin, le problème teinte la narration, c'est-à-dire la façon dont est racontée l'histoire. Tout le traitement formel et tous les enjeux narratifs tournent autour de cette dynamique problématique favorisant les ellipses et les silences pour brouiller la lisibilité immédiate des données narratives.

c. Méthode

Dans cette importance que nous accordons au problème, nous découvrons la nécessité des phases d'analyse que nous exposons depuis le début de cette étude. En effet, si le problème teinte le film, il conduit et est reconduit par les éléments de composition de l'image

et leurs agencements. D'où l'importance d'être capable de les décrire, mais aussi de révéler leurs associations et leurs dissociations afin de mettre à jour le rapprochement de fonctionnement ou, au contraire, de mesurer des écarts, capables de faire lever le problème dans le film. Dans notre analyse de *Rosetta*, nous voyons comment les agencements reconduisent les mouvements contraires rendant impossible la réduction des espaces. Finalement, ces séries de descriptions permettent de mettre en lumière le problème. C'est pourquoi elles seront à rapporter au propos du film.

2. La singularité

a. La fin d'un règne

Les esthétiques et les thématiques sont singulières, car elles renvoient au problème d'une œuvre. Ainsi, se dégage une seconde conséquence à annexer au constant retour du problème : ce dernier ne se rattache plus exclusivement à la dramaturgie. Même s'il apparaît thématique, il se distance de la catégorisation qui le conduit à n'être qu'une simple conséquence narrative. Dans *Le Fils*, le changement de rôle appuie le changement de cadrage et le déplacement dans l'histoire rejoue les déplacements dans l'espace.

b. Le début d'une recherche

Le problème, ce n'est jamais ce qui est donné comme quelque chose de reconnaissable. C'est ce qui est à trouver : il nous faut analyser la mise en scène pour permettre son émergence. Poser l'incompréhension comme problème dans un film, c'est ouvrir un horizon de sens. Et, de film en film, c'est une nouvelle allure du problème qui se dessine. Cette nouvelle allure ouvre sur une perspective inhabituelle de ce qui était familier. Dans *Le Silence de Lorna* (2008) cette distribution entre rôle et personnage se rejoue. Cette fois, c'est l'enfant, dans le ventre de Lorna, qui peut combler le manque laissé par Claudy et assurer la continuité d'un mouvement. Par conséquent, il faut qu'il y ait un enfant, même s'il doit être imaginaire. La circulation des rôles se déplace car, cette fois-ci, le film pose l'impossibilité de l'arrêt du mouvement, l'impossibilité de l'absence de personnage pour remplir un rôle. Lorna n'est pas enceinte, mais elle refuse de le croire. Elle va donc s'inventer un enfant.



131 et 132. *Le Silence de Lorna*

E. Un problème est multiple

1. *Le mouvement comme problème*

a. Un problème, des mouvements

Nous voyons bien que le mouvement comme problème ne se referme jamais sur lui-même. Au contraire, chaque élément de composition de l'image, chaque nouvel agencement, chaque nouveau film en découvre un nouvel aspect. Jusqu'à présent nous en avons vu quatre : l'incompréhension, qui se reconduit dans le mouvement aberrant à la fois centrifuge et centripète ; le rapprochement, qui se rejoue dans le mouvement qui réduit l'écart entre des personnages ; le remplacement, qui est à l'œuvre dans le mouvement qui sépare les rôles ; l'imagination, qui poursuit le mouvement à travers la création d'un personnage.

b. La multiplicité

Un problème est donc toujours multiple parce que chaque plan, chaque film le rejoue sous une forme nouvelle et le complexifie. « La multiplicité ne doit pas désigner une combinaison de multiple et d'un, mais au contraire une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système » (Deleuze 1968, p.236). Or, qu'est-ce qui crée l'identité d'une œuvre sinon son propre système d'agencement ? Elle trouve en elle les principes qui régissent sa propre organisation (logique figurative), c'est-à-dire les éléments et les agencements qui permettent d'exposer et d'explorer le problème. Si dans une séquence, dans un film, à l'intérieur d'une filmographie, ce sont les différentes allures du problème qui se déploient, cela signifie qu'un problème se trouve toujours à un carrefour de problèmes. Il incarne de nouvelles formes. Il propose de nouveaux rapports. Dans ces séries de mutations, ce sont les formes des rapports qui se renouvellent. Afin d'explorer le problème, chaque composante pourra bifurquer, entrer en connexion avec une autre différemment, constituant d'autres régions du problème pour un même film, pour une même filmographie. Ceci implique qu'un problème, un grand axe de réflexion et de questionnement, peut résonner, entrer en relation avec ses parties ou les en exclure. Ce dernier reste le même, mais ses manifestations changent en le complexifiant.

2. *Mise en garde terminologique*

a. Un problème de cinéma

Le problème auquel se confronte une filmographie est différent d'un problème d'actualité. Il ne sera jamais question de le représenter puisqu'il n'apparaît jamais sous des formes

reconnaissables. Le problème se différencie de la retranscription d'une réalité actuelle. C'est pourquoi il est d'abord un problème de cinéma très concret, comme celui du mouvement chez les frères Dardenne. Il se joue dans le positionnement de la caméra, dans le choix des échelles de plan, dans la clarté du son et de l'image, de l'éclairage, du montage, etc. Il doit donc s'aborder en problème de cinéma.

b. Sortir du film

Toutefois, et Nicole Brenez le souligne, un problème de cinéma peut rejouer un problème d'actualité. L'analyse figurative se devra de mettre en rapport le film avec un contexte, une histoire, une société, etc. À ce titre, les frères Dardenne abordent des questions telles que la crise économique ou la précarité sociale. Cependant, il ne s'agit jamais de représenter ces phénomènes sociaux ou économiques, mais de remonter aux conditions, aux forces qui les sous-tendent. Dans *Rosetta*, la mise en scène rend présentes, dans l'image, la marginalité et l'exclusion. Notre point consiste à statuer que c'est d'abord par des rapports de forces cinématographiques que ces questions sont rendues sensibles. Et ce sont ces mêmes forces qui se voient réinjectées dans le film suivant, en proie, cette fois, à de nouveaux rapports de composition.

3. *Le personnage*

a. Le personnage est un élément

Dans ce principe de fonctionnement, le personnage se soustrait à la figure et au corps dévoilant ainsi sa multiplicité. Il n'est plus uniquement forme (au singulier) mais forces (au pluriel). Il peut s'extraire jusque dans sa présence et se révéler dans son absence (*L'Avventura*). Dans les deux cas, il ne s'agit jamais de s'extraire du monde, mais plutôt d'extraire le corps et de n'en garder que le personnage¹⁵⁸.

b. Comment un élément existe-t-il ?

Un film peut s'appréhender du point de vue de ses éléments. Ces éléments se doivent d'être abordés comme autant de questions (Brenez 1998, p.13-17). A partir de ces postulats, une logique figurative peut se dessiner. Elle aussi est le fruit d'une construction interne mise en œuvre par le film. Une logique figurative peut s'envisager comme le travail d'un mouvement. A ce titre, le parcours se décline dans les films des frères Dardenne. Le personnage est toujours soit dévié de sa trajectoire, soit il contraint un autre personnage à entrer dans la sienne. Il arpente continuellement l'espace qui se situe à côté. Il est toujours en marge. A partir de ce constat

158 Voir à ce sujet une interprétation très différente de celle de Nicole Brenez faite par Gilles Deleuze dans le chapitre I de *L'Image-temps* (p. 7-37).

du tracé-déviante, quels sont les grands mouvements des films des frères Dardenne ? Le personnage principal est toujours en mouvement par rapport à une figure qui, bien souvent, se loge dans le titre du film. Rosetta devient mère dans le film éponyme. Elle reproduit les gestes maternels garants du foyer, du festin, du coucher. Rosetta occupe un rôle de substitution. Elle ne cesse d'effectuer un mouvement hors d'elle-même pour combler le vide laissé par un corps alcoolique. Dans *Le Fils*, c'est un autre mouvement. Le titre formule le vide. C'est le rôle à pourvoir. Le mouvement consiste à ramener un personnage sur un fils. Il est alors concentrique. Dans *L'Enfant*, c'est un troisième mouvement qui se déplie. Il consiste à extraire la présence. Il y a deux corps pour une seule figure, un nourrisson et Jérémie Rénier. Dès lors, une logique figurative, comme le précise Nicole Brenez, peut s'envisager en termes de regroupements de figures. Dans *Rosetta*, le tracé (déplacement dans l'espace) et le mouvement entre les personnages (mouvement du film) se regroupent. Ils se retrouvent aussi dans toute la filmographie des frères Dardenne. Tracé et mouvement dévoilent le continuel échec des personnages dans leur tentative d'entrer dans le monde. Ceci est littéral dans l'image durant chaque scène d'exposition de *Rosetta*. Les films proposent de repenser, sous une logique figurative, le problème social que pose l'exclusion. Ils la déplient dans ces différentes manifestations formelles. On voit bien que la logique figurative se pense en termes de formes, c'est ce que nous avons vu avec le motif chez Buñuel notamment. Mais elle fait aussi appel aux figures – de la figure à elle-même (*L'Enfant*), d'une figure à l'autre (*Body Snatchers*). Enfin, elle questionne un ensemble de rapports – le rapport à l'ensemble (quels mouvements se déplient dans les films ?), d'un rapport à l'autre (liens entre tracé et mouvement) et de leur rapport au réel (l'exclusion). Bref, elle propose de faire entrer en rapport des circuits (qu'est-ce que le tracé des formes et des figures déplie ?) C'est ainsi que les films rendent visibles leurs règles d'organisation, c'est-à-dire qu'ils sont, comme nous dit Jacques Aumont, la solution à leurs problèmes.

c. Laisser exister un personnage

Considérer le film comme sujet, les composantes comme des éléments, les éléments comme des questions, le film par rapport à son problème, c'est le laisser exister. Et quand le film est un personnage, il ne faut jamais le raconter. « Raconter empêche d'exister. Moins on raconte un personnage, plus il existe. On a essayé de ne pas raconter. On a tout fait dans ce sens, la mise en scène, le montage. Plutôt que de raconter, on a essayé de trouver les mouvements essentiels du personnage¹⁵⁹ ». Que signifie laisser exister un personnage au cinéma ? Laisser exister

159 Luc Dardenne, propos recueillis par Michèle Halberstadt pour le service général de l'audiovisuel et des multimédias du Ministère de la Communauté Française de Belgique. <http://www2.cfwb.be/av/ARCHIVE/Act024d.htm>, consulté le 17/10/2007.

un personnage, au cinéma, signifie conduire une recherche de mise en scène et de montage qui s'organise autour de la question du mouvement. Car, si le personnage existe à l'image, il existe à travers ses traits dynamiques bien avant ses traits psychologiques. Si le mouvement est central dans la séquence et dans le film, c'est parce que Rosetta se trouve aux prises avec lui : non seulement est-elle présentée par ceux qu'elle produit (le parcours déterminé), mais aussi par ceux avec lesquels elle compose (la bagarre) et auxquels elle est confrontée (le parcours imposé). Dans cette première séquence étudiée, ce sont les traits de Rosetta qui apparaissent parce que les mouvements de la caméra redoublent ceux du personnage. D'une part, ils les font voir parce qu'ils sont en retard ou parce qu'ils les amplifient, plus forts, plus rapides, plus brusques ; et, d'autre part, ils les rejouent pour mettre en scène une tension dynamique : c'est alors que tout l'espace bouge en contrepoint du mouvement de Rosetta. Si le personnage ne se raconte pas, alors le laisser exister, c'est le placer au cœur de ce rapport de forces irrésolu et chancelant. Il pose ainsi visuellement son problème d'existence : comment résister à un mouvement forcé ? S'affirment, dans cette scène, grâce au double mouvement (la lutte) et à l'incompréhension (l'expression), et ce, de façon littérale, les traits existentiels du personnage. De cette composition dynamique naît un autre niveau de lecture du film. Et le personnage, en tant qu'élément, se construit lui aussi selon cette logique figurative que nous avons définie. Il rejoue les formes présentes à même le film. Les éléments circulent sur lui, avec lui. Dès lors, montage et composition n'ont plus pour vocation première de faire suivre un récit. L'image ne représente pas un personnage, pas plus que le montage ne reconstruit son histoire. Rien n'est indirect lorsque tout se trouve pris dans une circulation. Ce que le film donne à voir, c'est un personnage qui se met lui-même en scène dans toute sa complexité : il se pense et se compose à même le film. S'il est primordial qu'il le laisse exister, c'est parce que le film est le personnage. « Le titre, c'est un prénom. Le prénom doit faire le film¹⁶⁰ ».

Ne pas raconter un personnage, mais le laisser exister, c'est se tourner vers d'autres formes d'existence pour lui dont le rôle n'est plus tant de faire avancer l'action (personnage dramatique) que de laisser échapper ce qu'il exprime (personnage esthétique). Ici précisément ce qui l'anime, c'est l'incompréhension et, au nom de cette incompréhension, le film ne peut pas être compréhensible. Le personnage ne peut pas exister en se racontant puisque, précisément, l'incompréhension est une trouée dans l'enchaînement logique d'une action. Par conséquent, nous pouvons établir que laisser exister un personnage au cinéma, c'est d'abord rendre compte audio-visuellement des mouvements qui le composent. Si ce dernier est en lutte, il reviendra

160 <http://www2.cfwb.be/av/ARCHIVE/Act024d.htm>, consulté le 17/10/2007.

à la caméra de mettre en images cette lutte et au son d'y prendre part. C'est ainsi que le film rejoue audio-visuellement son problème. Autrefois responsable des enchaînements narratifs, le personnage garde, dans cette analyse de Rosetta, une place centrale. Or, cette place est centrale pour de toutes autres raisons que celles qui le maintenaient au centre de l'action : elles sont devenues figuratives. Saisir et rendre compte de ces événements figuratifs, c'est rendre sensible un film, autrement dit une pensée-cinéma.

4. Conclusion

Nous venons de mettre en avant que ce qui fait tenir le film, ce n'est plus seulement l'action, c'est le problème qu'il déplie et déploie. L'analyse devra considérer les configurations qui permettent à ce dernier de se dévoiler, car un problème n'est jamais donné, il se cherche. Nous serions désormais face à des problèmes dans les films, mais ces derniers sont d'abord des problèmes de cinéma. De plus, si la notion d'auteur doit avoir une pertinence, c'est dans une optique qui mettrait en avant non plus l'histoire, mais le problème du film. Nous voyons bien comment, à partir de cette nouvelle posture, peut se dégager l'importance d'une approche analytique figurative.

II. La notion d'auteur

A. Le problème et l'auteur

1. Retour sur le problème

a. La relance

Nous avons vu qu'un film est unifié par un problème. Ce dernier se rejoue à tous les niveaux dévoilant ses univers esthétiques, narratifs et thématiques. Considérer un film sous cet angle, c'est répondre à l'appel des critiques des *Cahiers* et leur revendication quant à l'importance de l'analyse des formes cinématographiques. C'est aussi appuyer le dernier présupposé de l'analyse figurative. Dans le film, de séquence en séquence, plan à plan, dans la filmographie d'un auteur, de film en film, les mêmes questionnements reviennent reformulant les solutions dévoilées dans les productions précédentes. Ceci ne signifie pas que ces solutions soient déductibles *a priori*. Mais, chaque plan, chaque film conserve en lui un potentiel. Le problème y est contenu

sans jamais que la totalité de ce dernier ne s'actualise. À sa différence avec un faux problème, précise Gilles Deleuze, le vrai problème conserve en lui sa charge de nouveauté dans une sorte d'éternité virtuelle où il attend d'être réactivé, métamorphosé (Deleuze et Guattari 1990, p. 32 ; p. 106-108). Un problème n'a de cesse de revenir et d'être relancé dans le film et de film en film. C'est dans cette relance que se lit l'identité d'une œuvre. Un film est donc un carrefour de problèmes où tout est appelé à se rejouer. Mais ce qui se rejoue, c'est du nouveau. Dans l'image, les nouvelles compositions sont à la fois contenues et jamais, pour autant, déductibles. C'est là, la signature d'un réalisateur : la création des nouvelles formes du même problème.

b. La vision du réalisateur *versus* l'application du littérateur

La vision d'un auteur repose sur la différence que pose le problème en se jouant. La signature, c'est l'effraction que produit une telle différence tout en reconduisant ce qui se répète. L'auteur, à l'inverse du littérateur, ne reconduit pas le problème de l'œuvre adaptée ou bien le problème d'un autre art dans le cinéma. Il donne au cinéma la possibilité de formuler, en ses propres termes, son propre problème.

i. Rencontrer des problèmes

Dans l'adaptation du *Silence de la mer*, Melville rejoue le problème de Vercors en le liant au sien qui touche à la mémoire, au passé et à sa réactivation. Dans



133. *Le Festin nu*

Le Festin nu de Cronenberg (1991), le problème de William Burroughs ne s'illustre pas. Il rencontre celui du réalisateur et s'expose dans les termes de cette rencontre, c'est-à-dire de façon proprement cinématographique. À ce sujet, Cronenberg précise avoir écrit des dialogues

avec l'esprit de William Burroughs qui passait par moi. [...] J'ai vraiment été possédé par l'esprit de William Burroughs et par le rythme de ses dialogues qui est très différent du langage de son milieu d'origine comme de ses livres. [...]. Tout à coup, il y avait une musique. La musique de Burroughs. Et ce fut probablement à ce moment que j'ai vraiment compris qu'il y avait comme des œuvres musicales indépendantes qu'on n'avait pas besoin de modifier, qu'on pouvait simplement extraire des romans et faire parfaitement fonctionner dans le contexte du film, même s'il était très différent du livre (2002, p. 123)

La création de monstres, l'altération de la vision, la déformation, la spontanéité et l'affranchissement du son sont autant d'éléments qui reprennent la dynamique de fonctionnement, la musicalité du *cut-up* sans pour autant l'illustrer.

ii. Affaire de subjectivité

L'adaptation cinématographique reste, comme le précise Jeanne-Marie Clerc, « une lecture subjective d'un auteur par un autre » (1993, p. 76). Il faudra donc être sensible aux formes que

prend cette subjectivité dans le film. Il ne s'agira pas tant de révéler les intentions de l'auteur, mais de travailler les liens entre le film et son problème ainsi que la façon dont ce dernier s'affirme d'abord et avant tout, non plus comme un problème de littérature, mais comme un problème de cinéma.

iii. Conclusion

Ce qui n'existait pas dans le livre s'exprime dans les films sans pour autant le trahir. Ceci signifie que ces adaptations, qui ne sont pas l'œuvre d'un littérateur mais celles d'un auteur, ne rendent pas uniquement possibles un certain nombre d'analogies (les formes du roman se reconduisent à travers les dialogues), elles ont ouvert l'espace pour autre chose : une autre forme de cinéma (Foucault, p. 832-834 ; Deleuze 1985, p. 7-37). À plus grande échelle, tout film partage cette caractéristique : il crée du nouveau.

2. *La singularité*

Deux conclusions seront à déduire de cette brève exposition.

a. Une vision singulière

Tout d'abord, la différence entre le littérateur et le réalisateur apparaît dans l'importance accordée au problème d'autant plus que ce dernier est avant tout un problème de cinéma (le corps chez Cronenberg, le mouvement chez les frères Dardenne, le temps chez Welles, etc.). Dès lors qu'un film se confronte à un problème, il affirme la singularité d'une vision. Il ne peut plus mettre en avant la pensée d'un autre, comme nous le disait Hitchcock, il crée fondamentalement ses propres formes d'expression. Le problème renvoie à une vision singulière.

b. Déplacement en lien avec l'analyse

Ensuite, nous développons la nécessité d'un déplacement qui force l'analyste à ne plus uniquement s'attacher à l'action. Son travail consistera à faire état des différentes formes que peut prendre ce problème. L'action, la *storia* deviennent des composantes au même titre que les autres et perdent leur exclusivité. Nous devons nous poser plusieurs questions. Comment et pourquoi l'analyste pourra-t-il être sensible aux différentes formes du problème ? Quelle importance devons-nous accorder à cette différence ? Comment la notion de problème nous permet-elle d'affiner celle de l'auteur ?

B. Questions

1. Pourquoi la différence nous importe-t-elle autant ?

a. Une traditionnelle revendication

Cette idée de différence nous importe autant que l'idée de répétition. C'est ce que les jeunes critiques des *Cahiers* demandaient de saisir. Le cinéma introduit une différence qui se doit d'être considérée. Chaque film propose une redistribution originale, inédite, nouvelle qui surgit à chaque effraction de non-reconnaissance dans une œuvre. Il n'est plus le lieu pour reconduire le même, comme c'était le cas dans les adaptations des chefs-d'œuvre de la littérature. Il est un lieu où se formule du nouveau, ce qui fait de lui un art à part entière. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve dans le témoignage de Godard lors de la table ronde sur *Hiroshima*. Tout à coup, des éléments, un enchaînement, un thème ne se reconnaissent plus, alors la différence surgit et s'affirme. Cette différence nous dévoile ce que peut le cinéma. Cette nouvelle configuration fait surgir des données jusque-là restées insignifiantes ou invisibles – d'où l'idée que dans un film et de film en film un potentiel est présent sans pour autant qu'il soit toujours actualisé.

b. Une motivation de la recherche

Saisir cette différence, ce léger déplacement qui reconduit le problème dans le film, c'est considérer les autres formes possibles de son actualisation : au niveau du son ou de l'image par exemple. C'est « chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané » (Deleuze 1985, p. 92). C'est confronter les formes aux forces qui les soutiennent. Et, en même temps, c'est multiplier des liens qui ne cessent de se créer (ce qui lie un corps à une lumière, un son à une forme, un mouvement de caméra à un personnage, etc.). Pour accéder à ce plus petit circuit dans la multiplicité de ces liens, de nombreuses configurations se succèdent dans l'analyse. Chaque recoupement semble exponentiel puisqu'il introduit un nouveau rapport possible pour les autres éléments de composition des images. C'est là toute la logique du réenchaînement.

c. Un cristal ?

Dans un film, nous nous trouvons dans un cristal, pour reprendre la fameuse image de Deleuze. Alors, c'est tout le film qui se rejoue dans chaque plan, dans chaque image, dans chaque son. Pourtant, chaque agencement, chaque lien, dévoile de nouveaux rapports ; chacun d'eux se confronte de nouveau au problème et crée de nouvelles compositions.

2. Pourquoi faut-il rejouer ?

a. Expérimenter

Si nous nous trouvons dans un cristal, la question de la répétition prend tout son sens. Toutefois, il nous semble que cette répétition est également liée à l'importance de l'expérimentation qui s'affirme à nouveau dans les années 1960. Il faut rejouer pour expérimenter des solutions possibles et faire face au problème. Un film essaie des combinaisons (des combinaisons de personnages dans *Une femme est une femme* par exemple où les couples se transforment ; des combinaisons de mouvements avec les mouvements centrifuges et centripètes de *Rosetta*). Ceci nous amène à notre second postulat énoncé en introduction de ce chapitre. Problématiser, c'est expérimenter (Deleuze 1986, p. 124). Les films, les personnages, les éléments de composition, les thèmes, les intrigues ne cessent de se rejouer. Dans les films et de film en film, chez les frères Dardenne, les éléments se confondent, les parcours, les souvenirs, les perceptions se répètent. Il reviendra à l'analyste de souligner la singularité dans ces répétitions.

b. Recommencer

Alors, ce serait cela se confronter à la vision d'un auteur : se trouver dans un cristal. Ce qui se rejoue, c'est à la fois ce qui a été joué et ce qui ne l'a pas encore été. Au sein d'un film, dans une filmographie, la répétition du problème donne à voir chaque configuration telle qu'elle contient déjà toutes celles qui l'ont précédée, mais aussi, toutes celles qui suivront. Les films se rejouent eux-mêmes gardant toutes les vertus du commencement et du recommencement. Il ne s'agit pas ici de provoquer les capacités du spectateur à déduire les formes à venir, mais bien de rejouer les forces qui sous-tendent les formes afin de lui procurer les moyens d'en suivre le devenir.

c. Retour sur l'auteur

Finalement, l'auteur n'est jamais une notion définie.

Le nom de l'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes [études psychologiques], il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre [études narratologiques], il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours [l'effraction du problème] et son mode d'être singulier [les formes inédites de ses configurations] (Foucault, p. 826)

S'il est pertinent de le penser aujourd'hui, c'est en le pensant avec le problème.

C. L'auteur en question

1. Retour aux origines de la notion d'auteur

a. Une notion moderne

Pour Barthes, l'« auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la “personne humaine” » (1984, p. 64). Michel Foucault rappelle, quant à lui, que la notion d'auteur « constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences » (2001, p. 820). Il est intéressant de noter que si la modernité au cinéma ne correspond pas à la même époque que celle évoquée par Roland Barthes et Michel Foucault, il n'empêche qu'elle reconduit une notion éminemment moderne qui est celle de l'auteur. De plus, poursuit Foucault, la notion d'auteur est apparue à partir du moment où ce dernier pouvait être puni. À la fin du XVIII^e siècle, un régime de la propriété des textes fut instauré (*ibid.*, 827). L'auteur entretient des liens avec l'individu, avec le texte qui en est sa propriété et avec la société.

b. L'auteur et le texte

i. La fin d'une filiation

Avant de discuter à nouveau le lien entre l'auteur et la personne, il nous semble important de nous interroger sur celui qu'il entretient avec le texte. L'auteur conserverait un rapport avec le texte puisqu'il en est le producteur et le propriétaire. Il lui serait par conséquent antérieur et extérieur (*op. cit.*, p. 820). Nous retrouvons un diagnostic similaire chez Roland Barthes. Toutefois, tout comme Michel Foucault, ce dernier formule une nuance. Cette filiation meurt avec la modernité. La modernité en littérature, cette fois beaucoup plus contemporaine de la modernité cinématographique, brise cette généalogie qui va de l'auteur au texte puisque « le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat » (Barthes, p. 66). Nous percevons bien l'importance accordée à l'objet d'étude. Les agencements, les configurations et les issues du problème ne sont plus dans la tête de l'auteur. Ils ne sont plus situés en amont. Ils s'actualisent dans la forme du texte, « l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère » (*ibid.*). C'est pourquoi l'œuvre doit s'analyser « dans sa structure, son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations » (Foucault, p. 822) tel que le réclamaient les jeunes critiques des *Cahiers*.

ii. Un nouveau type de rapport

Désormais, l'auteur assure davantage des fonctions classificatoires, des rapports d'homogénéité, de filiation ou d'authentification (Foucault, p. 826). Aussi, il

indique que ce discours [celui qu'il produit] n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut (*ibid*)

Dans le cas des revendications de Truffaut ou d'Astruc, c'était surtout ce statut qui était effectivement à revoir.

2. La fonction-auteur

a. Nouveau couplage

En ce sens, la vision du réalisateur renvoie à une « fonction-auteur ». Il ne s'agit aucunement de coupler auteur et individu ou encore moins auteur et modèle d'individu. En tant qu'auteur, le réalisateur sort du couplage auteur-personne pour en composer un nouveau, auteur-œuvre, autrement dit : le problème. L'analyse s'efforcera de le saisir en décrivant ses manifestations puisque

[l]e but, rappelle [Foucault], n'[est] ni de “restituer ce qu'ils [les auteurs] avaient dit ou voulu dire”, ni de constituer une généalogie des individualités spirituelles (sources, influence, action et réaction), conformément aux objectifs de l'histoire littéraire, mais de décrire la formation des concepts, les conditions de fonctionnement des discours¹⁶¹

Cette description reposera sur les trois exigences précédemment énoncées. Il faudra prendre en considération le film en tant que sujet (première exigence) en décrivant les éléments (deuxième exigence), leurs agencements et leurs disfonctionnements (troisième exigence) pour faire apparaître les créations cinématographiques mises en œuvre par le film. Il faudra enfin mettre en rapport ces séries de descriptions avec le propos du film ou son problème (quatrième exigence), c'est-à-dire révéler ses conditions de fonctionnement.

b. L'auteur et l'analyse

L'auteur confère « un certain mode d'être du discours » (Foucault, p. 826) puisque ce dernier se dessine en fonction du problème qu'il explore et dans les configurations qui l'alimentent.

Ainsi entendu, [...] l'auteur n'est pas le producteur et le garant du sens, mais le “principe d'économie dans la prolifération du sens”. Il limite l'appropriation du texte par le lecteur. Comme l'écrit Gérard Leclerc, “la fonction auteur n'est pas seulement un lien psychologique et juridique entre l'auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte” (Leclerc, p.61). L'*auteur* est une catégorie *herméneutique*. Foucault met donc en question les notions d'œuvre et d'auteur avec la modernité, mais souligne celle d'*authorship*, inévitable car elle est une figure du texte¹⁶²

161 Cours d'Antoine Compagnon, « La fonction auteur » in <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>, consulté le 10 février 2007.

162 *Ibid.*

Deux choses sont à considérer dans cette citation. Tout d'abord, l'auteur circonscrit un champ puisqu'il limite les interprétations. Son discours est organisé en fonction d'un problème. On ne peut pas lui attribuer le problème d'un autre. Ensuite, cette notion d'auteur a forcément à voir avec l'herméneutique. Ce constat confirme notre intuition de départ qui pressentait un lien entre cette notion d'auteur et l'analyse. Même si l'analyse reste en amont de l'interprétation, cette notion est à la fois une donnée à considérer pour l'analyste et elle lui impose une limite.

c. Libre circulation

Nous ne sommes pas obligés de maîtriser entièrement l'œuvre d'un auteur pour en découvrir le problème, mais, à travers ses films, on peut être sensible à un point de mise en scène, un thème qui fonctionne avec le problème. Ainsi, l'analyse consiste à trouver « les règles selon lesquelles ils [les auteurs] avaient formé un certain nombre de concepts », d'agencements, etc., et à chercher « les conditions de fonctionnement des pratiques discursives spécifiques » (Foucault, p. 819).

3. *L'auteur et la société*

a. Un double mouvement

Après avoir nuancé les liens qui unissaient *a priori* l'auteur et le texte, puis l'auteur et la personne, il nous apparaît important de réviser ceux que ce dernier entretiendrait avec la société. Avec la littérature et la critique modernes, le rapport au monde se pense autrement. L'auteur et la société ne sont plus connectés de la même façon. « La fonction auteur est [...] caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société » (Foucault, p. 826). C'est d'ailleurs peut-être l'auteur qui permet ce passage entre l'intérieur et l'extérieur. Le goût pour l'expérimentation, le développement et le perfectionnement de la technique proposent de nouvelles pistes d'expression. Certes, tout part toujours du film, mais les films répondent et s'adaptent à des « modes d'existence », des « circulations » et des « fonctionnements » qui se jouent. Ce mouvement d'affection réciproque, que nous exposions précédemment entre le propos du film et ses manifestations, est également à l'œuvre dans les rapports que les productions cinématographiques entretiennent avec ce qui excède leur simple contenu. Le cristal est donc fêlé. À la fois l'histoire du cinéma, le développement de ses techniques, les changements dans sa pensée alimentent la diversité des productions cinématographiques et les films, eux-mêmes, conduisent à ces bouleversements puisqu'ils sont le lieu de leurs questionnements et de leurs expérimentations [la Steadycam sur *Shining* (Stanley Kubrick, 1980), le Zeiss sur *Barry Lyndon*, le faux plan-séquence dans *La Corde*, la profondeur de champ dans *Citizen Kane*, le ride dans *Panic Room*, etc.].

b. Une question de régime

Cette idée n'est pas sans nous rappeler ce qu'expose Jacques Rancière dans son ouvrage intitulé *Le Partage du sensible*. Une pratique artistique, nous dit-il, s'appréhende dans un régime donné (2000, p.26-45). Par exemple, la dérive n'aurait jamais été considérée comme une pratique artistique sous « le régime représentatif ». La seule personne apte à pratiquer la dérive dans cet ancien régime était le fou. Il faudra attendre Baudelaire et « le régime esthétique » pour que la dérive devienne une pratique artistique. Les frères Dardenne appartiennent au régime esthétique. En ce sens, ils s'inscrivent dans une certaine contemporanéité face aux compositions formelles qu'ils développent. La modernité cinématographique crée une nouvelle logique pour la cohérence d'un nouveau système. Cette nouvelle cohérence a été approfondie dans la partie précédente et nous y reviendrons en conclusion. Néanmoins, nous pouvons faire un certain nombre de liaisons entre la cinématographie des frères Dardenne et la crise de l'image-action qui caractérise le passage d'un ancien à un nouveau partage du sensible. Chez les cinéastes belges, nous retrouvons la rupture du schème sensori-moteur à travers la forme bal(l)ade (les marches des personnages en ville et en campagne), les situations dispersives et lacunaires (l'emploi récurrent du *jump-cut* notamment dans *Rosetta*), les personnages secondaires qui deviennent principaux (les personnages non-présents deviennent primordiaux comme dans *Le Fils*) et les personnages principaux qui disparaissent (*L'Enfant*). Le problème qui habite les films entre en résonance avec la logique du régime auquel ils appartiennent. C'est donc un changement de « régime » qui s'affirme avec la politique des auteurs et dans la crise de l'image-action. Par conséquent, un tel déplacement opéré par le passage du classicisme à la modernité cinématographique ne pouvait être exclu de la méthodologie analytique. Avec la modernité, au cinéma, pour reprendre le vocabulaire de Gilles Deleuze, nous ne sommes plus sous les lois d'une logique de la représentation mais sous celles d'une logique de la sensation. Et cette logique apparaissait déjà en germe dans les courants déviants que nous avons étudiés.

c. Retour à l'analyse

Par conséquent, il ne sera plus utile de vérifier ce qui conditionne, dans la vie de l'auteur, certains de ses écrits ou méthodes de filmage. Toutefois, il sera nécessaire de chercher quelles sont les forces du dehors qui se rejouent à l'intérieur du film et sous quelles formes ces dernières apparaissent. Il sera important de saisir la façon dont le film entre « dans un faisceau de relations et de décalages » (Revel, p.26). C'est bien cela que préconise Nicole Brenez. Une fois fait état du fonctionnement interne du film (économie et logique figuratives), il nous faut analyser avec quels éléments et quelles configurations, qui lui sont extérieurs, le film entretient des liens

particuliers. Ces liens ne se retrouvent plus sous le signe de la représentation, mais plutôt sous celui de la présentation. Dans *Rosetta*, les éléments, les agencements, les dynamiques de construction rendent présente l'incompréhension qui n'est plus une question de société représentée au cinéma, mais un problème posé au monde rendu sensible par le cinéma.

4. Synthèse

a. Une singularité

Le film rejoue une différence. Il rejoue sa propre singularité. Chaque plan formule de nouvelles connexions. Ce qui nous intéresse, contrairement à rapprocher l'auteur d'une personne, c'est de le considérer comme une aptitude créatrice à formuler de nouveaux rapports dans l'image. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Antoine Compagnon en s'appuyant sur Foucault dans son cours de littérature sur l'auteur.

Le nom d'auteur, ainsi que le rappelle Foucault, est, comme tout nom propre, à la fois une désignation (une simple indication, un indice, un doigt levé [Foucault, p. 824]), et l'équivalent d'une description définie (il subsume une biographie). Il diffère toutefois d'un nom d'individu, ou n'est pas un nom propre comme les autres [*ibid.*, p. 825], car ce qu'il désigne est une œuvre¹⁶³

Désigner une œuvre, c'est avant tout se trouver à un carrefour de problèmes. L'auteur ne se rapporte pas à une personne, mais à quelque chose de moins évident qui reste à trouver : un problème.

b. Une signature

Si bien que, pour Foucault, l'écriture

s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité, elle s'identifie à sa propre extériorité déployée [son problème]. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signe ordonné moins à son contenu signifié [la *storia*, l'action, le schème sensi-moteur] qu'à la nature même du signifiant [d'où l'importance que nous nous devons d'accorder à la description des éléments et au cinéma lui-même]; mais aussi que cette régularité de l'écriture est expérimentée du côté de ses limites [elle nous pousse à voir ce qu'on n'avait jamais pensé pouvoir voir]; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle accepte et dont elle joue [d'où notre insistance sur la répétition du problème et l'affirmation d'une différence à chaque nouvelle composition]; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au dehors [chaque film crée ses propres pistes d'analyse et n'est jamais sans rapport avec le monde] (Foucault, p. 821)

Le propre d'une signature serait de se rejouer constamment, de créer continuellement des connexions aléatoires, sous le pli d'une logique irrationnelle (le réenchaînement). Un tel échafaudage autour de la notion d'auteur pousse à effectuer trois déplacements. À la notion d'identité, nous préférerons désormais le terme de singularité. Car la signature n'est

163 Cours d'Antoine Compagnon, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>, consulté le 8 novembre 2008.

jamais finie ni identitaire, elle est mouvement et devenir. Elle est affaire d'articulation, de découpage et de recouplement. Elle est un tout, parce qu'elle totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire et dispersif : le problème n'est jamais donné et il se trouve à un carrefour. Ensuite, le rôle déterminant de l'auteur réside en la production du nouveau, car le nouveau a tout à voir avec la circulation. C'est donc la signature, la nouvelle expression du problème, qui rassemble ce tout ouvert à la fois fragmentaire et dispersif. Enfin, la notion d'auteur est une condition qui nous permet de lier les éléments et de trouver du sens, non plus sous le mode de la reconnaissance, mais à travers la recherche d'une problématique.

D. Conclusion

1. L'analyse se doit de considérer le problème

La critique des *Cahiers* s'efforce, à travers la notion d'auteur, de hisser le cinéma au rang d'art. Parce que ce nouvel examen modifie non seulement la pensée sur le cinéma, mais le cinéma lui-même. Les cinéastes de la Nouvelle Vague déplacent une « accentuation », une « histoire » et un « centre de gravité » (Foucault, p.836-837). Ce déplacement aura mis du temps à se faire. Il était revendiqué dès la genèse du septième art dont nous avons esquissé l'histoire et à chaque mouvement dont nous avons analysé les déviations et les caractéristiques. Mais c'est la différenciation que feront Astruc ou Truffaut entre les littérateurs et les auteurs qui le raffermira. Ce déplacement va également servir l'approche méthodologique de l'analyse de film que nous voulons rendre légitime. Si la notion d'auteur, au cinéma, a engendré des filiations avec la psychanalyse allant jusqu'à confondre l'auteur et la personne – le livre de Jean Douchet sur Hitchcock en est un exemple¹⁶⁴ –, elle a néanmoins conduit à considérer l'objet film. Il nous semble important d'avoir remis en perspective ce qui nous apparaît primordial dès lors qu'il est question d'auteur au cinéma : chaque film rejoue un problème. Cette notion de problème, qui est au centre des films, doit aussi se retrouver au centre de l'analyse.

2. Le film est l'objet de l'analyse

Ce problème se cache dans le film. Il n'est pas exclusivement lié à l'histoire, il œuvre à tous les niveaux. L'objet de l'analyse au cinéma, c'est le film. Tous les éléments de composition des images et des sons sont à prendre en considération. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Alexandre Astruc.

164 Douchet, Jean. 2003. *Hitchcock*. Paris : Cahiers du cinéma.

L'événement fondamental de ces dernières années, c'est la prise de conscience qui est en train de se faire du caractère dynamique, c'est-à-dire significatif de l'image cinématographique. Tout film, parce qu'il est d'abord un film en mouvement, c'est-à-dire se déroulant dans le temps, est un théorème. Il est le lieu de passage d'une logique implacable, qui va d'un bout à l'autre d'elle-même, ou mieux encore d'une dialectique. Cette idée, ces significations, que le cinéma muet essayait de faire naître par une association symbolique, nous avons compris qu'elles existent dans l'image elle-même, dans le déroulement du film, dans chaque geste des personnages, dans chacune de leurs paroles, dans ces mouvements d'appareils qui lient entre eux des objets et des personnages aux objets. Toute pensée, comme tout sentiment, est un rapport entre un être humain et un autre être humain ou certains objets qui font partie de son univers. C'est en explicitant ces rapports, en en dessinant la trace tangible, que le cinéma peut se faire véritablement le lieu d'expression d'une pensée¹⁶⁵

3. *Un héritage critique et pratique*

a. Un nouveau rapport à l'histoire du cinéma

La notion d'auteur impose un renouvellement de la pensée du cinéma. La « bande » des *Cahiers* fait entrer dans le panthéon des réalisateurs des cinéastes sous-évalués créant un gouffre entre une ancienne et une nouvelle critique. Cette réappropriation de tout un pan du cinéma a permis de redéterminer les préoccupations de ce dernier. De plus, cette rupture dans la critique et dans la manière de faire des films impose une rupture dans la réflexion sur les films, car il est désormais posé comme une évidence que le cinéma est complexe. Il est certes héritier de certaines formes littéraires, picturales ou encore théâtrales, mais il se les réapproprie en faisant jaillir, dans leur répétition, la puissance de leur singularité. C'est ce que nous avons diagnostiqué dans les quelques adaptations auxquelles nous avons fait allusion. Il ne faut plus uniquement analyser les films dans leur capacité à reconduire des formes préexistantes, mais dans leur aptitude, à travers la reformulation de certains rapports de forces, à créer des configurations inédites. Le cinéma est donc l'art du nouveau.

b. Synthèses et déductions

Si nous devons synthétiser ce qui vient d'être vu, alors que nous tentions de considérer en profondeur ce qu'impliquait la position de certains critiques et réalisateurs quant à la revendication du statut d'auteur pour un cinéaste, nous avons découvert trois choses essentielles pour notre travail. Tout d'abord, chaque film est garant de sa propre cohérence. Il repose sur une unité, sur un tout. Ce tout ne se découvre pas en se référant à la vie de son auteur, mais au problème, au propos, auquel il fait face en même temps qu'il le reconduit. Le film est un système

165 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, numéro 144, 30 mars 1948. Texte consulté en ligne sur le site <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, le 10 septembre 2008. Toutes les citations proviennent de ce site.

construit autour de lui. Il est une économie figurative. Ensuite, pour répondre à ce problème, pour développer son propos, il crée des formes et des agencements qui le reconduisent plan à plan, de séquence en séquence, de film en film. C'est d'ailleurs ce que nous soulignons dès notre introduction avec *Rosetta*. Cette production, Nicole Brenez lui donne un nom, il s'agit d'une logique figurative. Enfin, étant donné qu'un problème s'expose, certaines configurations se créent pour y répondre et le reprendre. Il est évident qu'il se crée dans le film et de film en film une circulation que l'analyste se devra de mettre à jour. Cette circulation sera effective dans un tout qui reste fragmentaire, dispersif et ouvert. C'est pour cela que, dans l'exposition de sa méthodologie analytique, Nicole Brenez convoque le concept deleuzien de rhizome.

4. *Le rhizome*

a. Retour sur *Body Snatchers*

Replongeons à présent dans *Body Snatchers* (Brenez 1999, p. 21-28). Pour pouvoir affronter le problème du film, il va falloir remonter jusqu'aux conditions figuratives du déplacement qu'il propose. Le film met en scène une marâtre. Elle a pris la place de la mère. Or, cette place était vide depuis le début du film. Carol crée en proposant de combler un vide – la mère. Elle prend cette place auprès du père et d'Andy. Elle va ensuite la délaissier, puisque le *snatching* l'en prive. Cet élément figuratif (le *snatching*) initie la dissociation corps/personne/mère pour ne conserver que le corps, d'où le regard vide de Carol. Cette dissociation engendre une destitution. Carol, seul corps, ne peut plus occuper une place vide, car elle est elle-même vide. En tant que corps, elle ne vaut alors que comme corps. Si elle n'est plus mère, alors les formules maternelles se renversent et se transforment en menaces funestes. Elles sont à leur tour vidées de la figure maternelle. Les paroles de Carol ne sont plus associées à la figure de la mère, mais à celle du *snatché*. C'est ainsi que « dors » devient « meurs » (circulation et nouveaux agencements). La figure de la mère peut alors se redistribuer, car il reste un vide à remplir : Carol a été *snatchée*. Elle pourra être incarnée par Marti. Pour que Marti remplisse la figure de la mère auprès du père et de son frère, pour qu'il y ait circulation, il faudra une intervention plastique, des corps de substitution, une redistribution du rôle de la mère. Bref, il faudra de nouveaux rapports de forces et une circulation de ces rapports¹⁶⁶.

166 Nous pensons bien évidemment une nouvelle fois au *Dépeupleur* de Samuel Beckett et, en particulier, à ses phrases inaugurales. « Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre le chaud et le froid. Elle passe de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend ». Samuel Beckett in *Le Dépeupleur*, éditions de Minuit, 1970, p. 8.

b. Le lien avec le rhizome

Pourquoi évoquer le rhizome ? Nous le convoquons pour deux raisons. La première est qu'il s'impose dans *Body Snatchers* d'un point de vue figuratif (Brenez, p.27). La seconde est qu'il est convoqué par l'économie et la logique figurative.

Le snatching et, par extension, son analyse, est rhizomatique à trois titres. Comme un rhizome, le schnatching se connecte sur un corps et, à partir de ce corps, en génère un nouveau. Les corps, comme les fourmis – exemple explicatif utilisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* – forment un rhizome dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il ne cesse de se reconstituer (Deleuze et Guattari 1990, p. 15-16). C'est le cas des corps en gestation pendant les séquences de snatching : un corps se détruit et le même se reconstitue. De plus, les filaments se connectent n'importe où sur le corps, il n'y a ni début ni fin à ces circuits filandreux – « le corps se branche sur tout et n'importe quoi » (Brenez, p. 28). Et enfin, parce que lors du snatching, les modes de connexion sont à la fois déhiérarchisés, déhiérachisables et déhiérarchisants.

De plus, à hauteur du cinéma et en regard d'une économie figurative, les éléments circulent et ne cessent de circuler. Il n'y a plus de hiérarchie, conclut Nicole Brenez (1999, p.13). De fait, n'importe quel élément du film peut entrer en rapport avec n'importe quel autre (la mère, Carol, Marti). Un rhizome ne répond à aucun modèle préconçu et ne peut être déduit d'aucune configuration préalable. Ceci nous amène à deux interrogations. Dans ce principe de fonctionnement, la figure de la mère, elle aussi, va commencer à valoir pour elle-même. Comme les autres éléments, elle circule selon deux modes. Elle détache de ses couplages extrafilmiques et recompose, dans le film, de nouveaux couplages inédits et éphémères. Selon ce principe, la présence des figures dans un film refuse la permanence qui lui est associée. Au cinéma, une figure ne vaut jamais en tout temps et en tout lieu, elle ne cesse de se redistribuer. Elle ne vaut que pour elle-même, dans ce double mouvement cinématographique, qui, à la fois, la décentre sur d'autres dimensions (l'image, le son) et d'autres personnages (la belle-mère, Marti). Mais plus encore, la figure de la mère dévoile sa pleine puissance dans ses fuites. Elle se révèle dans un entre deux. Elle garantit la circulation du mouvement. Elle s'échappe des corps et perpétue sa propre circulation. Dans *La Vie nouvelle*, il en est de même pour la figure rhétorique. L'ellipse vaut pour elle-même. Elle devient saut. Elle est le saut dans l'image. Mais elle se détache du temps puisque le film ne nous donne jamais accès à ce dernier (ombre, pénombre, crépuscule ou aube, intérieurs noirs). Le couplage ellipse-temps se dissout et donne accès à de nouveaux agencements, ellipse-image (*jump cut*), ellipse-musique (*overlapping*, désynchronisation),

ellipse-corps (lumière, ombre, noir), ellipse-manque, ellipse-distance, ellipse-pensée. Il faut que l'ellipse se soustraie au temps pour arpenter de nouvelles dimensions et proposer de nouvelles combinaisons. Par conséquent, les changements de nature opèrent toujours par connexions et ce sont les connexions qui donnent accès au possible (Marti-Mère). Mais aussi, c'est bien par soustraction que le multiple se dévoile. Par conséquent, au cinéma et dans l'analyse, il faudra toujours soustraire. C'est par soustraction que les éléments ne cessent de fuir et de proposer de nouvelles rencontres. En se soustrayant, ils peuvent essayer, expérimenter de nouvelles combinaisons.

Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n-1$. Un tel système pourrait être nommé rhizome (Deleuze et Guattari 1980, p. 13)

c. Ouverture

Il semble important de souligner que la parenté que nous proposons d'entretenir avec la politique des auteurs passe par la revendication de l'objet film et l'importance accordée au problème. Mais si ce nouveau type de circulation dans le film peut avoir lieu, c'est grâce à un déplacement que l'on peut mesurer en considérant la fin d'un règne. La qualité rhizomatique ou cristalline de l'analyse s'affirme parce que le film a perdu sa dynamique centripète qui incitait tous les éléments à s'allier à l'action. Afin de bien mesurer ce déplacement à l'œuvre dans la critique et dans les films, il nous faut explorer le fonctionnement d'une mise en scène tournée vers la production de figures pour exposer d'autres types de rapports rendus possibles dès lors que le cinéma rencontre de nouveaux problèmes.

Ce n'est évidemment pas seulement le discours que ces films [ceux de la Nouvelle Vague] tiennent qui leur donne cette jeunesse et cette vigueur. C'est bien sûr la manière dont ce discours atteint le spectateur [c'est cette manière que problématise l'analyse de film]. Les films de la Nouvelle Vague sont intervenus au moment où l'ensemble des productions cinématographiques dans le monde, tout autant que le jazz qui devient alors "free", connaît des bouleversements formels et stylistiques radicaux. La Nouvelle Vague a été un terrain d'expérimentation pour la création cinématographique tout aussi varié et tout aussi riche que le cinéma soviétique des années vingt [...]. La Nouvelle Vague a été une révolution esthétique qui a marqué toute l'histoire du cinéma (Marie 2001, p. 116)

Jusqu'à présent nous avons vu qu'un film crée des motifs que l'on peut suivre en parcourant des circuits. Ce parcours, nous le traçons en défaisant et refaisant des rapports. Ces rapports sont mis en œuvre par le film sans pour autant entrer en résonance avec ce que nous connaissions déjà du cinéma et du monde (*Hiroshima, La Vie nouvelle*). Ces formes et ces figures sont les productions du film non pas toujours dans la façon dont elles sont en rapport avec le réel, mais dans la façon dont elles sont agencées dans le film. Elles ont un lien privilégié avec le problème. Dans son livre *À quoi pensent les films ?*, Jacques Aumont nous explique ce que signifie analyser. « Analyse : primitivement, ana-lyse, de *ana+luein* : résoudre, en remontant à l'envers. Ce n'est rien d'autre que la méthode, connue des mathématiciens, qui consiste à "supposer le problème résolu" : une méthode heuristique, permettant de trouver des démonstrations » (1996, p. 26). Ces démonstrations sont au fondement de la rigueur des productions littéraires sur les films, c'est-à-dire les analyses. Considérer que le cinéma crée des agencements de formes et des figures pour répondre à un problème dont le film est la résolution, c'est établir un présupposé de taille : les films pensent. C'est aussi soulever un certain nombre de questions qu'il nous faudra poser. Comme nous l'avons vu avec *Rosetta* et le cinéma des frères Dardenne, l'analyse, « partant de la solution que me donne l'image [me permet], de constituer le problème. Question première, question de fond de toute analyse d'image : "quel est le problème?" » (*ibid.*). Grâce à la proposition d'analyse de film de Nicole Brenez, « [l']analyse ne peut échapper à cette condition : dans l'image, les éléments apparemment simples sont, déjà, des complexités » (*op. cit.*). Toutefois, il ne s'agit pas là de la seule interrogation à laquelle nous sommes confrontés. Ces interrogations sont également formulées dans le texte de Jacques Aumont. Si l'image pense, comment peut-elle se faire véhicule de pensée ? (*op. cit.*, p. 151). C'était là l'interrogation des impressionnistes ou de la Nouvelle Vague. L'image se fait véhicule de pensée en affirmant une position face au médium qu'elle utilise, c'est-à-dire en affirmant ce que peut le cinéma, et ce, de façon littérale : le cinéma peut le mouvement, le cinéma peut le montage, le cinéma peut le corps, etc. En quoi est-elle outil de la pensée ? (*op. cit.*). L'image est outil de la pensée en ce sens où elle est création, elle invente des façons de répondre au problème qu'elle pose. « Que communique une image en dehors de l'information documentaire à laquelle l'invention de la photographie l'a de plus en plus restreinte ? » (*op. cit.*, p. 150). Elle communique des façons d'être au monde nous disent Gilles Deleuze, Stanley Cavell et, déjà, Jean-Luc Godard : être amoureux, être en peine, être joyeux, etc. Comment l'image intervient-elle dans le processus

de pensée? Elle intervient par figures. C'est pourquoi nous devons expliquer cette notion. Se pourrait-il alors que cette pensée ne soit plus exclusivement verbale (le cinéma des littérateurs) et devienne sensorielle (le cinéma des cinéastes)? Bref, que veut-on dire lorsqu'on affirme ne pas vouloir limiter l'image à être une illustration (d'un répertoire iconographique) ou un symptôme (d'une formation idéologique)? (Aumont, p. 152).

Trouver les réponses du problème, analyser, c'est un moyen de répondre à toutes ces questions puisque c'est décrire en dehors de tout couplage normé, c'est-à-dire détacher les éléments de composition du film de leurs appartenances et de leurs imbrications en dehors de ce dernier afin de mettre à jour ses créations. Si le film entretient un rapport avec la pensée, en ce sens qu'il est l'expression d'une pensée, alors il nous faut considérer ce avec quoi il pense, des images et des sons, ainsi que ce en fonction de quoi il pense, le problème.

L'objet élémentaire de l'analyse n'est pas l'œuvre mais le problème; l'objet de l'analyse des films, ce ne sont pas les films en tant qu'œuvres individualisables, en tant que systèmes signifiants ou systèmes formels: l'objet de ce qu'on voudrait appeler analyse filmique – au moins pour la distinguer de l'analyse narratologique qui peut viser les mêmes œuvres – ce sont les problèmes d'image que créent les films (Aumont 1996, p. 150)

C'est pourquoi il nous faut aborder l'idée et la figure pour ensuite nous déplacer vers les formes et les figures du langage transposées au cinéma à travers notamment la question de l'ellipse. Tout ce parcours nous aidera à aborder la notion de figure à travers des exemples dans le cinéma contemporain qui nous feront mesurer l'importance de son intégration dans le champ cinématographique.

I. Une autre façon d'aborder le problème

A. L'idée

1. L'idée versus la mimésis

Si nous pouvons mettre en avant la notion de problème pour un film, c'est parce qu'elle se glisse dans un déplacement fondamental de la mimésis vers le problème.

Cet idéal mimétique, qui a en effet régné sur les images, a pris sa place dans une histoire où il s'est substitué à un autre idéal, transcendant [...] [c'est ce que nous avons vu dans notre première partie]. Dans cette substitution, forcément, quelque chose s'est perdu, perte à laquelle a obvié l'insistance sur une forme elle-même substitutive de l'absolu qu'on abandonnait; d'où dans la tradition artistique occidentale, la notion d'*idea*, qui prescrivait de régler la *mimésis* non sur les sens ni les phénomènes, mais sur des idées (la belle nature, les beaux-arts, le *disegno*, etc.) [Aumont 1996, p. 28]

Chez Méliès, au contraire de Lumière, nous ne sommes pas dans une représentation mimétique du monde, en ce sens où la composition de l'image et l'action ne se basent pas sur une compréhension scientifique de ces derniers (son appréhension de l'espace et la véracité, voire l'exemplarité de son contenu). Dans *Voyage dans la lune*, c'est l'idée de voyage qui rejoint celle de la lune sans pour autant se baser sur un raisonnement mathématique garant de la véracité de la représentation. Dans l'image-action, par exemple, c'est l'idée d'action qui permet de passer d'une action à l'autre ou d'une situation à l'autre (Deleuze 1983, p.243-244). Dans les westerns, les duels (les actions) peuvent changer la situation (le sheriff est remplacé, l'ordre perturbé, etc.) sans que ces dernières (ni l'action ni la situation) ne reposent sur un dynamique mimétique. En effet, les actions ou les situations ne sont pas toujours réalistes : les armes peuvent être anachroniques ; les événements historiques, approximatifs ; etc. C'est l'idée de la conquête de l'Ouest qui est mise en avant.

2. La conception

a. Idée et scénario

Avec la politique des auteurs, voilà que le scénario se délaisse. Or, ceci n'est pas sans implications dans la conception du cinéma. C'est-à-dire que le cinéma lui-même pouvait avoir des idées indépendamment du scénario. Certaines fois, les deux s'épousent : l'idée renvoie au scénario qui renvoie à l'idée. Dans *Memento* de Christopher Nolan, réalisé en 2000, l'amnésie du personnage touche le montage et le montage rejoue l'amnésie : le film est monté à l'envers. L'amnésie est une donnée scénaristique puisqu'elle est garante du suspense. Toutefois, l'idée de l'amnésie vient affecter le montage. Elle devient, en plus d'une stratégie narrative, une stratégie de construction filmique : le *flashforward*. Dans ce cas, nous nous trouvons au cœur



134, 135 et 136. *Memento*

de ce que soulignait Truffaut dans sa critique quant à une certaine tendance du cinéma français. Christopher Nolan est le scénariste du film. Il y a donc ce lien aisément fait entre la conception et la mise en scène. Dans ce cas, l'idée peut précéder le scénario et le déterminer (Deleuze 1983, p.244). « La conception engage une mise en scène, un découpage et un montage qui ne

dépendent pas simplement du scénario » (*ibid.*). Dans l'amnésie, Nolan tient l'idée de son film, non pas un scénario, mais une idée purement cinématographique, un rapport sérieux avec le temps et l'absence. Les images et les sons seront au service de la mise en scène. Afin de bien comprendre ce lien, à venir, à titre d'exemple, une reprise (c'est-à-dire une analyse déjà faite) et une nouveauté.

b. Reprise

Dans *L'Impératrice Rouge*, c'est l'idée de tristesse qui transparait dans la séquence que nous avons étudiée. Le montage saccadé nous montre l'objet du désir de Catherine, si près et pourtant inaccessible. Dans le montage des gros plans se tient l'impossible : la dissociation du corps qu'implique le gros plan magnifie l'objet du désir et le désolidarise d'un effet de réel. Ce que le montage propose, c'est une chaîne de fantasmes qui sont visibles comme des fantasmes. C'est donc l'idée de l'amour impossible qui est mise en avant par le montage. Cet amour ne sera jamais approuvé par le mariage. Pour qu'il le fût, il aurait fallu pouvoir se tenir dans le même plan, comme Catherine le fait avec l'empereur. Dans cette scène, Alexei et Catherine ne seront jamais ensemble dans le cadre. Le montage ne peut que conduire à l'impossible union des deux personnages et les échelles de plan, tout comme l'éclairage, à des yeux remplis de larmes. Le scénario et l'idée se couplent ici : le scénario dit le mariage et l'amant ; la mise en scène, la tristesse de l'impossible amour.

c. Nouveauté

i. Introduction

Dans la séquence de la piscine de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), c'est un peu différent. Que se passe-t-il ? Alice décide de se baigner dans une piscine. Elle est surprise par Irina, la féline, une jeune femme jalouse, qui cherche son mari. Voici le scénario. Mais, dans cette séquence, ce n'est pas la recherche d'une personne par une autre ni même la jalousie d'Irina qui est mise en avant, c'est la bête. Dans les années 1940, nous sommes loin de connaître les avancées technologiques qui permettent à Fincher d'effectuer son plan insensé jusqu'à l'anse de la cafetière étudié dans *Panic Room*. Les effets spéciaux ne sont pas les mêmes. Ils ne permettront pas à Tourneur de rendre visible le monstre et, pourtant, cette bête hante le film et particulièrement cette scène.

ii. Idée

Alice passe par la réception où deux femmes caressent un chaton. Elle descend à la piscine, se change et plonge. Elle est cadrée en plan moyen dans un plan de demi-ensemble.

C'est la seule fois que nous verrons le personnage de la tête aux pieds et le décor dans son intégralité. Une fois dans l'eau, elle nage au milieu de la piscine dont l'angle de prise de vue ne nous laissera jamais découvrir les bords : il s'agit d'une utilisation partielle du cadrage, on ne montre que des fragments. À ce moment précis, des bruits se font entendre. Alice panique en essayant d'en trouver la cause. La mise en scène va forcément jouer avec le non-voir. Le réalisateur joue avec les plans rapprochés pour réduire le champ de vision. Ce que nous ne voyons pas ou ce que nous ne connaissons pas, les bruits étranges, semblent s'accroître au fur et à mesure que notre champ de vision rétrécit. Bien entendu, les chances que la source sonore des bruits menaçants soit hors champ augmentent. Cela n'empêchera pas Alice de chercher cette source. Par un montage alternant sa position dans l'eau et son regard, nous, spectateurs, allons suivre ses yeux et inspecter, à notre tour, les parties de l'espace dans lesquelles pourrait se dissimuler la source de ses sons : la bête. Et voilà l'idée : comment rendre la présence de la bête sans pour autant lui permettre d'être visible ?



iii. Analyse

Le montage scinde l'espace. Le travail des échelles de plan contribue aussi à le fragmenter. Le spectateur ne peut plus clairement se positionner. La réalisation met en avant une perte de repères géographiques qui conduit à un morcèlement empêchant toute reconstitution. Chaque fragment s'affirme dans sa capacité à s'extraire de la piscine et non plus comme le morceau d'un puzzle à reconstruire. Cette perte de repères transforme la nature de l'espace qui n'est plus une piscine, mais devient une série de zones de projection. En effet, les vaguelettes se reflètent sur les murs, déformées, agrandies. Elles proposent des formes qui ne cessent de se modifier. Au milieu d'elles, se cache peut-être celle de la bête ou peut-être le sont-elles toutes ? Ce qui se forme et se déforme est créé par notre personnage dans l'eau. Plus elle s'agite, plus les vagues se font grandes, dures, affirmées. C'est elle qui crée la bête, c'est elle qui réveille la jalousie d'Irina, c'est elle qui laisse échapper la féline.



137 et 138. *Cat People (Le Féline)*

Le mouvement est conçu comme un *crescendo* visuel, il retranscrit la panique d'Alice. Ce qui lie l'espace au personnage principal, c'est précisément le mouvement, car la séquence fonctionne grâce aux raccords mouvement. Il y a une alternance entre le regard affolé d'Alice

et les formes projetées sur les murs. Toutefois, on a beau voir des fragments de mur, ce ne sont jamais les bons, c'est-à-dire que ce ne sont jamais ceux sur lesquels peut surgir l'ombre de la bête. Pourtant, elle est là, mais elle n'est jamais dans la portion d'espace qui nous est montrée. Cette dynamique entre le visible et le non-visible est accentuée par le faible degré d'iconicité que ménage l'obscurité de la salle. Dans le noir, le réalisateur joue sur les reflets de l'eau. Les formes ne cessent jamais de bouger. Il ne laisse aucun répit ni au spectateur ni au personnage. Cela amplifie la force que nous attribuons à la bête. Le non-voir est donc géré par les cadrages, les échelles de plan, le mouvement et le faible degré d'iconicité. Toutefois, c'est bien sur le voir et sur son articulation avec le vu que repose le montage. Cette liaison permet une continuité au-delà de la discontinuité spatiale produite par le choix des échelles de plan. Ce rapport de continuité, au-delà de la discontinuité effective induite par toute forme de montage, insère de la linéarité là où il n'y en a pas. C'est ce que nous voyions déjà chez Griffith. Toutefois, ici, cette liaison est très problématique, car elle annonce une dynamique qu'elle ne suit pas : il n'y aura pas de continuité sonore. La liaison n'est que partielle et met en avant non plus ce qu'elle fait, raccorder, mais ce qu'elle ne fait pas, un lien entre l'immatériel (le son) et le visible (les formes). Allons un peu plus loin. Ces formes sont elles-mêmes une idée de ce que pourrait être la bête. Elles ne sont que reflets et reflets d'une forme non statique. Si bien que la forme est aussi immatérielle et éphémère que le son.

iv. Conclusion

Finalement, le raccord propose une articulation impossible entre un regard et une forme qui n'existe que dans l'instant, aussi insaisissable que le son. Ce n'est pas véritablement l'espace qui va reconduire le côté mystérieux de la scène, tout repose sur l'acoustique de la piscine. C'est en cela que nous sommes passés de la mimésis à l'idée : ce n'est pas la représentation de la bête qui est effective ici, mais la présence de l'idée d'une bête. Par conséquent, elle ne peut pas apparaître dans le visible (elle serait représentation), elle se manifeste dans le son. La bête n'imité pas une forme qui existe de près ou de loin dans la nature, elle n'est pas asservie aux objets, elle se fabrique comme idée à partir des images et des sons.

3. L'idée pure

a. Synthèse

Nous venons de le voir, l'idée, c'est avant tout une question de forme (l'action peut prendre une petite ou une grande forme). C'est aussi une question de conception, c'est-à-dire qu'elle relève de la mise en scène bien plus que du scénario. Elle n'est pas tant dans l'histoire que dans le film. Elle n'est pas l'affaire du littéraire, mais celle du cinéaste. Enfin, l'idée, c'est une question de vision (Deleuze 1983, p.250). La vision n'est pas conditionnée par l'action ou la situation. Elle existe en tant que vision. Elle ne fonctionne pas comme un ajout, mais comme une réduction : les personnages sont « réduits à un tact élémentaire » (*ibid.*, p.251).

b. Analyse de la séquence d'exposition dans *Un lac* (Grandrieux, 2009)

i. Description visuelle

Dans *Un lac*, les premiers plans nous donnent à voir un jeune homme en train de couper un arbre. Une série de plans serrés s'enchaînent en alternance entre le corps du personnage, sa hache et le tronc qu'il est en train d'abattre. L'arbre finit par céder dans un plan de demi-ensemble en contre-plongée. Dans le plan suivant, c'est le



139. *Un lac*

corps du jeune homme qui tombe dans la neige. Le corps ne peut plus se tenir debout, il rejoint le sol. Dans la forêt, la chute de l'arbre avait provoqué le mouvement des autres conifères. Dans l'effondrement du corps du personnage, tout se rejoue : le poids amplifié par la chute, le contact provisoire avec les autres arbres, le tremblement au moment du contact avec le sol.

ii. Description sonore

Le son accompagne, bien évidemment, la modification visuelle qu'entraîne la chute de l'arbre. Il est sec, à l'attaque franche, puis les coups de hache disparaissent entièrement. Le silence règne dans ce plan de demi-ensemble sur la forêt enneigée. Tout à coup, un bruit résonne. Le volume augmente au fur et à mesure que le tronc se détache de la souche. Il s'allie également à des créations sonores dues au contact avec les autres arbres restés debout. Finalement, le plan qui avait commencé dans le silence se termine dans un fracassement sonore puisque l'acoustique du lieu, favorisant l'écho, ne fait qu'amplifier les sons de l'arrêt de la chute sur le sol.

iii. Mise en relation

Dans la suite de la séquence, c'est au tour du corps du personnage de tomber dans la neige. Le silence n'est pas aussi profond qu'au moment précédant la chute de l'arbre. Ses pas et

sa respiration se font entendre. Seulement, ces derniers mettent en avant une certaine régularité. Tout à coup, la respiration s'énerve et la marche se fait difficile. Le corps tombe, tremble, expire. Le bruit du souffle est amplifié par le froissement de la neige qui augmente le niveau sonore de la séquence. Comme la neige se soulevait avec la chute de l'arbre, ici, elle s'écarte puis revient sur le corps à cause des mouvements imprécis et plus ou moins violents des jambes et des bras du jeune homme.

iv. Conclusion

Dans l'enchaînement de ces deux séquences, c'est l'idée de l'épilepsie qui voyage. Non pas la maladie dans ses causes scientifiques, biologiques ou médicales, c'est-à-dire un dysfonctionnement électrique dû à de mauvaises connexions des synapses¹⁶⁷, comme le précisait le réalisateur, mais l'épilepsie en tant que dynamique, logique, idée¹⁶⁸. C'est donc l'idée de l'épilepsie qui parcourt le film et non son appréhension en tant que description scientifique ou documentée. On n'en verra ni les causes ni les conséquences. On ne verra que la crise en train d'avoir lieu. Elle sera présente dans le film et définira le personnage dans sa façon d'être au monde : traversé de toute part par ce qui l'entoure. La maladie n'est pas un trait psychologique qui caractérise le personnage grâce auquel on pourrait comprendre son fonctionnement social. Au contraire, elle est un trait dynamique qui le traverse. Elle cesse d'être utile au déroulement de l'histoire, mais commence à être, en elle-même et pour elle-même, l'idée du film. Cette idée ne se contente pas d'inspirer l'enchaînement des plans : elle l'entrouvre, elle le traverse de part en part. L'image n'est plus seulement le lieu de circulation des formes du réel, elle devient le véhicule d'une pensée. Voilà en quoi elle peut se faire véhicule. Elle le peut en jouant des rapports de forces plutôt qu'en reproduisant des formes.

c. Déductions

Si l'idée n'est plus toujours de l'ordre de la représentation, c'est-à-dire que l'image parle et se pense en dehors de l'information documentaire qu'elle véhicule, elle peut s'éloigner du verbal.

Si la fabrication de figures n'est pas de l'ordre de l'extraction (prendre dans la mine des images ce qu'on transportera ensuite dans le langage), c'est donc qu'elle met en œuvre un processus – de sens et d'affect à la fois – qui excède, ou qui traverse, et les énoncés verbaux et les images [Aumont 1996, p. 167]

167 L'épilepsie « est une affection neurologique qui est le symptôme d'une hyperactivité cérébrale paroxystique pouvant se manifester par des convulsions ou une perte de conscience, voire par des hallucinations complexes inaugurales (visuelles et/ou auditives et/ou somesthésiques), avec ou sans convulsions, mais ce n'est pas une maladie mentale, contrairement à l'image qu'on peut avoir des malades »
<http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pilepsie>, consulté le 14 mars 2009.

168 Débat avec Philippe Grandrieux à La Ciotat pour l'avant-première du film *Un lac*, le 11 mars 2009.

Autrement dit, le revolver, dans l'exemple de Metz¹⁶⁹, n'est peut-être plus un revolver, mais une forme prise dans le réel qui se révèle comme elle ne s'était jamais entrevue au cinéma. C'est comme un baiser, nous dira Jean-Luc Godard dans le film *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Alain Fleischer, 2009). Le cinéma peut nous faire voir ce qu'on n'avait jamais aperçu auparavant. Non pas dans son scénario ni dans ce qu'il montre, mais dans ce à quoi il nous rend sensible : l'impossibilité d'un amour, la fragilité d'un corps, l'infigurabilité du monstre, la beauté d'un baiser. À ce moment précis, l'image rend visible le sensible et révèle l'idée de l'amour impossible, de monstre, d'un baiser sans pour autant que cette dernière relève de la représentation. « L'image *présente* des processus mentaux qui, sans elle, seraient sans forme. Elle *transporte* des éléments de symbolisation ou des éléments déjà symbolisés, non sans les réarranger au passage, ce qui les *transforme*. Le film devient alors un lieu de sens » (*ibid.*, p. 157). Il n'y aurait pas d'opposition ou de rapport de substitution entre l'image géométrique et l'image mentale (*op. cit.*, p. 31-33) : le cinéma dépasse le verbal pour se loger du côté de la sensation.

B. Un cas d'étude : *La Vie nouvelle*¹⁷⁰

1. Présentation et questions

a. Constat

La Vie nouvelle met le cinéma face à ses propres limites. Il est poussé dans ses plus sombres retranchements, pour formuler et reformuler de nouvelles expériences. Si le film fonctionne par blocs intensifs, s'il s'agit de saisir les procédés non plus expressifs mais sensitifs du discours, alors il faudra nous interroger sur la mutation et sur la création d'agencements cinématographiques qui empêchent « la perception de se prolonger en action pour la mettre en rapport avec la pensée » (Deleuze 1985, p. 8). Il faudra donc repenser les compositions visuelles et sonores du film et étudier ce que produisent ces nouveaux agencements : des figures. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les perturbations visuelles et sonores pour comprendre, puis analyser une position singulière et nous concentrer, enfin, sur la mise en place du cinéma comme expérimentation mentale, une pensée en acte.

169 Voir l'introduction de la seconde partie, p. 98.

170 Cette étude repose sur la conférence donnée à l'Université de Montréal dans le cadre du 7^e colloque de l'A.C.E.C., en mars 2005 ayant pour titre « Mutation et émergence des figures dans *La Vie nouvelle* » publiée dans *Lignes de fuite*, numéro 5, septembre 2009, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=120

b. Un cas extrême qui pose question

La Vie Nouvelle est un cas extrême, mais il va nous permettre de comprendre une certaine relation entre le cinéma et le sensible. La première question que nous pouvons nous poser face au film est la suivante : que se passe-t-il quand l'histoire affirme son impossibilité à supporter le film ? Si l'histoire n'est plus ce qui le fait tenir, alors il faut chercher ailleurs. Il est basé sur le presque visible, le quasi audible. Du terrain vague à la forêt, du *nightclub* aux chambres d'hôtel, le traitement formel contribue au mélange des repères spatio-temporels. Les lieux, tout comme les personnages, tantôt se confondent, tantôt se répondent. Autour de ces rappels de couleurs, de ces oppositions plastiques, les corps s'emboîtent et se déboîtent, s'assemblent et se déchirent, se mélangent et s'affirment. N'importe quel élément peut entrer en rapport avec le corps : un fond, une couleur, un autre corps, une forme. Tour à tour, les corps s'effacent et s'affirment à l'écran ; ils ne sont pas des substances, ils ne sont pas limités par un contour, ils n'existent qu'en tant qu'ils affectent et sont affectés, qu'en tant qu'ils sentent et sont sentis. Peut-être sont-ils déjà une certaine manière de penser ? Mais, si le film pense, c'est dans un rapport dynamique, dans la proposition d'une reformulation incessante des configurations dans lesquelles peuvent être pris les éléments de composition de l'image. Ce sont tous les éléments de composition de l'image qui peuvent apparaître dans une forme hallucinée : est-ce que l'image était là ? est-ce le désir de voir qui m'a poussé à apercevoir une forme, une couleur, un œil ? La véritable interaction est là : un corps avance vers la caméra que tantôt le faible degré d'iconicité, tantôt un flou ne nous laissent que deviner.

2. Les formes : un jeu de devinette ?

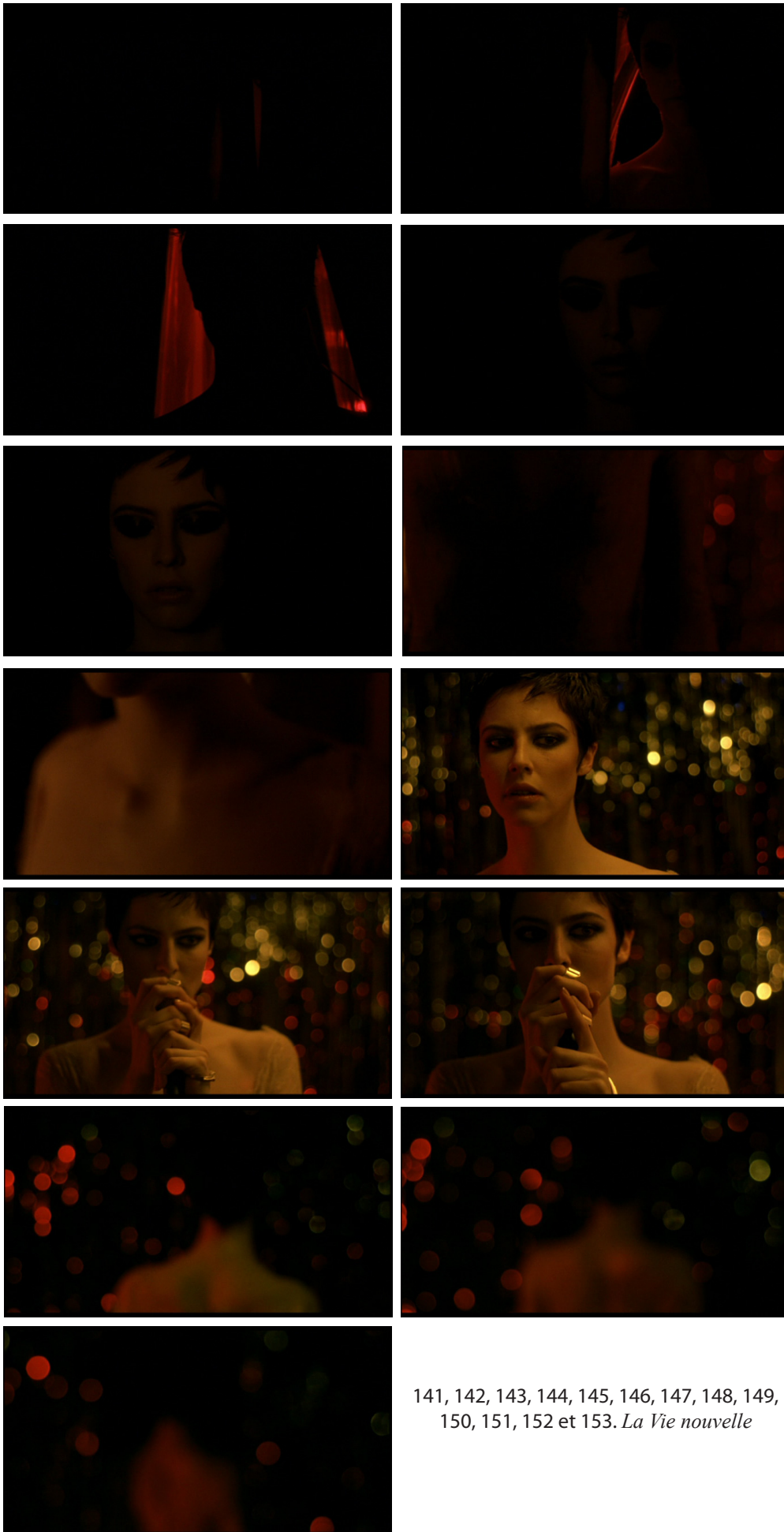
a. Le corps de Mélania

Dans la séquence du chant, Mélania sort littéralement de l'ombre. Dans l'apparition du personnage, une double tension est à l'œuvre : le fond « à l'arrière-plan [...] s'enroule autour de la forme, par une connexion elle-même tactile. Mais de l'autre côté, le fond d'arrière-plan attire la forme » (Deleuze 2002, p. 128)¹⁷¹. Il va donc falloir qu'elle s'extrait du fond noir pour être visible.



140. *La Vie nouvelle*

171 En peinture, la figure, nous l'avons souligné dans la première partie, peut désigner le personnage, notamment dans l'art du portrait. La figure est l'incarnation du lien entre la représentation et le réel. C'est cette même réappropriation étymologique qui conduira à considérer le personnage historique comme une figure (voir à ce sujet Auerbach). En ce sens, nous pourrions parler de figure et de fond dans cette séquence : le personnage sort du noir. Toutefois, ce n'est pas la reconnaissance du personnage qui importe, mais le surgissement d'une forme. Le rapport que nous décrivons n'est pas représentatif, il est sensitif. La figure serait, par conséquent, à entendre sous un autre sens, celui qui la lie à « la forme sensible rapportée à la sensation » (Deleuze 2002, p. 39). Cependant, n'ayant pas encore défini cette possibilité de sens pour le terme de figure et étant donné que nous appuyons que cette séquence entretient un rapport privilégié avec des pratiques artistiques non figuratives, nous privilégierons, pour le moment, le terme plus générique de « forme » jusqu'au glissement progressif, par l'entremise de la pensée figurative, à la notion de figure.



141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152 et 153. *La Vie nouvelle*

Le corps, comme forme, doit se détacher du fond. Cela creuse l'image en profondeur, mais lie indéniablement la forme et le fond qui s'affirment comme deux forces en lutte. Cette tension dynamique prend part à la composition de l'image en même temps qu'elle la dévoile. Comment cela est-il possible? Chaque forme, dans le film, se révèle dans sa capacité à s'extraire d'un fond. Les images se veulent figuratives tout en flirtant avec l'abstrait. Dans cette séquence, l'espace cinématographique perd, dans cette double tension à l'œuvre, un certain nombre de ses « référents tactiles imaginaires qui permettent de voir des profondeurs et des contours, des formes et des fonds, dans la représentation classique tridimensionnelle » (*ibid.*, p. 100). L'image n'est plus uniquement « empêtrée dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation » (*op. cit.*, p. 95).

b. Petit détour par la peinture

Pourquoi cette petite référence à la peinture abstraite? Tout d'abord, parce que la notion de figuratif apparaît avec la peinture abstraite afin de contribuer à la définir par opposition. L'usage contemporain du figuratif naît « dans la sphère de l'art pictural, apparemment *via* son contraire, l'art "abstrait", lequel s'est vu définir positivement à partir de Kandinsky » (Aumont 1996, p. 159). Le figuratif met en œuvre des formes reconnaissables en opposition à l'abstrait. En peinture, il y a figuration dès lors que quelque chose est figuré, c'est-à-dire présent par son apparence (*ibid.*, p. 160). Toutefois, ce n'est pas pour autant que les configurations du réel sont toujours reproduites. « L'objet figuratif ne tient pas lieu d'un objet du monde, il n'est pas une représentation d'objet, mais un élément d'un certain type de proposition : un morceau de pensée et un moyen de pensée » (*op. cit.*, p. 162). C'est ainsi que l'on peut envisager une pensée figurative.

La pensée figurative, qui s'élabore à l'aide de ces objets figuratifs, met en jeu des opérations spécifiques, une "abstraction figurative" que Francastel oppose à l'illusion (Lumière, Griffith). L'image, dès lors, est une structure abstraite composée de relations entre objets figuratifs [les formes : les fils ou les formes rondes qui deviennent des motifs] et objets de civilisations [les figures : la mère dans *Body Snatchers*]. Elle pense, mais sa nature relationnelle et composite fait qu'elle ne pense pas sur le mode du certain [aucun couplage ne se crée pour durer au cinéma], plutôt du possible [montage figuratif] ou du probable [montage alterné, parallèle, attractif, convergeant, divergeant, etc.] : le signe figuratif, puisqu'il ne coïncide pas avec la chose vue par l'artiste, ni avec ce que voit et comprend le spectateur, se caractérise donc finalement par son ambiguïté (*op. cit.*)

D'ailleurs, tout comme un cinéaste ne filme pas pour produire un film qui est déjà là, un peintre ne peint pas « pour reproduire sur la toile, un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie » (Deleuze 2002, p. 83). Dans ces tableaux non-abstraites, dans ces films qui flirtent avec l'expérimental, il y a toujours des données figuratives. Le travail de l'analyste

sera de les saisir et d'en révéler le fonctionnement qui, en résistant au fonctionnement comme modèle, résiste au cliché.

La pensée plastique ne se borne pas à réutiliser des matériaux élaborés. Elle est un des modes par lesquels l'homme informe l'univers. Par conséquent, elle doit nécessairement être saisie d'une prise immédiate aux actes particuliers – qui ne sont jamais autonomes, mais toujours spécifiques. L'erreur fondamentale est de croire que les valeurs rendues manifestes par l'artiste doivent être traduites en langage pour toucher la société (Francastel 1978, p. 13)

c. La fin de l'« image-outil », le début de l'« image non mentale »

Dans les plans de *La Vie nouvelle*, il semble que l'image ne soit plus véritablement un outil. En ce sens où elle n'est plus « une espèce de métaphorisation, extra-linguistique mais toujours tentée ou menacée de revenir au linguistique [au déjà connu, à une conséquence des imbrications des images], une façon de présenter la pensée en rendant accessible aux sens son immatérialité » (Aumont 1996, p. 153). Elle serait plutôt « l'image non mentale, l'image fabriquée, [qui] entre alors en relation avec les sens, avec les idées, parce qu'elle répète des métaphores qui se sont initialement produites dans la pensée même » (*ibid.*). Dans *La Vie nouvelle*, la forme est toujours en train de se faire, c'est-à-dire qu'elle ne cesse de tenter d'affirmer son contour tantôt vainqueur, tantôt vaincu. Les corps et les objets semblent continuellement essayer de se dégager d'un fond. Mais, l'ombre et la pénombre ne s'opposent plus, elles tendent à se confondre. Il n'y a plus de dégradé. L'utilisation du flou et la prédominance du noir, l'emploi d'une pellicule très sensible bannissent littéralement les nuances et réduisent la profondeur du champ dans les rares nets. Il y a aussi, chez Francis Bacon, ce même rapport de tension ambiguë entre le fond et le corps. D'un côté, le corps semble toujours en train de s'extraire du fond, d'un autre côté et en même temps, le fond ne cesse de rappeler le corps en affirmant son incapacité à s'en extraire. En analysant les tableaux du peintre britannique, Gilles Deleuze constate que « le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure » (Deleuze 2002, p. 28). Au même titre que la chair et les os, le fond et les corps n'existent, dans le film, que dans une affirmation à la fois singulière et réciproque. C'est cette double affirmation, ce double mouvement – prolongement et extraction – qui compose l'image.

3. Les sons

Il en est de même pour le son. Dans chaque séquence, il est toujours lui-même et autre – informe. Il mute et se transforme. Il est hors champ, *in* et *off* à la fois. Il joue avec l'instabilité du cadre. Il ricoche sur les bords-cadre, tantôt colle à l'image, tantôt en souligne l'échappée. Il ne s'agit pas tant de reproduire le réel, mais plutôt de proposer une nouvelle appréhension du monde, de suggérer une nouvelle possibilité d'écoute, de briser le rapport convenu au visible, parce que c'est la variation des intensités qui prime. Nous retrouvons cela dans *Un lac*, dans la séquence du chant dans la forêt. La voix de la jeune fille retrouve une mélodie *off*. L'espace du *in* investit le *off* et inversement. La question qui lève est celle de la frontière tout à coup instable qui fait que chaque séquence intègre son propre champ sonore, elle l'incorpore, et ce, indépendamment de la provenance des sons. Et l'analyse consistera à décrire ces nouveaux rapports, inédits, aberrants, fabriqués : décrire des mouvements de migration. Car tous les éléments *in*, hors champ ou *off* investissent l'espace. Le chant envahit la forêt. Dans *La Vie nouvelle*, il ne s'agit pas de remplir l'espace, mais de trouver une échappée. Les sons semblent être saisis et ramenés ensemble dans l'image sans qu'aucune cohabitation ne soit possible. Affolés, comme pris au piège, ils tentent d'échapper au cadre, de sortir de l'image jusqu'à la fin, jusqu'au cri. Ils se transforment, se modifient, s'étirent, se contorsionnent, ils sont prêts à se dissoudre. Le son est déformé et transformé. Il est à la fois dépendant de sa source et, en même temps, il s'extrait du rapport qu'il forme avec elle, affirmant ainsi son autonomie. Dans la séquence du chant de Mélanie dans *La Vie nouvelle*, la voix grave du personnage féminin rejoint les gros plans des visages masculins et les notes de guitare. Le chant se rattache au corps de la jeune femme, mais il s'échappe par le montage. Il est présent sur tous les plans, mais les plans ne sont pas reliés entre eux. Lorsque les raccords apparaissent, c'est la fin du gros plan sonore. La voix se mélangera désormais aux sons d'ambiance. Elle réintègrera le corps auquel elle ne cessait d'échapper par le montage. Dans *Un lac*, la chanson est une échappée lyrique qui répond aux capacités acoustiques de la forêt. Ici, pas de montage, mais du temps pour créer des résonances et une harmonisation de l'espace tant visuelle que sonore. Dans les deux cas, le traitement sonore rejoint celui de l'image à travers ce double mouvement de prolongement et d'extraction qui n'est pourtant jamais contraire, mais tire, s'étire, dans des directions opposées (l'espace du *off* et du *in*). Le film nous laisse face à une nouvelle complexité : le dévoilement d'une coexistence à travers l'affirmation des singularités qui la composent. Un est définitivement plusieurs si, et seulement si, cette pluralité se définit

par l'accumulation d'éléments hétérogènes qui affirment leur singularité. C'est pourquoi les composantes de l'image doivent être des éléments. Certes, les éléments de composition sont certaines fois reconnaissables, mais leurs relations ne vont plus de soi.

4. *Le film pense ?*

a. Penser par images, penser par fragments

Dans le film, chaque élément de composition est déjà un fragment. Les coupes et les raccords opèrent toujours de manière inattendue, de façon à effacer une quelconque trace de rationalité, de continuité, d'action. Ce cinéma est hybride. Il impose un déplacement du regard et de l'écoute parce qu'il réagence des présupposés, parce qu'il déloge les schèmes institutionnels et nie tout principe d'enchaînement si bien qu'« on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander » (Deleuze 1985, p. 15.) Le film raconte autrement une histoire en **figurant** des couleurs, des sons, des formes et des corps, et en exposant la violence de leurs rencontres. Le traitement formel ne supporte plus tant le scénario qu'il ne l'induit. L'histoire colle aux images et aux sons, ou est-ce l'inverse ? Ils se prennent mutuellement pour objet dans le procès de leur constitution ou, précisément, dans cet échec à se constituer. C'est l'agencement, la succession de parties, de fragments qui fait avancer le film.

b. Retour sur le montage figuratif

Ce dernier suit le principe du montage, c'est-à-dire qu'il suit une progression, une accumulation d'images, de plans mis bout à bout. L'espace, le son, l'image se doivent de recevoir le même traitement que le film : ils se déploient petit à petit. Chaque lieu, chaque forme, se découvre en intégrant un son, une lumière, une couleur, tout comme le film devient une succession de coupes et de collures. Et ces coupes arrivent trop tôt, ou bien la séquence débute trop tard. Tout a déjà commencé et ne peut donc s'affirmer qu'en tant que fragment créant une nouvelle entité à l'intérieur d'un ensemble. L'ellipse, forme rhétorique de l'écriture cinématographique, est toujours présente dans l'image, à la fois de façon affirmée dans le plan – notamment avec le recours aux *jump cuts* – et de façon explicitée, révélée après coup, de séquence en séquence – par des changements radicaux de luminosités et d'univers sonores.

c. La notion de plan

Le film ne cesse de construire des unités qui abolissent elles-mêmes la notion de plan en la rendant obsolète. Tout sort toujours du plan et fuit en affirmant un mouvement et une durée

que la caméra se doit de suivre : il ne s'agit pas tant de prolonger un mouvement que de tenter d'en saisir la course folle, de faire corps avec lui, de se nourrir des forces qui le parcourent. C'est pourquoi nous parlerons difficilement de plans puisque les séquences les incorporent et l'affirmation d'un changement s'effectue dans une rupture. Cette rupture n'opère pas d'un plan à l'autre, mais plutôt dans l'affirmation d'une nouvelle unité de lieu, de lumière, de champ sonore : un « entre-deux-noirs ». Cette nouvelle unité n'est plus narrative, elle devient intensive. Chaque noir appelle du nouveau. Un nouveau qui, cependant, semble nourri des forces et des qualités intensives de ce qui l'a précédé. Un « entre-deux-noirs » ne suggère pas un retour à zéro, mais plutôt un degré d'intensification supérieur à l'intérieur de la séquence. Nous voilà donc devant autre chose que l'action qui ferait tenir le film. Chaque séquence, nourrie des forces intensives qui l'ont précédée, en révèle de nouvelles jusqu'à la fin ; jusqu'à ce cri qui les libère toutes, l'une après l'autre et en même temps.



154. *La Vie nouvelle*

5. Conclusions

a. Une dynamique : *déformation, transformation, transmutation*

Par conséquent, oui, l'image pense. Elle est un outil de métaphorisation. Elle présente aussi des processus mentaux en transportant des éléments de symbolisation ou symbolisés. Elle transforme également les éléments qu'elle a véhiculés et présentifiés (Aumont 1996, p. 157). Mais elle pense avant tout en créant des figures. La figure est le signe d'une *déformation, transformation, transmutation* (Deleuze 1983, p. 243-244). Gilles Deleuze mesure ces signes dans le cadre du cinéma de l'image-action. Toutefois, il nous semble que ces trois processus sont aux fondements de ce qu'est la figure au cinéma : elle apparaît comme affranchie du modèle ou de la copie en sortant de ses couplages normés (*déformation*), elle appelle à entrer dans d'autres types de rapports (*transformation*), elle entraîne l'image dans un processus créatif spécifiquement cinématographique (*transmutation*).

b. Communication et échange : un double mouvement ?

C'est donc cet affranchissement ou cette volonté de non-reconduction qui permet son apparition. Les « Idées communiquent, et forment des figures en s'échangeant » (*ibid.*, p. 252). En ce sens, le fond et la forme, dans l'apparition du corps de Mélanie, entrent en rapport. Ils se prolongent l'un dans l'autre, si bien que le fond n'apparaît plus comme le support du corps. Il participe à la création de la figure, car c'est par son lien avec le fond qu'elle apparaît. Ce rapport propose que, dès le départ, il ne s'agisse pas d'une forme posée sur un fond. Nous avons affaire

à deux éléments, un corps et un fond, immédiatement impliqués dans un rapport de forces. Rapport de forces qui fait en sorte que l'une prenne le dessus sur l'autre. Le support, le film, est désormais ce qui reçoit le fond et le corps, ce qui leur permet de cohabiter et non plus d'être ce qui rend apparent un corps plus qu'un fond. Alors, ils ne cessent de passer l'un dans l'autre et s'échangent. C'est une certaine idée du corps et une certaine idée du fond qui apparaissent et non le fonctionnement d'un modèle de corps et de fond qui serait retranscrit dans l'image. Dans l'échange de ces deux idées se forme la figure de Mélanie.

c. Le film crée ses propres outils

Les figures se créent dans le film. Si elles lui préexistent, elles lui préexistent en tant que données figuratives, mais le rapport dynamique dans lequel elles se trouvent est une pure invention cinématographique. L'idée et ses manifestations effectives nous dévoilent ce que le cinéma repense. Dans le cas de *La Vie nouvelle*, il repense le rapport du corps à la lumière par rapport au fond. Il repense le plan comme une série. L'image révèle des forces dynamiques qu'on ne lui connaissait pas. Elle élabore ainsi, dans ces déplacements, ses propres outils d'analyse. « Le film se signifie lui-même » (Aumont 1996, p. 156).

d. Le figuratif : la figure comme forme

Une première appréhension de la définition de la figure peut donc reposer sur son premier réseau de filiation d'un point de vue étymologique. Comme nous le développerons bien plus en profondeur ci-après, Erich Auerbach nous rappelle que *figura* vient de *forma*. La figure est donc une forme. La *figura* est un objet modelé parfois moulé, mais le mot flotte assez pour recouvrir en partie la *forma*, forme sensible, et l'*imago*, copie de cette forme (*ibid.*, p. 158). Ce n'est pas la distinction entre l'art "figuratif" et le "non-figuratif" qui nous intéresse. « Tout nous apparaît sous la forme d'une "figure". [...] Une personne, un objet, un cercle sont tous des "figures"; ils agissent sur nous plus ou moins intensément... » (*op. cit.*, p. 159-160). Et ces "figures" sont avant tout, comme nous le rappelle Francastel, des signes plastiques.

II. La figure

Si l'image n'est plus uniquement une image géométrique mais une image non mentale ; si elle pense, alors elle pense grâce aux figures. « Le travail de figuration du film, le travail du film figuratif, consiste à produire et élaborer des figures, à les confronter ou les juxtaposer ou les tresser au sein d'un film » (*op. cit.*, p. 163). Il faut entendre la polysémie derrière ce mot. La figure a à voir avec la forme, mais elle a aussi à voir avec l'imagerie du langage (la rhétorique, par exemple) et, enfin, avec la sensation. Une recherche étymologique permet d'impliquer, dans la constitution du terme, cinq éléments : l'idée de forme (la figure est une forme extérieure du corps), l'idée de mouvement (la figure opère par reformulation de ses contours, elle se détourne d'un axe prédéfini), l'idée de médiation (elle fait office de lien entre des éléments hétérogènes et se rattache à un tout appréhendé *a posteriori*), l'idée de figuration (elle reformule, dans une autre forme, une idée, un concept préexistant ou à venir) et l'idée d'écart (elle attribue à un terme existant une extension, un supplément dans le champ de ses significations). La figure est donc une forme qui prend corps en se détournant d'une quelconque association *a priori*. Elle formule ainsi une médiation par reformulation ou par extension. Nous allons essayer de rendre visibles ces différentes implications de la figure en continuant ce que nous avons vu de la forme pour nous plonger du côté de la figure rhétorique à travers une étude de l'ellipse dans *La Vie nouvelle*. Nous pourrions alors envisager la sensation comme nouvelle logique venant alors remplacer celle de l'action.

A. La forme dans l'image et dans le texte

1. Digression : une approche étymologique

a. *Forma*

Dans son évolution, le terme *figura* compte quatre stades. Dans un premier temps, il dérive vers ce que nous nommons aujourd'hui le figuratif. « Issu de la même racine que *finger*, *figulus*, *fictor* et *effigies* (modeler, potier, modelleur et portrait) *figura* signifie, à l'origine, "forme plastique" » (Auerbach 1993, p. 9). Comme nous venons de le voir, *figura* et *forma* en viennent à se confondre – le moule et la forme plastique.

b. *Skhèma*

Puis, la forme plastique latine trouve son équivalence, dans le mot *skhèma* en grec (forme extérieure, forme plastique et par extension forme perceptible). *Skhèma* apporte à la figure

les notions de lien et de schème. *Figura* s'allie de façon plus appuyée à une idée d'évolution, un processus. Peu à peu, *figura* s'éloigne de *forma* et devient forme mouvante, forme que l'on manie, image onirique, copie. C'est là qu'elle rejoint l'*imago* comme le précisait Jacques Aumont à partir de sa lecture d'Erich Auerbach.

2. La figure rhétorique

a. Rhétorique

En rhétorique,

[...] il y a figure dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique (la figure porte en elle les signes de son affranchissement). Dès lors, il est évident que celui qui produit le discours, par rapport à un ensemble expressif donné, peut être conduit à ajuster des interprétations (Mouliné 1996, p. 176)

La rhétorique appuie l'idée d'écart, d'extension, bref un mouvement d'émancipation de la figure quant à une signification première. Elle est en ce sens une création : elle invente une forme dans le discours. Dans l'histoire de la rhétorique entendue comme discours persuasif public, les figures, éléments inclus, étaient des outils, des « moyens de s'exprimer de façon frappante, avec charme ou avec émotion » (Reboul 2001, p. 75). La rhétorique était alors définie selon quatre critères : l'invention, la disposition, l'élocution, l'action¹⁷². Les figures faisaient partie de l'élocution, donc du style et des effets de discours. L'art de bien parler pour persuader comme définition de la rhétorique s'estompe, et elle devient, en 1816, avec Domairon, une conception purement littéraire. Elle se limite alors à l'étude des procédés d'expression¹⁷³. C'est dans ce nouveau contexte théorique (Cohen, Genette, Barthes, Groupe μ) que réapparaît la notion d'écart déjà contenue dans son étymologie. Les figures de style se définissent alors comme autant d'écarts par rapport à un degré zéro qui serait la prose non littéraire (Groupe μ 1970, p. 97). Fontanier, dans son ouvrage *Les Figures du discours*, décrivait déjà ces dernières comme « les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou

172 Dans son ouvrage *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Anne-Marie Christin nous rappelle que la *Rhétorique à Herennius*, traité du 1^{er} siècle avant notre ère, dont l'auteur nous est inconnu, répartit les techniques de l'art oratoire en cinq catégories : l'*invention* (en grec, *heuresis*, en latin, *inventio*), la *disposition* (en grec, *taxis* ou *oikonomia*, en latin, *dispositio*), l'*élocution* (en grec, *lexis*, *hermènia* ou *phrasis*, en latin, *elocutio*), la *mémoire* (*mnèmè* ou *memoria*) et l'*action* (*hupocrisis* ou *actio*) [Christin 2000, p. 141]. Les traités de rhétorique modernes ont réduit ces cinq catégories à quatre, la mémoire en étant désormais exclue, et sa définition limitée à celle d'une fonction qui, « plac[ée] entre l'élocution et l'action, permettait non seulement de retenir mais surtout d'improviser », sans que l'on s'attarde davantage sur la nature de cette méthode et sur ses procédés (Reboul 1984, p. 28).

173 La rhétorique n'est plus une arme dialectique mais un moyen poétique. « Car, en principe du moins, l'orateur n'utilise la métaphore que pour conjurer la contradiction, tandis que le poète y a recours parce qu'il s'en enchante ; mais il n'a d'efficace, de part et d'autre, qu'en tant qu'elle *divertit*, qu'en tant qu'elle est créatrice d'illusion » (Groupe μ 1970, p. 12)

moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui eut été l'expression simple et commune » (1968, p. 64). D'où cette idée d'écart qui se reformule. La rhétorique aborde l'art du point de vue du langage, c'est-à-dire qu'elle est inséparable de l'exprimé (Croce, Barthes, Jakobson). Un lien est présent entre les figures du discours et son émetteur.

b. Retour à la lecture d'Erich Auerbach par Jacques Aumont

Figura est alors une figure rhétorique ou un trope. Mais elle apparaît effectivement grâce à l'interprétation figurative de l'Ancien Testament : la figure est « une opération abstraite, même transcendante, qui assure la correspondance terme à terme, sur le mode de la “prophétie en acte”, entre le texte biblique et celui du Nouveau Testament » (Aumont 1996, p. 158-159). Nous reviendrons sur cette notion de prophétie en acte. Mais, pour l'heure, ce qui nous semble intéressant, c'est cette dynamique de la figure qui propose une relation entre l'absence et la présence. La figure rhétorique, comme la métaphore, se manifeste dans le manque : c'est parce que le mot manque qu'il faudra avoir recours à une image. Il en sera de même pour la prophétie en acte. C'est donc la *figure* qui autorise à interpréter et à inventer du sens dans l'image (*ibid.*, p. 157). Avec une telle appréhension qui considère tout autant les productions du discours que l'apparition des formes, il nous semble que nous nous trouverons très proche de ce qui se joue dans les films :

les modes récents de l'image, dans l'institution artistique comme dans le quotidien, accentuent de plus en plus deux caractères : l'image est la manifestation de phénomènes par nature invisibles [la figure rhétorique] [...]; symétriquement elle résulte d'une manipulation, tout à fait matérielle et de plus soulignée [le signe plastique]. Or, par ces deux traits elle retrouve le double registre sur lequel joue la notion de figure (*op. cit.*, p. 158)

B. Retour sur l'ellipse (prise 3)

1. L'ellipse narrative : indice de manque

a. Définition

L'ellipse est une figure du discours. Elle permet une accélération du récit (Genette 1972, p. 139). Il s'agit donc d'une absence sommaire. Il existe plusieurs types d'ellipses chez Griffith en particulier. Ces dernières sont toutes en rapport avec le temps et il relèvera du travail de l'analyste de considérer le temps de l'histoire éliidé et de déceler si cette durée est indiquée ou pas dans le texte (*ibid.*). Nous avons déjà émis une réticence face à cette exclusivité temporelle

de l'ellipse avec le cinéma de Méliès. À présent, il nous semble important de voir comment des déplacements dans l'appréhension de cette figure continuent à se faire sentir dans le cinéma de l'image-action et lorsque cette dernière connaît une crise, afin de pouvoir l'analyser dans une production contemporaine.

b. L'ellipse dans la grande et la petite forme

i. Avant-propos

Nous avons vu précédemment que l'image-action, selon Gilles Deleuze, comptait deux formes : la première nous permettait de passer d'une situation à une autre par l'entremise d'une action ; la seconde, d'une action à une autre par la situation. Ces deux formes sont le b.a.-ba de l'idée de fonctionnement du cinéma classique. Fonctionnement que l'on trouvait en germe chez Porter ou Griffith, plus amplement mis à jour grâce à notre étude de *L'Impératrice rouge*. Avec l'avènement du montage, le cinéma classique passe lui aussi de la mimésis à l'idéation et l'idée de ce type de cinéma, c'est l'action. Dans un cas ou dans l'autre, l'ellipse ne sera pas traitée de façon similaire, car elle n'aura ni les mêmes conséquences ni les mêmes implications.

ii. Dans la grande forme

Dans la grande forme de l'image-action, l'ellipse sera le vide à combler pour accroître l'illusion. Dans *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1954), Jeff, joué par James Stewart, s'endort alors que son voisin continue de dissimuler les preuves de sa culpabilité quant au meurtre de sa femme. Il nous a été montré assoupi, il y a eu un fondu au noir, nous sommes passés de l'intérieur nuit à l'extérieur jour. L'ellipse, dans ce cas-ci, sera toujours déterminée : nous savons qu'il manque quelque chose. Ce vide, précisément, la crée (l'assoupissement de Jeff). Il n'existe que pour être comblé. Ce qui importe, pour le passage d'une situation à une autre (le voisin est innocent/ le voisin est coupable), c'est ce moment éliidé. C'est la situation statique de Jeff, annoncée par ses actions, qui conduira à une modification obligatoire de celle-ci. Mais, c'est aussi la situation qui va changer, car le film montrera le passage d'une situation à une autre : le voisin passe de l'innocence à la culpabilité, Jeff passe du célibat au mariage.



155. *Fenêtre sur cour*

iii. Dans la petite forme

Pour ce qui est de la petite forme, c'est l'inverse. L'écart est minime, infime, et c'est par son existence qu'il peut y avoir un passage d'une action à une autre. Dans *Le Faucon maltais* de John Huston (1941), la scène du vol est élidée. Chez Huston, c'est l'action, la restitution de l'objet qui importent. Sur ce manque – le faucon maltais – repose le film. Le travail de la mise en scène consistera alors à creuser, puis à réduire cet écart entre l'action de départ (l'objet manquant) et l'action d'arrivée (la restitution de l'objet).



156. *Le Faucon maltais*

Ce qui distingue les deux types, c'est que, dans la formule criminelle SAS, on va de la situation ou du milieu vers des actions qui sont des duels [l'affrontement entre Lisa et le voisin], tandis que, dans la formule policière ASA, on va d'actions aveugles [le meurtre élidé], comme indices, à des situations obscures qui varient du tout au tout [le renversement de situation], ou qui basculent entièrement d'après une variation minuscule de l'indice [l'alliance] (Deleuze 1983, p. 225)



157 et 158. *Fenêtre sur cour*

En accentuant l'écart, le film crée l'enquête et en l'annulant, c'est-à-dire en restituant les éléments élidés, il l'élucide. Finalement, c'est cette réduction qui permettra de passer à la nouvelle action : la restitution de l'objet. L'ellipse sert donc, dans un premier temps, à creuser l'écart jusqu'à ce que la situation soit pleinement dévoilée, après quoi il faudra le réduire pour passer à la nouvelle action. Dans le cas de la petite forme, une action dévoile une situation qui n'est pas donnée. Il y a donc forcément un élément manquant : la plus petite différence existe pour être creusée, pour susciter des situations très distantes ou opposables (*ibid.*, p. 229). Dans *Fenêtre sur cour*, il manque aussi des moments décisifs de l'action qui ne permettent pas d'identifier clairement le voisin comme coupable ou bien de l'innocenter. Toutefois, pour Jeff (étant donné que la mise en scène nous propose un système grandiose d'identification nous pouvons remplacer le personnage par le spectateur) ces moments absents ne feront qu'augmenter la culpabilité du voisin. C'est l'absence de meurtre qui fait exister le meurtre. Ceci reprend l'importance, que nous soulignons dans notre approche étymologique de la figure rhétorique,

de cette idée de présence grâce à l'absence. C'est l'action qui se modifie puisque ce n'est plus Jeffrey mais Lisa, Grace Kelly, qui conduit l'action. Progressivement, l'action change : Jeffrey regarde, Lisa agit. Dans le film d'Hitchcock, on passe de la grande forme à la petite forme. Et l'ellipse s'affirme comme une ellipse de manque, mais aussi comme une ellipse de distance.

c. Conclusion

Ceci nous amène à augmenter la typologie de Gérard Genette avec deux nouveaux types d'ellipse. La première concerne le manque dans l'action de départ – le faucon a déjà été volé. La situation ne peut plus être ce qui introduit l'action, elle devient une conclusion de celle-ci. La seconde concerne la tension dramatique qui est désormais maintenue par l'ellipse qui induit deux conclusions possibles pour l'action sans que le personnage ou le spectateur ne puisse trancher : il s'agit là de l'ellipse de distance.

2. *L'ellipse de distance*

a. Définition

L'ellipse de distance crée l'écart qui impose deux voies possibles pour la situation à déduire de l'action, mais c'est aussi cet écart qui les rend distantes ou opposables. « C'est comme si une action, un comportement, recelait une petite différence qui suffit pourtant à le renvoyer simultanément à deux situations tout à fait distantes, tout à fait éloignées » (Deleuze 1983, 222). Dans *Fenêtre sur cour*, chaque geste du voisin peut le rendre coupable ou bien l'innocenter. Finalement, tout ne tient qu'à un détail : l'alliance de sa femme. C'est ainsi qu'apparaît ce second type d'ellipse, l'ellipse de distance. La petite forme, contrairement à la grande, est un monde de détails. Les écarts sont de plus en plus petits. Il y a certes toujours quelque chose qui manque dans l'histoire, mais, avec l'ellipse de distance, ce n'est pas tant l'écart qui se creuse que l'équivocité qui grandit. Et cela est bien rendu dans ce film d'Hitchcock grâce à deux personnages : le lieutenant Doyle qui est de plus en plus sceptique et Lisa qui est, quant à elle, de plus en plus convaincue. Les deux personnages sont les deux postures spectatoriennes qui peuvent être adoptées par l'audience face aux suppositions de Jeff. L'ellipse de distance introduit « *une très petite différence dans l'action ou entre deux actions [qui] induit une très grande distance entre deux situations*¹⁷⁴ » (*ibid.*).

174 En italique dans le texte.

b. Ellipse de manque *versus* ellipse de distance

i. Synthèse

Grâce à ce type d'ellipse, les images peuvent devenir insolubles puisqu'elles cultivent l'équivocité. C'est l'ensemble de l'intrigue qui se retrouve troué d'ellipses, ce qui devient le moteur du montage. D'ailleurs, le montage fonctionnera sur le champ-contrechamp qui dissimulera toujours un instant dans le changement du point de vue. C'est aussi parce qu'il est à distance – l'appartement du voisin se situe de l'autre côté de la rue – que le personnage tourne autour de ce point d'indécision. L'ellipse de distance prend le pas sur l'ellipse de manque, car l'action submerge la situation qui n'est plus clairement définissable. De plus, ces « situations sont d'autant plus distantes que les personnages savent que tout dépend de très petites différences dans le comportement » (*op. cit.*, p. 223). C'est pourquoi Jeff ne cesse de se mettre dans l'ombre et calcule tous ses faits et gestes autant qu'il épie ceux de celui qu'il espionne.

ii. Autre exemple

C'est d'ailleurs sur ces détails que repose toute l'ingéniosité de celui qui mène l'enquête. Dans *His Girl Friday* réalisé par Howard Hawks (1940), Hildy Johnson, interprétée par Rosalind Russell, entend innocenter Earl Williams. Ici, la situation est elliptique puisque Earl



159, 160 et 161. *His Girl Friday*

est prétendu innocent par le magazine de l'ancien mari de Hildy, mais nous n'avons pas assisté au procès. Le premier indice est donc un indice de manque, mais le film va, durant l'enquête, cultiver les indices de distances qui tantôt rendront Earl coupable, tantôt l'innocenteront. Ce sont les actions d'Hildy, notamment la dernière, qui permettront de déterminer la condition de l'homme. Tout au long du film, ce dernier ne cessera de poser des questions qui resteront insolubles jusqu'au dernier acte : Earl est-il coupable, Hildy se mariera-t-elle avec Bruce ou bien Walter la reconquerra-t-il ? Comme nous le précisons plus tôt, le film fonctionne sur des détails. Il faudra y être vigilant, car eux seuls conditionnent l'issue de la situation.

3. Synthèse

a. Temps et espace

L'ellipse n'est pas toujours à analyser en fonction du temps. Elle est un élément de l'action. Quel que soit le type d'ellipse, nous sommes toujours dans de la reconstitution. Elle ne permet pas tant de questionner la temporalité qu'elle ne dévoile le fonctionnement de l'action. Dans le cas de la grande forme de l'image-action, elle est un moteur pour l'action. Elle crée l'espace (et non uniquement le temps) à combler : le manque. Dans la petite forme, elle peut maintenir, à espace égal, les deux situations possibles pour faire lever l'équivocité : elle crée de la distance. C'est pourquoi l'ellipse peut fonctionner dans certains types de récit en s'affirmant comme un signe qui conditionne l'enchaînement moteur. Cette place importante que lui donne le récit va s'accroître avec la crise de l'image-action puisque l'ellipse se redéfinit dans un cadre qui n'est plus exclusivement narratif. Elle devient dynamique et permet l'errance, la balade sans pour autant garantir une contextualisation temporelle. Nous pensons à la marche de Claudia dans *L'Avventura* par exemple.

b. Avancée

Pour l'heure, deux choses sont importantes à retenir. Premièrement, l'ellipse contribue au fonctionnement sensori-moteur dans la grande forme puisque le manque existe pour être comblé et, de fait, elle motive l'action. Deuxièmement, dans le cas de la petite forme de l'image-action, l'ellipse fait lever une équivocité, elle ne motive plus l'action, elle freine le dévoilement de la situation.

C. L'ellipse dans *La Vie nouvelle*

1. Retour sur la crise de l'image-action

Dans *La Vie nouvelle*, l'ellipse est bien plus qu'une figure de rhétorique. Elle s'affirme en figure de pensée parce qu'elle impose un déplacement du regard et de l'écoute, et nie toute progression dramatique. Avec l'image-action, ce qui maintenait cette progression, au cinéma, c'étaient les schèmes sensori-moteurs puisqu'ils assuraient l'enchaînement logique des actions. L'ellipse était alors une sorte de raccord qui comblait un manque par l'intertitre (cinéma des premiers temps et des années 1910) ou par le bon sens (réflexe littéraire).

Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être "justifiée", en bien ou en mal... (Deleuze 1985, p. 32)

L'image, avec la crise de l'image-action, n'a donc plus besoin ni de ce qui précède ni de ce qui suit pour exister. L'ellipse ne peut plus être prise dans cette dynamique temporelle linéaire qui défie la discontinuité effective du récit que lui impose la définition de Gérard Genette. Au contraire, elle devient ce qui fait tenir le film précisément grâce aux échappées qu'elle propose rejoignant les faux-raccords, l'errance et des personnages sans réaction face aux situations.

2. L'ellipse d'affranchissement

a. Exposition

Dans *La Vie nouvelle*, au lieu de rendre visible le fil rompu de l'action, l'ellipse définit les scènes comme autonomes puisqu'elles contiennent des forces intensives, des forces sous tension, entre deux coupes, entre deux noirs. À l'intérieur de cet « entre-deux-noirs », les *jump cuts* figurent l'impossibilité d'un raccord. La liaison se transforme en rupture : le raccord a cédé la place à l'ellipse. L'ellipse en est arrivée à ne plus procéder par redoublement. Elle formule désormais cette impossibilité d'incarner le déplacement qu'elle figure. En ce sens, elle n'est plus déduction, elle est devenue production. Elle ne renvoie plus à l'image, mais aux traits dynamiques et noétiques qui sous-tendent cette image.

b. Explication

Dans l'enchaînement des quatre dernières séquences, rien ne se lie. Chaque « entre-deux-noirs » est totalement libre. Tout d'abord, il y a la séquence de la caméra thermique, puis la forêt, le miroir et le cri. Entre chaque séquence le temps et l'espace ont changé : ils sont indéductibles en caméra thermique, nous sommes en extérieur dans la forêt, en intérieur dans la salle de bain et dans le *club*. Toutefois, rien ne les lie, sinon la successivité de leur défilement. Comme le cinéma classique avait besoin du raccord, le film a besoin de cassures et de ruptures franches pour des redistributions par bloc : les personnages, les lumières, les sons, leur rapport. Ainsi, l'animal découvert dans l'image, grâce au noir et au blanc de la caméra thermique, se retrouve dans son apparition effective dans la forêt, les chiens, et se rejoue dans l'affolement face au reflet, dans le cri à l'intérieur de la boîte de nuit. Toutefois, il ne s'agit pas de les confondre ou de les fondre les uns dans les autres comme le ferait le raccord. La figure de l'animal circule de bloc en bloc. Cependant, cette circulation ne la fige pas pour autant. Dans *Body Snatchers*, nous l'avons vu, c'est la figure de la mère qui se rejoue de Carol à Marti, mais il s'agit de la même : épouse, femme et mère. Dans *La Vie nouvelle*, le rapport à l'animal est différent. La figure de l'animal est toujours en train de se créer, de se défaire et de se refaire. Elle n'a de cesse

de se rejouer : elle peut alors prendre plusieurs formes et entrer dans de nouveaux rapports qui rendent visibles ce que peut l'animal au cinéma. Les formes qui font l'animal changent tantôt lumière et couleur, tantôt représentation et montage, tantôt son. Dans la séquence de la caméra thermique, la forme ne cesse de se transformer à cause de la nature de l'image et des corps. L'animal apparaît dans les postures, dans la marche, dans le contact, etc. Par contre, dans la séquence de la forêt, l'animal est présent dans l'image. Mais, c'est l'animalité qui se rejoue dans le montage et le son (attaques franches, coupes sèches, absence de raccords, etc.). Dans la scène du miroir, c'est le reflet qui pose problème et puis, c'est le cri qui affirme une autre possibilité de présence pour cette figure. Ainsi, rien ne se poursuit. Chaque « entre-deux-noirs » peut entrer en rapport dans l'affirmation de son autonomie. Si bien qu'il faut une affirmation de discontinuité. L'ellipse rend possible cette affirmation. Il ne s'agit plus de gommer du discontinu, mais de le créer, et, en ce sens, elle est productrice. Elle impose ce déplacement de l'écoute et du regard en brouillant les repères spatio-temporels. La logique de la représentation se relâche au profit de la sensation.

c. Conclusion

Les ellipses, dans le travail de Philippe Grandrieux, enlèvent les temps forts pour se concentrer sur les temps dits « faibles ». Ceci est d'autant plus travaillé dans *Un Lac*. En ce sens, elles seront « les marques libres » de son cinéma. Les élisions ne sont pas organisées par une logique de l'action. Elles permettent de creuser des écarts qui empêchent l'action d'être première et d'organiser l'image. Elles proposent non plus des apparitions mais des surgissements. C'est pourquoi elles composent avec des qualités intensives et dynamiques en mouvement (l'animal). Ainsi, l'ellipse confronte la pensée en transformant la matière, en venant rompre avec une progression dramatique et en privant le mouvement d'un recentrement pour qu'il devienne aberrant (Deleuze 1983, p. 53). C'est cette montée, cette émancipation d'une figure de pensée, l'ellipse, qui assure l'impossibilité du raccord et déplace les puissances centripètes du mouvement. Elle devient là aussi une figure pensante, car elle ne rejoue pas uniquement le scénario, mais elle exprime l'idée du film.

III. La sensation

A. Retour sur la mise en scène

1. *Ce qui est*

Les enjeux de la mise en scène résident bien en cette émergence de la sensation comme force, comme proposition d'ouverture sur un nouveau champ d'expérimentations. Tout comme dans un tableau « la sensation, c'est ce qui est peint » (Deleuze 2002, p.40), dans le film, la sensation, c'est ce qui est filmé. Il n'est donc jamais question de représentation. « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation » (*ibid.*). Ce qui est filmé dans la séquence du chant, c'est la sensation, c'est l'ensemble des forces qui arrache Melania au noir pour la faire entrer dans la lumière. « Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti » (*op. cit.*) Dans la séquence du cri, ce sont les forces, qui traversent le corps sentant, qui sont données à sentir. Par conséquent, poursuivre une analogie avec la peinture est pertinent puisque « la peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation » (*op. cit.*, p. 12). Ces deux voies sont directement en lien avec le travail formel de Philippe Grandrieux qui, tour à tour, œuvre sur les formes en les transformant vers l'abstraction, notamment dans la séquence filmée avec une caméra thermique où, au fur et à mesure du déroulement de la séquence, ce ne sont plus des hommes, ce ne sont plus des femmes, c'est du blanc sur du noir ; ou bien la réalisation expérimente l'isolation des figures à travers le gros plan, les jeux de lumière ou encore de profondeur de champ.

2. *Les deux voies*

Dans ces deux voies, vers l'abstraction et vers le pur figural, le noir a un double rôle. Tantôt, il aplatit l'image, tantôt un relief, une forme se détache du fond et s'affirme à l'écran. Le noir entre en relation avec la lumière. Cette lumière renverse un rapport de forces : tout à coup, elle caresse les corps, elle permet leur émergence, elle rompt avec l'espace clos, elle propose une ouverture. Un lien étroit se tisse entre le corps et son ombre, entre la lumière et le noir, entre la figure et le fond par le double mouvement d'extraction et de prolongement évoqué plus haut. L'ombre fait sortir le corps de sa forme, vers l'abstraction, et la lumière tend à isoler le corps.

La sensation, c'est rendre présent le rapport de forces qui retient le corps dans l'isolation et qui le pousse, en même temps, vers l'abstraction ; c'est faire sentir la tension entre l'ombre et la lumière. Au niveau du son, c'est le volume qui crée une échappée. Trouver une échappatoire, c'est sortir de la représentation, c'est souligner des formes et des sons, c'est figurer de nouveaux agencements, c'est composer de nouvelles possibilités. Voici donc le dévoilement d'un possible : créer une écoute et une vision sensibles du monde à travers la corporéité et l'hypersensibilité des médiums de captation. Les jeux de lumières et de distorsions sonores proposent de faire lever un regard et une écoute hallucinés, comme si la banalité quotidienne avait soudain échappé « aux lois de ce schématisme et [se révélait] elle-même dans une nudité, une crudité, une banalité visuelles et sonores qui la rendent insupportable, lui donnant l'allure d'un rêve ou d'un cauchemar » (Deleuze 1985, p. 10).

3. Une progression singulière

Le film se rapproche de plus en plus de son point de rupture. Conduit par un personnage, il propose au spectateur de pénétrer dans un centre nerveux, jusqu'à en trouver l'échappée, le cri. Le film entre dans un devenir-corps, un corps hystérique, un corps transpercé d'affects, un corps habité par les sensations primitives qui l'animent. Il y a quelque chose d'apocalyptique dans ce corps qui émane de la mise en scène, du montage et du mixage, et qui nous amène vers un spasme : le cri. Tout comme dans les tableaux de Bacon, « le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente de s'échapper lui-même par... Bref un spasme : le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme » (Deleuze 2002, p.23). Dans la séquence du cri, c'est la tête, et le corps, et la séquence, et le film, et l'œuvre tout entière de Grandrieux qui s'échappent. Entre pulsion et tension, il s'agit de la force d'un regard, de la violence d'une rencontre, d'une impossibilité d'être autrement. Les agencements se tiennent toujours au bord de l'effondrement ; effondrement des conventions narratives et représentationnelles, visuelles et auditives ; effondrement d'un personnage face à la misère du monde, effondrement d'un monde.

B. Acte de résistance

1. Résister

a. Résister dans l'image

Nous sommes dans un cinéma de résistance. Il y a une résistance de la part des images (jeux de flous, de surexposition et sous-exposition, de bords-cadre), de la part des sons (volume,

brouillage, parasitage), de la part du spectateur (ce dernier est aux prises avec la limite de ses sens et avec son seuil de tolérance). L'accumulation est travaillée jusqu'à la saturation. En forçant les limites du médium, ce sont les limites du spectateur qui sont forcées. Tout est en lutte, le son et l'image, les corps et les cadrages, le champ et le hors-champ. Le film bouleverse nos perceptions en posant comme principe que la lisibilité n'est pas un primat au cinéma et regarder un film devient un travail. Ce n'est ni facile ni évident. Assister à la projection du film devient une lutte, lutte annoncée, doublée par les tensions en jeu à l'intérieur du cadre.

b. Résister au cliché

Si le film résiste, c'est qu'il résiste au cliché. Il détruit « en elle la figuration naissante [...] [il donne] une chance à la Figure, qui est *l'improbable lui-même* » (Deleuze 2002, p. 89). La retransmission d'images et de sons est pensée comme transformation et non comme mimésis. Le film ne cherche pas dans du déjà-connu une façon de voir le monde, il invente une nouvelle façon de donner à sentir ce dernier. Les figures du film « ne valent elles-mêmes que pour être utilisées, réutilisées [...] pour arracher l'image visuelle au cliché naissant, pour s'arracher lui-même [le peintre aussi bien que le cinéaste] à l'illustration et à la narration naissantes » (*ibid.*). En ce sens, *La Vie nouvelle* ne représente pas la violence, mais rend présentes les forces qui constituent cette violence.

c. Résister est un acte de création

Si l'image pense, alors elle pense par figures. Dans ce mot, il faut entendre la « dynamique de la mise en forme » et « l'invention de formes » (Aumont 1996, p. 170-171). Car la figure est toujours un procès, une dynamique à la fois indéterminable et incessante qui ne s'incarne que provisoirement (*ibid.*, p. 168). Dans ce film, la figure « devient ce qui défait le discours : la figure-image violente les règles de formation du perçu (notamment les contours [d'où la très grande utilisation des flous]) » (*op. cit.*)¹⁷⁵. C'est pourquoi il faut la considérer comme un événement¹⁷⁶ et non une image toute faite, préétablie.

L'image pense par figures, si l'on veut bien accepter de mettre sous ce terme toute l'épaisseur d'une histoire qui est bien davantage qu'une étymologie. Ce à quoi l'analyse, au sens où l'on essaie ici d'en concentrer la définition, aura affaire dans les films, les problèmes qui sont véritablement et proprement ses objets, sont donc avant tout les problèmes relatifs à la figure, ou mieux, à la possibilité de la figure : à la figurabilité (*op. cit.*, p. 170)

175 Voir à ce sujet Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p. 22.

176 Le figural est, selon Lyotard, ce qui se donne à voir et non à reconnaître, ce qui échappe à l'écriture, qui s'oppose au discursif « par le rapport de la trace avec l'espace plastique » (1971, p. 217). À titre d'exemple, cette figurabilité dans l'écriture serait ce qui « démesure » le regard, « pour lui donner l'invisible à voir » (*ibid.*, p. 17). Le figural révèle l'épaisseur du signe et surcharge la substance linguistique d'une « valeur sensible » (*op. cit.*, p. 79).

2. *La pensée*

C'est en créant ses propres figures que le film répète le monde, car il rejoue pour son propre compte les forces du monde. Or,

le monde de la représentation se caractérise par son impuissance à penser la différence en elle-même ; et du même coup, à penser la répétition pour elle-même, puisque celle-ci n'est plus saisie qu'à travers la reconnaissance, la répartition, la reproduction, la ressemblance, en tant qu'elles aliènent le préfixe RE dans les simples généralités de la représentation (Deleuze 1968, p. 180)

Dans *La Vie nouvelle*, il s'agit de **figurer** une différence, de mettre en scène un possible, de déplacer des rapports de forces pour perturber regard et écoute dans une violence affirmée. Le film est une succession de séquences, de séries qui nous emmènent vers un point de rupture, cette échappée, ce spasme qui va faire fuir le contenu : le cri. Le cri saisit la vie dans son impossibilité d'être au monde. C'est en cela que réside toute la violence du film, c'est dans le traitement formel qui devient un appel aux différences, à la mutation. C'est cela que Gilles Deleuze soulignait dans *Différence et répétition*, citation reprise par François Zourabichvili dans *Deleuze, une philosophie de l'événement* : « qu'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense ni aux autres ? [...] Ce qui est premier dans la pensée, c'est l'effraction, la violence » (Zourabichvili 1994, p. 23).

Ce que nous venons de voir, c'est une nouvelle prétention du cinéma révélée par la figure : l'image-corps. Le corps, comme donnée immédiate du cinéma, est mis en avant par l'étude de Nicole Brenez du film *Body Snatchers*. Il ne cesse de s'y rejouer : motif, figure, circuit (1998, 26-27). Le corps est alors un élément. Il peut être dissocié de modèles organiques, sociologiques ou du règne des apparences. Il n'est plus à relier automatiquement à la personne, à l'individu ou au sujet. Le corps s'échappe avant une fusion immédiate et *a priori*. Il devient intensif et se met à travailler pour son propre compte formant une série autonome. À ce titre, il peut très bien s'appréhender comme un motif de cinéma. Et le cinéma se révèle « théâtre anatomique » (Brenez, 20). Nicole Brenez relève toutes les formes du corps qui parcourent *Body Snatchers*. Le cinéma se permet d'expérimenter les figures démentes du corps sans pour autant que ce dernier soit appréhendé comme forme, c'est ce que nous avons vu dans *Cat People*. Alors, les corps se vident et se remplissent toujours au cinéma. Afin de bien cerner l'importance du corps comme donnée, nous allons nous confronter une dernière fois à *Body Snatchers*.

Dans ce film, tout est affaire de substitution. Autour d'un rôle soustrait, les éléments tournent (personnage, figure, corps...). Cette soustraction déplace les motifs. Ils se révèlent alors multiples. Il fallait « soustraire l'unique de la multiplicité à construire » (Deleuze et Guattari 1980, 13). Et c'est bien pour cela qu'il fallait que le rôle de la mère soit soustrait. Par cette soustraction, les dialogues convoquent la multiplicité. « Ce n'est pas ma mère » crie Andy alors que Carol n'est pas la mère de Marti. Par cette même soustraction, nous l'avons vu, la place vide ne cesse de faire circuler les éléments. Par substitution, Marti actualise un possible. Au cours du *snatching*, elle se réveille et délivre son père par deux fois. Tout d'abord, elle arrache les fils qui le vampirisent. Ensuite, elle l'arrache aux bras de la belle-mère. Selon une logique figurative, Marti rompt les liens entre la marâtre et la famille et compose, par cette rupture, un nouvel agencement familial dont elle sera à la tête. Elle crée un nouveau circuit. Si des liens se défont, c'est pour que d'autres se tissent. Cette rupture des liens ne signifie pas un écroulement de l'agencement, mais l'invention d'une autre modalité de la liaison. Cette nouvelle modalité formule ses liens propres. Marti défait les liens avec le *snatching* (scénario du film) et crée d'autres liens avec la famille – épouse de son père, mère de son frère (son propre scénario fantasmatique) [Brenez, p.22-24]. Ceci se lie à deux notions importantes. La première est qu'aucun lien, aucun agencement, et par là même, aucune apparition ne doit être ignorée par l'analyste. Ils sont tous riches et prolifiques. La seconde est qu'il importe de voir.

Qu'est-ce qui apparaît et que voit-on ? On voit un événement figural. C'est cela tout l'enjeu de *Body Snatchers*. Il s'agit de voir dans le même quelque chose qui, précisément, ne ressemble pas, c'est-à-dire du nouveau. Nous l'avons déjà souligné, une des prétentions du cinéma, c'est de rendre visible ces différences entre une image et son reflet, entre le monde et les clichés. C'était la tâche des cinéastes modernes mise en avant par Gilles Deleuze à la fin de *L'Image-mouvement*. C'est là que se trouve tout l'enjeu de la défiguration pour Nicole Brenez. « Pourquoi les reflets se pressent-ils soudain à l'état de brouillons, d'esquisses et de ratures anatomiques, menaçant de toutes parts (en haut, en bas, du dehors, du dedans) une intégrité du corps qu'ils renvoient à son indicible fragilité ? » (Brenez, p. 22). Ce que *Body Snatchers* rejoue, à l'interne, c'est une figurabilité de l'écart entre l'image enregistrée et le réel¹⁷⁷. Ce qui fait hurler les autres corps, dans *Body Snatchers*, c'est le fait de voir cette différence (Brenez, p. 23-24). Et celui qui voit, c'est le personnage.

Si le cinéma a besoin d'un personnage, ce n'est pas uniquement à cause de sa volonté de conserver un vestige du narratif. Le cinéma a besoin du personnage pour voir et rendre visible. Ce que le personnage voit et entend, c'est la différence dans ce déplacement vers le sensible, et, à l'image, il révèle cette différence au fur et à mesure qu'elle se révèle à lui (le cri, le multiple, le vide, l'incompréhension, etc.). Cela implique trois choses. Le personnage est devenu sensible à la différence (voir). Il peut désormais reconduire cette différence (circulation). Dans cette circulation, il expérimente une autre façon d'être au monde et ne se contente plus d'être soumis au mode de l'action, il **réenchaîne** sur la différence qu'il rejoue à son propre niveau (créer). C'est alors que le personnage fait tenir le film non plus comme un personnage de littérature mais comme un personnage de cinéma. Par extraction de l'action, le personnage rend coprésente la composition de son propre scénario¹⁷⁸. Il devient voyant en affirmant son autonomie, sa capacité à voir pour son propre compte – Marti est voyante, elle a vu la différence entre la belle-mère et la mère (le vide dans la figure), elle a vu le décalage entre la personne et le corps *snatché* (le vide dans le corps). Mais le personnage est aussi créateur. Il a rendu visible la différence (dans l'image), il peut alors créer du possible (dans la pensée). Voir la différence et créer du possible jouent le double mouvement de la figure, extraction-circulation – le mouvement du réenchaînement. À ce titre, dans *Body Snatchers*, c'est aussi en se libérant du *snatching* que Marti crée du possible. Elle se dévoile, par extraction créatrice, un nouveau rapport familial. Elle s'ouvre ainsi à la multitude – fille et sœur mais aussi épouse et mère. Et dans le film,

177 Voir les thèses de Benjamin (la photographie), mais surtout d'Adorno (l'enregistrement sonore) qui proposent une autre approche de la reproductibilité technique.

178 Nous ne pouvons nous empêcher de penser à *Spider* de David Cronenberg (2002).

les connexions, les rapports, les agencements et les multiplicités ne cessent de s'échanger et de glisser les uns dans les autres, autour d'un point d'indiscernabilité.

À même le film et grâce au film, le personnage offre une recherche figurative et figurale dans ses traits, ses productions et ses parcours. Il met en acte, au même titre qu'elle le met en scène une logique figurale, une dynamique qui désormais fait tenir le film. Son inscription dans l'espace, les sons, les images qu'il émet et qui le traversent sont autant d'éléments qui se voient doublés de processus mentaux. Ses parcours deviennent, en plus de servir la progression d'une histoire, les moyens de composer les figures d'une pensée irrationnelle. Alors, les figures de style s'affirment immédiatement comme figures de pensée : l'ellipse pense l'incommensurable ; la répétition pense le redoublement ; le hors-champ pense l'indéfini. Et si ce qui lie les « séquences » sont des mouvements de pensée, c'est le personnage qui les conduit. Il contraint au mouvement. Il trace un plan. Échappant à la construction narrative, résistant à toute identification, il circule et trace ainsi son champ sensible d'expérimentations – une *pensée-cinéma*.

Rendre compte du lien entre pensée et cinéma passe forcément par une réflexion centrée sur l'analyse. Le cinéma pense avec des images, des sons, leurs agencements, ses créations (ses figures) et ses personnages. Cette pensée est figurative parce qu'elle rejoue, dans les figures et les figurations, les rapports de forces du réel ; parce qu'elle aborde la figure comme un événement. Elle s'exprime tant dans la représentation que dans l'agencement, tant dans les lignes que dans les résonances, en dévoilant la dimension spécifiquement cinématographique des éléments avec lesquels elle compose.

Cette étude des présupposés fondamentaux de l'analyse figurative a permis de réaffirmer l'importance des liens entre l'histoire du cinéma, l'histoire de ses formes et celle de sa pensée. Nous nous sommes concentrés sur quatre aspects qui ont servi l'analyse et le cinéma : le cadre, le montage, le personnage, le problème. Il nous a importé d'en saisir les fonctions, les émancipations et les rattachements dans diverses productions. Le cadre, dans un premier temps, a permis d'appréhender un lien privilégié avec une certaine conception de la composition picturale dont le déplacement a conduit à mettre en avant l'importance que nous accordons à notre méthodologie analytique. En effet, c'est en devenant aussi centrifuge que le cadre permet aux éléments de composition de sortir des agencements prédéfinis : ils peuvent se mettre à circuler. Deuxièmement, le montage a su lui aussi prendre part à cette circulation et déplacer ses qualificatifs : sa valeur organico-active a plié sous la force de sa dimension figurative. Troisièmement, le personnage, maillon solide du recentrement du récit, s'est émancipé à son tour pour que nous accédions à ce que l'on ignorait de lui. Enfin, l'étude de la notion de problème cinématographique a permis de saisir tout l'enjeu du déplacement dans le rapport de forces que l'analyse figurative a rendu sensible : la force centripète (linéarité, hiérarchisation, dramatisation) ne cesse de plier sous une force centrifuge (circulation, réenchaînement, rhizome), et ce, par créations figuratives et figurales. C'est dans ce pli que le cinéma pense et qu'il se donne à penser.

L'analyste

Il a fallu nous poser plusieurs questions afin de comprendre les liens entre cinéma et pensée. La première concernait précisément ce type d'analyse capable de les rendre visibles. Une fois dit qu'il s'agissait de l'analyse figurative, nous devons exposer sa méthodologie et démontrer ses liens avec l'histoire du cinéma, d'une part (parties I et III), et l'histoire de la pensée du cinéma, d'autre part (parties II et IV). Ce parcours nous a permis de mettre en avant l'implication et les incidences des quatre présupposés qui sous-tendent ce type d'analyse. Ces derniers sont issus de la position en faveur d'une certaine histoire du cinéma qui fut la nôtre. Elle fut tout d'abord celle d'une reconduction des formes et de leur pensée qui, ne considérant pas tout de suite l'objet d'étude indépendant de tout contexte, proposait une attention redoublée aux compositions et une certaine interrelation entre les formes de l'analyse, les formes du contenu et les formes de l'expression. Nous avons donc rendu visible l'importance d'une étude des composantes de l'image et affirmé que ces dernières étaient des entités. Puis, nous avons remis en cause ce statut pour affirmer celui d'élément et, ainsi, révéler l'importance d'une circulation libre de plan à plan, dans le plan et dans le film. L'enjeu de notre seconde partie fut de vérifier que ces liens, décrits à sens unique dans un premier temps, pouvaient être déhiérarchisés et que cette déhiérarchisation était une exigence du cinéma. Une fois que l'analyse, répondant à une revendication de son objet d'étude, n'avait plus pour but de reconduire ou de retracer des rapports préétablis entre les éléments, nous avons visité différents courants afin d'exposer, dans notre troisième partie, les créations du cinéma en établissant un certain nombre de déplacements qui contribuent à une meilleure appréhension de ses formes : les films cherchent à mettre en avant une spécificité (l'impressionnisme), le montage devient figuratif (le surréalisme), le littéraire se transforme en littéralité (l'expressionnisme), le règne de l'action s'effondre (la modernité). Nous avons à démontrer que cette émancipation était non seulement à l'œuvre dans les films, mais aussi dans la pensée sur les films puisque les cinéastes affranchissent le cinéma de son lien par défaut avec les autres arts représentatifs (Dulac, Truffaut, etc.) : il peut être étudié indépendamment de son contexte par le biais de ses inventions. Si tout circule, si tous les éléments entrent dans des rapports déhiérarchisés, si rien n'est déductible *a priori* et que tout est création, il nous a fallu trouver ce qui lie, ce qui fait tenir le film ; bref, définir ce qu'est un problème cinématographique. Ceci fut l'objet de notre quatrième partie. Il fallait nous interroger sur la façon dont ces créations pouvaient cohabiter. Nous ne pouvions le faire sans questionner un des déplacements les plus importants dans l'histoire de la pensée du cinéma : la différence fondamentale entre le littéraire et l'auteur. Auteur est une fonction qui permet de

poser un problème. Or, l'histoire nous a appris que ce dernier devait se poser en images et en sons. C'est pourquoi un problème est avant tout figuratif. Puisque cela est le cas, l'analyse de film se devra de l'être tout autant. Par conséquent, étudier un film, c'est tout d'abord le considérer de la manière dont il exige de l'être (comme un objet), c'est aborder ses composantes pour ce qu'elles sont (des éléments) et ce qu'elles font (elles créent des motifs et des circuits) afin de révéler ce dont il traite (son problème). C'est ainsi que nous avons fait apparaître ce nouveau personnage, celui dont nous parle Jacques Aumont puisque

traiter des problèmes, [et] pour cela apprendre à les poser, considérer les infiniment petits, savoir que le simple est complexe [...], explorer la capacité d'invention des images [et des sons] et le jeu de leur mouvement : voilà l'activité multiforme de ce personnage que nous appellerons un analyste (Aumont 1996, p. 27)

L'historien

En même temps, ceci nous permet de répondre à une autre grande question, celle qui interroge un double mouvement, une affection réciproque de l'objet et de son étude. Les films ne cessent de réinventer l'analyse au même titre que l'analyse nous fait voir de nouvelles facettes du cinéma. C'est au creux de ce double mouvement que se loge la spécificité historique de l'analyse figurative. Cette place centrale accordée à l'histoire a une double importance puisqu'elle permet de mettre à jour des changements, mais aussi des retours – d'où notre méthodologie qui se voulait à la fois généalogique, symptomatologique et typologique.

Réfléchir sur une méthodologie analytique, c'est, tout d'abord, proposer une étude qui se base sur une généalogie. A travers elle, nous avons pu faire état de la relation étroite entre les formes de l'expression et celles de l'analyse. Dès la construction perspective, nous avons constaté qu'un type de composition pouvait nous guider vers un type d'analyse (lisibilité, hiérarchisation, dramatisation). En effet, d'un côté, la construction de l'image reconduit un certain type de perception et, d'un autre côté, c'est cette construction qui donne une place centrale à l'action. Nous avons ensuite diagnostiqué un éloignement du cadre pictural pour nous rapprocher de la scène et un éloignement de la scène pour nous diriger vers le plan.

Nous avons également évalué des modes de fonctionnement pour l'enchaînement des plans, qui, à chaque découverte, nous permettaient de consolider ou de rompre des réseaux de filiation. Car, réfléchir sur une méthodologie passe aussi par une symptomatologie. L'activité des forces centripètes et centrifuges fut le principal symptôme relevé. En effet, l'émancipation du cadre a provoqué un bouleversement dans le rapport de forces qui sous-tendait la construction des images. Dès lors que le hors-champ révèle sa force centrifuge, nous avons dû trouver ce qui

conservait l'équilibre garanti par la force centripète. Ce chancellement nous a autorisés à en voir d'autres et à souligner des nuances de taille : le continu (Griffith) se distingue du discontinu (Lepage) et le réenchaînement (Greenaway) suppose une nouvelle logique interne. Ceci a fait apparaître des configurations inédites pour le montage qui garantissaient l'émancipation de la liaison plan à plan pour une circulation au-delà des coupes (Woo). Ces déplacements n'ont cessé de rendre visibles les présupposés de l'analyse figurative. Par l'étude du bouleversement du rapport de forces à l'œuvre dans les arts représentatifs, en adéquation avec un travail généalogique, nous sommes parvenus à saisir des glissements importants pour l'histoire des formes et de la pensée. La généalogie nous a permis de situer le cinéma dans une histoire de l'art et du regard, elle l'a continuée en la réinventant. La symptomatologie, quant à elle, nous a conduits non seulement à décrire et à comprendre les images et les sons, mais à retrouver une mémoire des formes tout en interprétant la façon dont elles se déplacent. Par exemple, l'analyse de la séquence de la sauterelle chez Eisenstein dans *La Ligne générale* a rendu possible de statuer que la circulation des éléments dans le plan et de plan à plan ne se faisait pas uniquement à sens unique, sous le poids du centrément. Ce nouveau type de circulation, qui repose sur des résonances, brise l'action et sa logique d'enchaînement pour proposer une nouvelle série d'images suivant une logique non plus narrative mais figurative.

Ce constat permet de consolider l'idée selon laquelle l'analyse doit considérer le film dans l'élaboration de sa logique interne. Ce sont aussi les écarts qui doivent attirer regards et attention : le non-maintien des couplages normés permet d'inventer de nouvelles liaisons pour l'enchaînement des plans. La circulation dépasse le film pour en affecter l'étude. A travers elle, on a pu découvrir une histoire des formes en même temps que cette histoire des formes nous a aidés à dégager des présupposés et des outils analytiques. C'est pourquoi une méthodologie sous-tend toujours une typologie. Nous avons repris celles d'André Bazin, de Jacques Aumont et de Gilles Deleuze en termes de cadre et d'image. Ceci nous a permis de décliner différentes approches pour les formes cinématographiques tout en mesurant le changement qu'elles éprouvent : le cadre, le montage, le personnage, l'ellipse, la répétition (résonance, reprise, différence), l'action, la figure. C'est alors que des rapports de subordination se sont inversés : le temps ne s'est plus soumis à l'espace (Welles) ; la métaphore s'est inventée en images (Murnau) ; le personnage n'était plus à reconnaître, il se donnait à voir (Antonioni), etc. Tout en révélant de nouvelles fonctions, cette typologie rend compte d'outils qui peuvent servir l'analyse. Etant donné que ces derniers se trouvent dans les films eux-mêmes, elle a permis de renforcer l'idée que les formes de l'expression se rejouent toujours dans les formes de l'analyse.

Tout ceci nous a conduits à appréhender une pédagogie, une herméneutique sensible, à travers des outils (motif, circuit, montage figuratif, etc.) ou des notions clés (successivité, linéarité, juxtaposition, coprésence, réenchaînement, figure, etc.) qui nous permettent d'analyser les images et de penser le cinéma tel qu'il se pense.

Le spectateur

Toutefois, il resterait à l'analyste un autre élément à interroger, certainement le plus problématique. Ce dernier élément est le spectateur. Son étude, à travers l'évolution du cinéma et de ses formes, pourrait elle aussi s'envisager dans le même type de liaisons que celles qui nous ont emmenés du cadre au montage, du montage au personnage, du personnage au problème. Le spectateur serait à analyser dans ses liens avec le basculement de ce rapport de forces qui lui ôte la position de choix que les arts représentatifs lui octroyaient depuis la Renaissance. Il pourrait ensuite être questionné à travers les déplacements que ce chancellement a engendré, notamment dans le lien privilégié qui l'associe au personnage. Enfin, nous pourrions enquêter sur sa relation avec le problème grâce à sa liaison avec le monde. Ceci nous permettrait d'examiner l'impact des forces sur les processus de réception et d'interprétation : les conventions de lecture sont bouleversées, l'expression quitte la contextualisation dramatique pour se loger du côté de la sensation, etc.

A partir de *Rosetta*, ce lien pourrait déjà être esquissé. Dans le film, spectateur et personnage sont tous deux dans une position analogue ; ils sont tout aussi désorientés. Pour autant, ils restent chacun à leur place. Le spectateur n'éprouve pas telle ou telle sensation en se mettant à la place de Rosetta, mais en vivant l'incompréhension depuis son point de vue de spectateur. Il ne rejoint pas le personnage par identification (tous les éléments qui conduisent à l'identification manquent dans cette séquence). Tous deux vivent, en même temps et chacun de leur côté, la même sensation. C'est pourquoi les conventions d'écriture qui rendent l'image lisible et compréhensible sont maintenant bousculées, voire impossibles. L'incompréhension n'est pas extérieure au film, elle est dans le film : la lisibilité a sauté de l'intérieur. Les sentiments, les réactions, les personnages ne sont plus explicatifs, ils valent pour eux-mêmes : un mouvement, un visage, un corps n'ont de cesse de rendre visible, audible et sensible, de laisser exister cette incompréhension. En faisant de l'incompréhension son problème (dans la fiction), le film ne cesse de le poser à son spectateur (dans le réel). C'est aussi dans ce lien entre la fiction et le réel, par le spectateur, que le cinéma devient ce lieu privilégié pour l'expression de la pensée : il n'explique pas le conflit, il rend sensible l'incompréhension (*Rosetta*) ; il n'illustre pas l'amour

interdit, il rend visible l'impossibilité de l'amour (*Le Silence de la mer*). Il crée des formes de l'amour que l'amour ne se connaissait pas encore. En cela, il force à penser : est-ce que, moi, jeune femme, je comprends l'incohérence d'une logique économique ? Est-ce que, moi, jeune-femme française, j'aurais pu « coudre le cœur » d'un Allemand pendant l'occupation ? Par moi, spectatrice, le cinéma entre en résonance avec le monde. Mais comment rendre compte qu'il ne s'agit plus exclusivement d'identification ? En affirmant qu'il devient, en plus d'un art singulier, un art de la singularité : il invente à chaque film une autre façon d'aimer que ni l'amour, ni le cinéma, ni moi n'avaient entrevue. Il ne cesse de rejouer ce qu'il pense être le cinéma et ce dont le cinéma se doit d'être l'objet. Et cela passe par chacune des composantes des images et des sons. C'est pourquoi les éléments constitutifs de l'image s'affirment dans leur singularité et se présentent comme autant de questions. Ce détachement par rapport à l'illustration permet leur circulation libre et surtout engendre une capacité à formuler de nouvelles compositions. Par connexions, elles changent de nature. Si le film n'est plus affaire de reproductions mais bel et bien de productions, alors il est en proie à une logique de la sensation, celle qui m'aide à me détacher de l'universel, celle qui me rend sensible à la singularité. Les choses se différencient, mais ce dont elles se distinguent ne se distingue pas d'elles. Elles ne sont plus image du monde, mais image et monde, en même temps. Il n'y a jamais une évolution parallèle entre le film et le monde. Le film fait rhizome avec le monde. Il assure la déterritorialisation du monde et, en même temps, le monde opère une reterritorialisation du film qui se déterritorialise à son tour, en lui-même, sur le monde¹.

En études cinématographiques, en matière d'analyse, nous avons passé un seuil. Aux croisements d'une logique figurative et d'une logique de la sensation se dessine l'implication de compositions immanentes qui ne cesse de questionner la place du spectateur.

1 Voir à ce sujet le chapitre I de *Mille Plateaux*, en particulier les pages 16 à 19.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ABICHARED, Robert.** 1994. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard. 510 pages.
- ALBERA François ; BRAUN, Marta et GAUDREAU André (dir.)**. 2002. *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*. Coll. « Cinéma ». Lausanne : Éditions Payot Lausanne. 351 pages.
- ALBERTI, Leon Battista.** 1992. *De la Peinture*, par Jean-Louis Scheffer. Paris : Macula-Dédale. 272 pages.
- ALEKAN, Henri.** [1983] 2003. *Des lumières et des ombres*. Paris : Librairie du Collectionneur. 296 pages.
- ALSINA, Jean (dir.)**. 1984. *Le Personnage en question : actes du IV^e Colloque du S.E.L.* (Toulouse, 1-3 décembre 1983). Toulouse : Presse Université de Toulouse-Le Mirail, 258 pages.
- AMIEL, Vincent.** 2007. *Esthétique du montage*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin. 134 pages.
- ANTONIOLI, Manola.** 1999. *Deleuze et l'histoire de la philosophie*. Paris : Kimé, 125 pages.
- ARASSE, Daniel.** 2000. *On n'y voit rien*. Coll. « Folio-essais ». Paris : Gallimard, 216 pages.
- ARASSE, Daniel.** 2004. *Histoires de peinture*. Coll. « Folio-essais ». Paris : Gallimard, 368 pages.
- ARASSE, Daniel.** 2008. *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 283 pages.
- ARISTOTE.** 1997. *Poétique*. Présenté et annoté par Barbara Gernez. Coll. « Classiques en poche ». Paris : Les Belles lettres, 224 pages.
- ARNHEIM, Rudolf.** 1976. *La Pensée visuelle*, par Claude Noël et Marc Le Canu. Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». Paris : Flammarion. 354 pages.
- ASTIC, Guy.** 1997. *Le Purgatoire des sens, Lost Highway de David Lynch*. Coll. « Cinéfilms ». Paris : Dreamland. 192 pages.
- AUBERT, Jean-Paul.** 2001. *Le Cinéma de Vicente Aranda, pour une esthétique du personnage filmique*. Paris : L'Harmattan. 276 pages.
- AUERBACH, Erich.** 1993. *Figura*. Coll. « l'extrême contemporain ». Paris : Belin.
- AUERBACH, Erich.** 1968. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Coll. « tel ». Paris : Gallimard. 559 pages.
- ALBERA, François.** 1990. *Eisenstein et le constructivisme*. Lausanne : l'Age d'homme.
- ALBERA, François.** 1996. *Les Formalistes russes et le cinéma, poétique du film*. Coll. « Fac ». Paris : Nathan Université, Cinéma. 289 pages.
- AUMONT, Jacques.** 1979. *Montage Eisenstein*. Paris : Albatros. 222 pages.
- AUMONT, Jacques.** [1990] 2005. *L'Image*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin. 248 pages.
- AUMONT, Jacques.** 1992. *Du visage au cinéma*. Coll. « Essais ». Paris : Cahiers du cinéma. 219 pages.

- AUMONT, Jacques.** 1995. *L'Œil interminable*. Paris : Séguier. 279 pages.
- AUMONT, Jacques.** 1996. *A quoi pensent les films*. Paris : Séguier. 287 pages.
- AUMONT, Jacques.** 2002. *Théorie des cinéastes*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin. 170 pages.
- AUMONT, Jacques.** 2007. *Moderne ?*. Coll. « 21^e siècle ». Paris : Cahiers du cinéma. 120 pages.
- AUMONT, Jacques ; BERGALA, Alain ; MARIE, Michel et VERNET, Marc.** [1983] 1994. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan université. 238 pages.
- AUMONT, Jacques (dir.).** 1989. *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publication de la Sorbonne.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel.** 2004. *L'Analyse des films*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin, 223 pages.
- AUMONT, Jacques (dir.).** 1995. *La Couleur en cinéma*. Paris : La Cinémathèque française ; Milan : Mazzotta, 177 pages.
- AUMONT, Jacques et BENOLIEL, Bernard (dir.).** 2009. *Le Cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Paris : PUR/La Cinématèque des conférences du Collège, 230 pages.
- BALAZS, Béla.** [1977] 1984. *Le Cinéma*. Paris : Payot. 294 pages.
- BARGNA Ivan, CASSANELLI Roberto, CURATOLO Giovanni, KONTLER Christine, LIGHTBROWN Ronald, VELMANS Tania, VETTESSE Angela, ZANCHETTI Giorgio.** 2006. *La Couleur dans l'art*. Paris : Citadelles et Mazenod. 240 pages.
- BARTHES, Roland.** [1966] 1984. *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris : Seuil. 412 pages.
- BARTHES, Roland.** 1972. *Poétique du récit, Introduction à l'analyse structurale des récits*. Coll. « Point essais ». Paris : Seuil. 180 pages.
- BARTHES, Roland et GENETTE, Gérard.** 1982. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 181 pages.
- BARTHES, Roland.** 1980. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Les Cahiers du cinéma. 192 pages.
- BATTESTINI, Paul-Marie.** 2002. *Pensée d'un corps, pensée d'une peau, Crash de David Cronenberg*. Coll. « Cinéfilms ». Paris : Dreamland. 143 pages.
- BAZIN, André.** [1962] 2000. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Coll. « 7^{ème} art ». Paris : Cerf. 372 pages.
- BECKETT, Samuel.** 1970. *Le Dépeupleur*. Paris: Minuit. 55 pages.
- BELLOUR, Raymond.** 1979. *L'Analyse du film*. Paris : Albatros. 310 pages.
- BENJAMIN, Walter.** [1939] 2003. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia. 79 pages.
- BENJAMIN, Walter.** 2002. *Charles Baudelaire*. Coll. « petite bibliothèque ». Paris : Payot. 292 pages.
- BERGALA, Alain (dir.).** 1984. *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*. Paris : Cahiers du cinéma. 189 pages.
- BERGSON, Henri.** 1959. *Œuvres*. Paris : édition du Centenaire, P.U.F. 1664 pages.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin.** 2000. *L'Art du film. Une introduction*. Bruxelles : De Boeck Université. 640 pages.
- BONITZER, Pascal.** 1995. *Peinture et cinéma*. Coll. « Essais ». Paris : de l'Etoile. 108 pages.
- BREMOND, Claude.** 1973. *Logique du récit*. Coll. « Poétique. Paris : Seuil. 352 pages.

- BRENEZ, Nicole.** 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Coll. « Arts et cinéma ». Bruxelles : De Boeck Université. 466 pages.
- BRESSON, Robert.** [1979] 1995. *Notes sur le cinématographe*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. 138 pages.
- BURCH, Noël.** [1969] 1986. *Praxis du cinéma*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard. 254 pages.
- BURCH, Noël.** 1991. *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan. 303 pages.
- BUYDENS, Mireille.** 1990. *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Coll. « Pour demain ». Paris : J. Vrin. 218 pages.
- CANUDO, Ricciotto.** 1995. *L'Usine aux images*. Paris : J.-P. Morel/Arte-Séguier. 172 pages.
- CERISUELO, Marc.** 1989. *Jean-Luc Godard*. Coll. « spectacle/poche ». Paris : Les Quatre vents. 270 pages.
- CERISUELO, Marc.** 2006. *Le Mépris*. Chatou : La Transparence. 94 pages.
- CHABROL, Claude ; GODARD, Jean-Luc ; RIVETTE, Jacques ; ROHMER, Eric et TRUFFAUT, François.** 1999. *La Nouvelle vague*. Paris : Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma. 320 pages.
- CHABROL, Claude et ROHMER, Eric.** 2006. *Hitchcock*. Coll. « Poche cinéma ». Paris : Ramsay. 180 pages.
- CHARDÈRE, Bernard.** 1987. *Lumières sur Lumière*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- CHÂTEAU, Dominique.** 2006. *Esthétique du cinéma*. Coll. « Cinéma 128 ». Paris : Armand Colin. 128 pages.
- CHION, Michel.** 1983. *La Voix au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, coll. « Essais ». 141 pages.
- CHION, Michel.** 1985. *Le Son au cinéma*. Paris : l'Etoile. 220 pages.
- CHION, Michel.** 1991. *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement*. Paris : Metamkine. 103 pages.
- CHION, Michel.** 1991. *L'Audio-vision*. Paris : Nathan. 186 pages.
- CHION, Michel.** 2003. *Un art sonore, le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma. 478 pages.
- CHRISTIN, Anne-Marie.** 2000. *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Louvain/Paris : Peeters/Vrin. 227 pages.
- CLERC, Jeanne-Marie.** 1993. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan Université. 222 pages.
- COLERIDGE, Samuel Taylor.** 2000. *The Major Works*. Oxford : Oxford University Press, USA. 752 pages.
- DAMISCH, Hubert.** 1972. *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil. 327 pages.
- DAMISCH, Hubert.** 1987. *L'Origine de la perspective*. Paris : Flammarion. 411 pages.
- DAVILA, Thierry.** 2002. *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Regard. 192 pages.
- DE BAECQUE, Antoine et DELAGE, Christian.** 1998. *De l'histoire au cinéma*. Paris : Complexe. 223 pages.
- DE CERTEAU, Michel.** 1990. *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*. Coll. « Folio-essais ». Paris : Gallimard. 229 pages.
- DELEUZE Gilles.** [1964] 1996. *Proust et les signes*. Coll. « Quadrige ». Paris : P.U.F. 219 pages.
- DELEUZE, Gilles.** 1968. *Différence et répétition*. Paris : P. U. F. 409 pages.

- DELEUZE, Gilles.** [1981] 2002. *Logique de la sensation*. Paris : La différence. 158 pages.
- DELEUZE, Gilles.** 1983. *L'Image-mouvement*. Paris : Minuit. 298 pages.
- DELEUZE, Gilles.** 1985. *L'Image-temps*. Paris : Minuit. 378 pages.
- DELEUZE, Gilles.** [1986] 2004. *Foucault*. Paris : Minuit. 144 pages.
- DELEUZE, Gilles.** 1993. *Critique et clinique* Paris : Minuit. 187 pages.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire.** 1977. *Dialogues*. Paris : Flammarion. 177 pages.
- DELEUZE, Gilles et LAPOUJADE, David.** [1991] 2002. *L'Île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 416 pages.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix.** 1990. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris : Minuit. 206 pages.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix.** [1980] 2003. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit. 645 pages.
- DIDEROT.** [1867] 1994. *Le Paradoxe sur le comédien*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. 240 pages.
- DOUCHET, Jean.** 2003. *Hitchcock*. Paris : Cahiers du cinéma. 320 pages.
- Eco, Umberto.** 1965. *L'Œuvre ouverte*, par Chantal Roux de Bezieux. Paris : Seuil. 315 pages.
- EGOYAN, Atom.** 1995. *Exotica, the Screenplay by Atom Egoyan*. Toronto : Coache House Press.
- EISENSCHITZ, Bernard.** 2001. *Le Cinéma allemand*. Coll. « 128 cinéma ». Paris : Nathan. 128 pages.
- EISNER, Lotte.** [1952] 1993. *L'Écran démonique*. Paris : Ramsay. 288 pages.
- ELSAESSER, Thomas (dir.).** 1990. *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres : BFI. 424 pages.
- FOCILLON, Henri.** [1934] 1988. *La Vie des formes*. Coll. « Quadrige ». Paris : P.U.F. 314 pages.
- FONTANIER, Pierre.** 1964. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion. 505 pages.
- FOUCAULT, Michel.** [1966] 2003. *Les Mots et les choses*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 400 pages.
- FOUCAULT, Michel.** 1969. *Dits et écrits* tome I. Paris : Gallimard. 492 pages.
- FREUD, Sigmund.** 1985. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard. 382 pages.
- FREUD, Sigmund.** [1909] 2006. *Le Petit Hans*. Coll. « quadrillage ». Paris : P. U. F.
- FRANCASTEL, Pierre.** [1965] 1978. *La Réalité figurative*. Paris : Denoël-Ganthier. 441 pages.
- GARDIES, André.** 1978. *Cinéma et Littérature*. Paris : Klincksieck. 163 pages.
- GARDIES, André.** 1993. *Le Récit filmique*. Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette. 155 pages.
- GARDIES, René (dir.).** 2007. *Comprendre le cinéma et les images*. Paris : Armand Colin. 308 pages.
- GAUDREAU, André.** 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS. 250 pages.
- GAUDREAU, André.** 1999. *Du Littéraire au filmique*. Paris : Armand Colin. 195 pages.
- GAUDREAU, André ; LACASSE, Germain et RAYNAULD, Isabelle (dir.).** 1999. *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Nota Bene. 348 pages.
- GENETTE, Gérard.** 1972. *Figure III*. Paris : Seuil. 286 pages.
- GENETTE, Gérard.** 2007. *Discours du récit*. Coll. « Points-Essais ». Paris : Seuil. 435 pages.

- GENETTE, Gérard et Timothy BINKLEY.** 1992. *Esthétique et poétique*. Coll. « Points-Essais ». Paris : Seuil, 245 pages.
- GLAUDES, Pierre et REUTIER, Yves.** 1998. *Le Personnage*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : P.U.F. 127 pages.
- GODARD, Jean-Luc.** 1989. *Godard par Godard, Les années Cahiers*. Paris : Flammarion. 186 pages.
- GODARD, Jean-Luc.** 1989. *Godard par Godard, Les années Karina*. Paris : Flammarion. 186 pages.
- GODARD, Jean-Luc.** 1989. *Godard par Godard, Des années Mao aux années 80*. Paris : Flammarion. 183 pages.
- GREIMAS, Algirdas-Julien.** 1996. *Sémantique structurale, recherche de méthode*. Coll. « Langue et langage ». Paris : Librairie Larousse. 262 pages.
- GROUPE μ .** 1970. *Rhétorique générale*. Paris : Librairie Larousse. 206 pages.
- GRÜNBERG, Serge.** 2000. *David Cronenberg*. Paris : Cahiers du Cinéma. 192 pages.
- HAMON, Philippe.** 1983. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Maquart d'Emile Zola*. Genève : Droz. 329 pages.
- HEIDEGGER, Martin.** 1958. *Essais et conférences*, trad. André Préau. Paris : Gallimard. 349 pages.
- HENNION, Antoine.** 1993. *La Passion musicale*. Paris : Métailié. 397 pages.
- ISHAGHPOUR, Youssef.** 1996. *Le Cinéma*. Coll. « Dominos ». Paris : Flammarion. 127 pages.
- ISHAGHPOUR, Youssef.** 2001. *Orson Welles cinéaste – une caméra du visible I*. Coll. « Les Essais ». Paris : La Différence. 669 pages.
- ISHAGHPOUR, Youssef.** 2001. *Orson Welles cinéaste – une caméra du visible II*. Coll. « Les Essais ». Paris : La Différence. 427 pages.
- ISHAGHPOUR Youssef.** 2001. *Orson Welles cinéaste – une caméra du visible III*. Coll. « Les Essais ». Paris : La Différence. 872 pages.
- JAMEUX, Charles.** 1965. *Murnau*. Coll. « Classiques du cinéma ». Paris : Universitaires. 188 pages.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre.** 1995. *Histoire du cinéma français*. Coll. « 128 ». Paris : Nathan Université, 128 pages.
- JENN, Pierre.** 1991. *Techniques du scénario*. Paris : Femis. 199 pages.
- JOUBE, Vincent.** 1992. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : P.U.F. 271 pages.
- JULLIER Laurent.** 1998. *Les Images de synthèse*. Coll. « 128 ». Paris : Nathan. 128 pages.
- JULLIER, Laurent.** 1999. *L'Ecran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan. 203 pages.
- JULLIER, Laurent.** 2007. *L'Analyse des séquences*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin. 192 pages.
- KIERKEGAARD, Sören.** 1990. *La Reprise*. Paris : Flammarion. 270 pages.
- KOULECHOV, Lev.** 1994. *L'Art du cinéma et autres écrits*. Paris : L'Age d'homme. 250 pages.
- LACOSTE, Jean.** 1981. *La Philosophie de l'art*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : P.U.F. 128 pages.
- LEBEL, Jean-Patrick.** 1971. *Cinéma et idéologie*. Paris : Sociales. 243 pages.
- LEROI-GOURHAN, André.** 1965. *Le Geste et la parole, La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel. 324 pages.

- LIOUT, Jean-Luc.** 2004. *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire.* Coll. « Hors champ ». Aix-en-Provence : P.U.P. 175 pages.
- LIOUT, Jean-Luc.** 2008. *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas.* Coll. « Hors champ ». Aix-en-Provence : P.U.P. 178 pages.
- LOURCELLES, Jacques.** 1999. *Dictionnaire du cinéma.* Paris : Robert Laffont. 1196 pages.
- LYOTARD, Jean-François.** 1971. *Discours, Figure.* Paris : Klincksieck. 423 pages.
- MARIE, Michel.** 2001. *Nouvelle vague.* Paris : Nathan. Coll. « 128 ». 128 pages.
- MARIN Louis.** 2006. *Opacité de la peinture Essais sur la représentation au Quattrocento.* Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. 264 pages.
- MARTIN, Marcel.** [1962] 2001. *Le langage cinématographique.* Paris : Du Cerf. 323 pages.
- METZ, Christian.** [1968] 1983. *Essais sur la signification au cinéma tome I.* Paris : Klincksieck. 246 pages.
- METZ, Christian.** [1972] 1981. *Essais sur la signification au cinéma tome II.* Paris : Klincksieck. 220 pages.
- MICHELS, Ulrich.** [1977] 1988. *Guide illustré de la musique, volume I.* Paris : Fayard. 284 pages.
- MILLET, Thierry.** 2007. *Bruit et cinéma.* Coll. « Hors champ ». Aix-en-Provence : P.U.P. 205 pages.
- MIRAUX, Jean-Philippe.** 1997. *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture.* Coll. « 128 ». Paris : Nathan, 128 pages.
- MOLINÉ, Georges.** 1996. *Dictionnaire de rhétorique,* Paris : la Pochothèque. 350 pages.
- MONTALBETTI, Christine.** 2001. *La Fiction.* Paris : Flammarion. 254 pages.
- MONTALBETTI, Christine.** 2003. *Le Personnage.* Paris : Flammarion. 254 pages.
- MONTEBELLO, Pierre.** 2008. *Deleuze, philosophie et cinéma.* Paris : Vrin. 134 pages.
- NACACHE, Jacqueline.** [1995] 2005. *Le Film hollywoodien classique.* Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin. 128 pages.
- NACACHE, Jacqueline** (dir.). 2006. *L'Analyse de film en question, Regards, champs, lectures.* Coll. « Champs visuels ». Paris : L'Harmattan. 264 pages.
- NINEY, François.** 2002. *L'Épreuve du réel à l'écran.* Bruxelles : De Boeck. 348 pages.
- PASOLINI, Pier Paolo.** [1976] 1989. *L'Expérience hérétique.* Coll. « Ramsay poche cinéma ». Paris : Gallimard. 278 pages.
- PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique.** 2005. *Le Petit livre des couleurs.* Coll. « Points » Paris : Panama. 121 pages.
- PINEL, Vincent.** [1981] 1999. *Vocabulaire technique du cinéma.* Coll. « 128 ». Paris : Nathan. 124 pages.
- RANCIÈRE, Jacques.** 2000. *Le Partage du sensible, esthétique et politique.* Paris : La Fabrique. 74 pages.
- REBOUL Olivier.** 1984. *La Rhétorique.* Coll. « Que sais-je ? ». Paris : P.U.F. 125 pages.
- REBOUL, Olivier.** 2001. *Introduction à la rhétorique.* Paris : PUF. 242 pages.
- REUTER, Yves et GLAUDES, Pierre.** 1996. *Personnage et didactique du récit.* Metz : Université de Metz. 221 pages.
- REUTER, Yves,** (dir.). 1987. *La Question du personnage.* Paris : C.R.D.P. de Clermont-Ferrand. 155 pages.
- REVEL, Judith.** 2002. *Le Vocabulaire de Foucault.* Paris : Ellipses. 70 pages.

- RICARDOU, Jean.** 1972. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil. 264 pages.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques.** 1994. *Antoine, Auguste et Louis Lumière*. Coll. « Hommes et régions ». Lyon : Editions lyonnaises d'Art et d'Histoire. 95 pages.
- ROBBE-GRILLET, Alain.** 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit. 147 pages.
- RODLEY, Chris.** 1997. *Cronenberg on Cronenberg*. Londres : Faber and Faber. 230 pages.
- SADOUL, Georges.** 1947-1975. *Histoire générale du cinéma I*. Paris : Denoël.
- SADOUL, Georges.** 1947-1975. *Histoire générale du cinéma II*. Paris : Denoël.
- SADOUL, Georges.** 1947-1975. *Histoire générale du cinéma III*. Paris : Denoël.
- SALLENAVE, Danièle.** 1991. *Le Don des morts*. Paris : Gallimard. 189 pages.
- SARRAUTE, Nathalie.** 1956. *L'Ere du soupçon*. Paris : Gallimard. 184 pages.
- SILHOL, Léa (dir.).** 1999. *Vampire, portrait d'une ombre*. Montpellier : OxyMORE. 261 pages.
- STIEGLER, Bernard.** 2001. *La Technique et le Temps*. Paris : Galilée. 281 pages.
- TRUFFAUT, François et SCOTT, Helen.** 2003. *Hitchcock Truffaut*. Paris : Gallimard. 367 pages.
- VANCHERI, Luc.** 2002. *Film, formes, théorie*. Paris : L'Harmattan. 205 pages.
- VANOYE, Francis.** [1989] 2005. *Récit écrit, récit filmique*. Coll. « Cinéma ». Paris : Armand Colin. 222 pages.
- VANOYE, Francis et GOLLIOT-LÉTÉ, Anne.** 1992. *Précis d'analyse filmique*. Coll. « 128 cinéma ». Paris : Nathan Université. 128 pages
- WÖLFFLIN, Henrich.** [1961] 1988. *Renaissance et Baroque*. Paris : G. Monfort. 169 pages.
- WÖLFFLIN HENRICH.** 1952. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris : Plon.
- ZABUNYAN, Dork.** 2006. *Gilles Deleuze, Voir, parler penser au risque du cinéma*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 327 pages.
- ZOURABICHVILI, François.** 1994. *Gilles Deleuze, une philosophie de l'événement*. Paris : P.U.F. 128 pages.
- ZOURABICHVILI, François.** 2003. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Coll. « Le vocabulaire de... ». Paris : Ellipse, 95 pages.

La Politique des auteurs. 1984. Paris : Cahiers du cinéma.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

BOHLER, Olivier, *Vestiges de soi, vertige de l'autre : l'homme de l'après-guerre sans l'œuvre de Jean-Pierre Melville*, Thèse de doctorat, Université de Provence, (dir.) Marie-Claude Taranger, décembre 2000.

CHEMARTIN, Pierre, *La Scène mise et le tableau : Maurice Tourneur et l'institutionnalisation du cinéma (1914-1918)*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, (dir.) Monsieur André Gaudreault, août 2004.

ARTICLES

BELLOI, Livio. 1992. « Poétique du hors-champ », Bruxelles : *Revue Belge du Cinéma*, n° 31, p. 6-24

BESSIS, Henriette. 1984. « Le personnage dans la peinture: le peintre et son "patron" », Le personnage en question, IVème colloque du SEL, Université de Toulouse – Le Mirail, Service des publications, p. 325-338.

BOIX, Christian. 1984. « les voix du personnage », *Le personnage en question*, IVème colloque du SEL, Université de Toulouse – Le Mirail, Service des publications, p. 147-163.

CARDINAL, Serge et **HUGLO, Marie-Pascale** (dir.), *Les Espaces de la voix. Dialogue enter les arts et les médias*, Lille : Revue des sciences humaines, n° 288, 2007.

CARDINAL, Serge. 1997. « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale ». *Cinémas*, vol. 8, nos 1-2, p. 13-33.

CARDINAL, Serge. 2002. « Les idiots. Descartes, Dostoïevski, Deleuze », in Bertrand Gervais et Jean-François Chassay (sous la direction de), *Les Lieux de l'imaginaire*. Montréal : Liber, p. 87-105.

CARDINAL, Serge. 2004. « La radio, modulateur de l'audible », Paris : *Chimères*, n° 53, p. 45-59.

CARDINAL, Serge. 2007. « Trois questions pour Claire Denis », Montréal : *La Revue de la Cinémathèque*, n° 89, p. 16.

CIMENT, Michel et **Philippe ROUYER**. 1994. « Entretien avec Atom Egoyan », Paris : *Positif*, n° 406, décembre, p. 79-83.

COMOLLI, Jean-Louis. 1965. « 20 ans après : le cinéma américain et la politique », Paris : *Les Cahiers du cinéma*, n° 172, novembre, p. 18-32.

- COMOLLI, Jean-Louis.** 1980. « Note sur la profondeur de champ », in Alain Bergala (sous la direction) Paris : *Cahiers du cinéma spécial scénographie*, hors-série, n° 7, p. 88-89
- GARDIES, André.** 1980. « L'acteur dans le système textuel du film », Paris : *Études littéraires*, vol. 13, n°1, avril, p. 71-107.
- GAUDREAU, André et Tom GUNNING.** 1989. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris : Publication de la Sorbonne, p. 57-60
- GAUDREAU, André, et KESSLER Frank.** 2002. « L'acteur comme opérateur de continuité, ou les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne », in Laura Vichi (sous la direction), *L'Uomo visibile. L'attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/The Visible Man: Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Udine, Forum, p. 23-32
- GAUDREAU, André.** 1980. « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1895-1908) », Paris : *Études littéraires*, vol. 13, n°1, août, p. 109-139.
- GAUDREAU, André.** 1984. « Film, récit, narration : le cinéma des frères Lumière », Meudon : *Iris*, vol. 2, n° 1, p. 61-70.
- GAUDREAU, André.** 1984. « Narration et monstration au cinéma », Paris : *Hors cadre*, vol. 2, p. 87-98.
- GUNNING, Tom.** 1990. « The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-garde », in Thomas Elsaesser (sous la direction de), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres : BFI, p. 63-70.
- GUNNING, Tom.** 1994. « Cinéma des attractions et modernité », Paris : *Cinémathèque*, n° 5, p. 129-139.
- HAMON, Philippe,** « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, p. 115-180.
- LALANNE, Jean-Marc et Jérôme LARCHER.** 2000. Denis Claire: « Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique », confie-t-elle à, in *Les Cahiers du cinéma*, n° 545, avril, p. 51
- MALRAUX, André.** 1940. « L'esquisse d'une psychologie du cinéma », Paris : *Verve*, vol. 2, n° 8 p. 69-73.
- MITRY, Jean.** 1983. « Les impasses de la sémiologie », *Cinématographe*, n° 89, p. 64-66.

- ABIAAD, Serge.** 2005. « Le Hors-Champ dans le Cinéma des Premiers Temps ». *Cadrage*, février (adresse : <http://www.cadrage.net/dossier/horschamp.htm>).
- ASTRUC, Alexandre** « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948 (adresse : <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>).
- BARON, Emile.** 2001. « Lumière, Méliès et Porter (le cinéma des premiers temps et l'institution cinématographique) », *Cadrages*. (adresse : <http://www.cadrage.net/dossier/cinemapremiertemps/cinemapremiertemps.html>)
- BONNET, Vincent.** 2008. « Littéralité et création cinématographique : une lecture littéraliste de *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne* de Jean-Luc Godard », *Lignes de fuite*, publication des actes de la journée « Autour du cinéma: réflexions et études de cas », mise en ligne décembre (adresse : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=111).
- BOUCHY, Karine et Caroline SAN MARTIN.** 2006. « Surface, coprésence : circulations. The Pillow Book de Peter Greenaway », *Lignes de fuite* n° 2, juin, (adresse: http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=39).
- CARDINAL, Serge.** 2006. « Trajets dynamiques et cartes de puissances, *Caro Diario* de Nanni Moretti sur ma petite Vespa deleuzienne », *Lignes de fuite* n° 2, juin, (adresse : http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=4).
- CARDINAL, Serge.** 2008. « Time Beside Space », University of Chicago Press : *Music and Moving Image*, vol. 1, n° 2, (adresse : <http://www.sergecardinal.ca/pdf/time-beside-space.pdf>).
- CARDINAL, Serge.** 2007. « Adagio sostenuto. Remarques sur la marche dans *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) », Montréal : *Hors Champ*, février. (adresse : <http://www.horschamp.qc.ca/ADAGIO-SOSTENUTO.html>)
- GLENN, Pierre-William et Caroline SAN MARTIN,** « Le prix technique, Cannes 2004. Conversation sur le métier de l'image ». Entretien réalisé à Cannes, mai 2002, *Hors champ* (adresse : http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article169&var_recherche=caroline%20san%20martinors-champ)
- MAZAUDIER, Julien,** « La fille de Ryan, critique de la bande originale », *Cinezik* (adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=fille_ryan consulté le 10 janvier 2009)
- MITRY, Jean.** 1996. « La colonne sonore, la parole, la musique et les bruits », rédigé à la demande de l'Unesco pour la table ronde de Budapest 19-24 septembre 1966. Texte écrit à Paris le 13 septembre 1966, (adresse : <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143818fb.pdf>).
- PEIRANO, Pierre-François.** 2008. « Le thème de la vengeance dans trois westerns », *Lignes de fuite*, publication des actes de la journée « Autour du cinéma: réflexions et études de cas », mise en ligne décembre (adresse : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=110)
- PROVOST, Martin et Caroline SAN MARTIN.** 2009. « Rencontre avec Martin Provost autour de son film *Séraphine* », propos recueillis en octobre 2008, *Lignes de fuite*, n° 5, septembre (adresse : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=123).
- SAN MARTIN, Caroline et Nicolas VITTE.** 2008. « L'anse insensé, *Panic Room* de David Fincher » coécrit avec, in *Lignes de fuite*, n° 4, juillet (adresse : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=95).

- SAN MARTIN, Caroline.** 2009. « Mutation et émergence des figures dans *La Vie nouvelle* » publiée dans *Lignes de fuite*, n° 5, septembre (adresse : http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=120)
- VACHER, Paul.** 2001. « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme », *Cairn*, Revue de littérature comparée, n ° 298 (adresse : http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RLC_298_0310).

À propos de *Barry Lyndon* :

http://www.travellingavant.net/barry_lindon.htm

<http://www.visual-memory.co.uk/sk/ac/len/page1.htm>

À propos de *Citizen Kane* :

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/welles/citizenkane.htm>

À propos de *La Ronde de nuit* de Peter Greenaway :

Pierre Murat, *Télérama*, Samedi 01 mars 2008 ou à l'adresse suivante : <http://www.telerama.fr/cine/film.php?id=331570&onglet=critique>

Colloque Daniel Arasse

Hubert Damisch, « Voir ne pas voir », pour le colloque Daniel Arasse, le 8 juin 2006.
(adresse : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1363>)

Cours en ligne d'Antoine Compagnon

« La fonction auteur » (adresse : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>)

Cours en ligne de cinéma de Gilles Deleuze

<http://www.univ-paris8.fr/deleuze>

Entretien avec les frères Dardenne

<http://www2.cfwb.be/av/ARCHIVE/Act024d.htm>, consulté le 17/10/2007.

Glossaire de Michel Chion

http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60

Logiciel Lignes de temps

<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/12/12/271-lignes-de-temps>.

Naissance d'une nation

<http://video.google.fr/videosearch?q=La+naissance+d%27une+nation+griffith&hl=fr&emb=0&aq=f#q=La%20naissance%20d%27une%20nation%20griffith&hl=fr&emb=0>

1. *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard (1959)
2. *A History of Violence*, David Cronenberg (2005)
3. *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick (1975)
4. *Bob le flambeur*, Jean-Pierre Melville (1956)
5. *Body Snatchers*, Abel Ferrara (1994)
6. *Breaking the Waves*, Lars Von Trier (1996)
7. *Casablanca*, Michael Curtiz (1942)
8. *Cat People*, Jacques Tourneur (1942)
9. *Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel (1977)
10. *Citizen Kane*, Orson Welles (1941)
11. *Danses espagnoles*, Germaine Dulac (1924)
12. *Dead Man*, Jim Jarmusch (1995)
13. *Dracula*, Francis Ford Coppola (1992)
14. *eXistenZ*, David Cronenberg (1999)
15. *Exotica*, Atom Egoyan (1994)
16. *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock (1954)
17. *Forfaiture*, Cecil B. De Mille (1915)
18. *Ghostdog*, Jim Jarmusch (1999)
19. *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais (1959)
20. *His Girl Friday*, Howard Hawks (1940)
21. *Illusions funambulesques*, Georges Méliès (1903)
22. *Intolérance*, David W. Griffith (1914)
23. *Judith de Béthulie*, David W. Griffith (1914)
24. *L'Ange exterminateur*, Luis Buñuel (1962)
25. *L'Antre des esprits*, Georges Méliès (1901)
26. *L'Arche russe*, Alexandre Sokurov (2002)
27. *L'Armée des ombres*, Jean-Pierre Melville (1969)
28. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Lumière (1895)
29. *L'Arroseur arrosé*, Lumière (1895)
30. *L'Aurore*, Murnau (1927)
31. *L'Avventura*, Micchalangelo Antonioni (1960)
32. *L'Eclisse*, Micchalangelo Antonioni (1962)
33. *L'Enfant*, Jean-Pierre et Luc Dardenne (2005)
34. *L'Homme à la tête en caoutchouc*, Georges Méliès (1902)
35. *L'Homme orchestre*, Georges Méliès (1900)
36. *L'Impératrice rouge*, Joseph Von Sternberg (1934)
37. *Le Cinéma à vapeur*, André S. Labarthes (1995)
38. *La Chinoise*, Jean-Luc Godard (1967)
39. *La Chute de la maison Usher*, Jean Epstein (1928)
40. *La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac (1927)

41. *La Corde*, Alfred Hitchcock (1948)
42. *La Germination du haricot*, Germaine Dulac (1928)
43. *La Ligne générale*, Sergei Eisenstein (1929)
44. *La Liste de Schindler*, Steven Spielberg (1993)
45. *La Nuit américaine*, François Truffaut (1973)
46. *La Peau douce*, François Truffaut (1964)
47. *La Promesse*, Jean-Pierre et Luc Dardenne (1996)
48. *La Sortie des usines*, Lumière (1895)
49. *La Vie est un roman*, Alain Resnais (1983)
50. *La Vie nouvelle*, Philippe Grandrieux (2002)
51. *Le Cabinet du Docteur Caligari*, Robert Wiene (1919)
52. *Le Charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel (1972)
53. *Le Cuirassé Potemkine*, Eisenstein (1925)
54. *Le Dernier des hommes*, Friedrich W. Murnau, (1924)
55. *Le Festin nu*, David Cronenberg (1991)
56. *Le Fils*, Jean-Pierre et Luc Dardenne (2002)
57. *Le Repas de bébé*, Lumière (1897).
58. *Le Samourai*, Jean-Pierre Melville (1967)
59. *Le Silence de la mer*, Jean-Pierre Melville (1949)
60. *Le Silence de Lorna*, Jean-Pierre et Luc Dardenne (2008)
61. *Le Voyage dans la lune*, Georges Méliès (1902)
62. *Les 400 coups*, François Truffaut (1959)
63. *Les Enfants terribles*, Jean-Pierre Melville (1950)
64. *Los Olvidados*, Luis Buñuel (1950)
65. *Lost Highway*, David Lynch (1997)
66. *M*, Fritz Lang (1931)
67. *Memento*, Christopher Nolan (2000)
68. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Alain Fleischer (2009)
69. *Moulin Rouge*, Baz Luhrman (2001)
70. *Mr. Smith goes to Washington*, Frank Capra (1939)
71. *Mulholland Drive*, David Lynch (2002)
72. *Naissance d'une nation*, David W. Griffith (1915)
73. *Nana*, Jean Renoir (1926)
74. *Nosferatu*, Friedrich Wilhem Murnau (1922)
75. *Notre musique*, Jean-Luc Godard (2004)
76. *Nouvelle vague*, Jean-Luc Godard (1990)
77. *Panic Room*, David Fincher (2002)
78. *Quai des Orfèvres*, Henri-Georges Clouzot (1947)
79. *Rebecca*, Alfred Hitchcock (1944)
80. *Rosetta*, Jean-Pierre et Luc Dardenne (1999)
81. *Sajat Nova*, Parajanov (1968)
82. *Séraphine*, Martin Provost (2008)

83. *Shining*, Stanley Kubrick (1980)
84. *Snake Eyes*, Brian De Palma (1998)
85. *Soigne ta droite (une place sur terre)*, Jean-Luc Godard (1987)
86. *The Quick and the Dead*, Sam Raimi (1995)
87. *There will be Blood*, Paul Thomas Anderson (2008)
88. *Time Code*, Mike Figgis (2000)
89. *Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dalí (1928)
90. *Un lac*, Philippe Grandrieux (2009)
91. *Un prophète*, Jacques Audiard (2009)
92. *Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard (1961)
93. *Une visite*, François Truffaut (1954)
94. *Zéro de conduite*, Jean Vigo (1933)

REMERCIEMENTS 5

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION GÉNÉRALE 9

Analyse figurative 12

Le film fait sujet 12

Les éléments ne sont pas des entités 13

Les éléments sont des questions 15

Le film problématise ce dont il traite 16

Construction de la problématique : qu'est-ce qu'une pensée-cinéma ? 18

Déduction pour la suite 18

Retour au problème 18

Enjeux 21

Méthodologie 21

Corpus 21

Une généalogie 22

Une typologie 23

Une symptomatologie 24

Une pédagogie 24

Découpage 25

Partie I : À sens unique 25

Partie II : Double voie 26

Partie III : À contre-courant 27

Partie IV : Carrefour 28

PARTIE I : À SENS UNIQUE 30

INTRODUCTION 31

CHAPITRE I : TRADITION PICTURALE 34

I. Commençons par le commencement : une histoire de traditions 35

A. « Et la lumière fut... » 35

1. La perception humaine 35

2. Un certain rapport au réel 35

a. La vérité dans la représentation 35

b. La vérité divine 36

c. La vérité scientifique 37

d. La vérité analogique 38

B. Quelques incidences 38

1. Des implications 38

a. Objectivité du regard : le plan d'ensemble 38

b. Immobilité du cadre 39

c. Nuance 39

2. Au cinéma 39

3. Construction du cadre, un exemple : Le Repas de bébé, Lumière (1897) 40

4. La profondeur de champ 41

5. Synthèse 42

a. Résumons 42

b. Ajoutons 43

II. Un cas d'étude : La Sortie des usines, Lumière (1895) 44

A. Analyse 44

1. Une construction géométrique 45

a. Organisation verticale 45

b. Organisation horizontale 45

2. Organisation formelle 45

3. Le mouvement 46

4. Angle de prise de vue 47

- B. Flashback et synthèse 47
 - 1. Leon Battista Alberti 47
 - 2. Jacques Aumont 48

CHAPITRE II : LE PLAN-TABLEAU 50

I. Quelques notions préalables pour aborder le plan-tableau 51

- A. Expositions 51
 - 1. Point théorique 51
 - 2. Précision 51
- B. Le théâtre 52
 - 1. La scène 52
 - 2. Généalogie 52
 - 3. Synthèse 53

II. Méliès 53

- A. Du tableau à la scène 53
 - 1. Le début des studios 53
 - 2. Changement de cadre 55
- B. En dehors de la scène 55
 - 1. Les coulisses 55
 - 2. L'autarcie du plan : négation du hors-champ 55
 - a. Constat 55
 - b. Déductions 56

III. La forme narrative, un fait ? 58

- A. Synthèse 58
 - 1. Récapitulatif 58
 - 2. Une histoire d'exceptions 58
- B. Unité, ellipse, cadre 59
 - 1. L'unité de lieu 59
 - a. Retour dans le temps 59
 - b. Retour au cinéma 60
 - 2. Les ellipses (prise 1) 61
 - a. Définition 61
 - b. L'ellipse externe : une certaine forme de raccord 61
 - c. L'ellipse interne : la discontinuité 62
 - 3. Synthèse 63

CHAPITRE III : DU CADRE CENTRIPÈTE AU CADRE CENTRIFUGE, UN HÉRITAGE LITTÉRAIRE 65

I. L'influence littéraire 66

- A. Un film lisible, un montage linéaire 66
 - 1. Une composition de base 66
 - 2. L'adaptation : une source d'inspiration inépuisable 66
- B. Une revendication figurative avant tout 68

II. La linéarité, une revendication narrative du point de vue du cinéma 69

- A. « Monstration » *versus* « narration » 69
 - 1. Changement 69
 - 2. Explication d'un concept 69
 - 3. Monstration 70
 - 4. Petit ajout 71
- B. Les ellipses (prise 2) 72
 - 1. Les ellipses explicites 72
 - 2. Les ellipses explicatives 73

III. Analyse 73

- A. La séquentialité 73
 - 1. Les séquences temporelles 73
 - 2. La séquence spatiale 74
- B. La définition esthétique du plan – Marcel Martin 75
 - 1. Définition 75
 - 2. Déductions 75
 - 3. Fixité versus dynamisme 76
- C. Synthèse 76
 - 1. L'écriture 76
 - 2. Le cache mobile 77

3. Le hors-champ 77

CHAPITRE IV : LE MONTAGE 79

I. Méthodologie 80

- A. Le cadre 80
 - 1. Hiérarchisation 80
 - 2. Lisibilité 80
 - 3. Dramatisation 81
- B. Le montage : la durée, l'ordre et la fréquence 81
 - 1. La durée 81
 - 2. L'ordre 82
 - 3. La fréquence 83
- C. Le montage « organico-actif » 83
 - 1. Exposition 83
 - 2. L'organisme et l'action 84
 - 3. Synthèse 85
 - a. Une construction binaire 85
 - b. Différents types de montage 85
 - c. Le cinéma, la place pour l'Histoire 85

II. Exemple d'analyse : *L'Impératrice rouge*, Joseph Von Sternberg (1934) 86

- A. Lisibilité 86
 - 1. Description 86
 - 2. L'espace 87
 - 3. L'éclairage 87
- B. Hiérarchisation 88
 - 1. Distribution dans l'espace 88
 - 2. Exemple 88
 - a. Deux effets dans le même plan 88
 - b. Travailler avec les matières 89
 - 3. L'éclairage auratique 89
 - a. Un code hollywoodien 89
 - b. Un cas spécifique 90
- C. Dramatisation 90
 - 1. Retour sur la perspective 90
 - 2. Retour au cinéma 91
 - a. L'expression 91
 - b. Créer de nouvelles liaisons à travers les échelles de plan 91
 - c. Tout parle 92
 - 3. Synthèse 93

CONCLUSION 95

PARTIE II : DOUBLE VOIE 98

INTRODUCTION 99

CHAPITRE I : UN AUTRE TYPE DE PROPOSITION POUR LE MONTAGE : LE CINÉMA RUSSE 103

I. Prise de position 104

- A. S'inscrire contre Griffith 104
 - 1. L'individuel versus le collectif 104
 - 2. Un problème de montage 105
 - 3. Réaction 105
 - a. La linéarité 105
 - b. L'Idée 106
- B. Le nouveau rôle du montage 107
 - 1. Juxtaposition des fragments et non du contenu 107
 - a. Griffith 108
 - b. Eisenstein 108
 - 2. Les deux fonctions du montage chez Eisenstein 109
 - a. Le pathétique 109
 - b. L'argumentation 110

II. La Ligne Générale de Sergueï Eisenstein (1927) 112

- A. Intradiégétique et extra-diégétique – la séquence de l'écumeuse 112
 - 1. La métaphore visuelle 112
 - 2. L'écumeuse 112
 - 3. La figure (prise 1) 113
 - a. Une dynamique 113
 - b. Un rapport singulier 114
 - c. Accentuer l'intervalle 114
- B. Montage image – montage sonore 115
 - 1. Le son comme élément extra-filmique – la séquence de la sauterelle 115
 - a. Le son 115
 - i. Digression historique 115
 - ii. Convocation extra-filmique 116
 - iii. Nouvelle rupture 117
 - b. Synthèse 117
 - 2. Genèse, croissance, développement 118
 - 3. Circulation 119
 - a. Circulation sonore 119
 - b. Circulation visuelle 119
 - c. Retour du son grâce au mouvement 120
- C. Conséquences 120
- D. Synthèse 121
 - 1. S'inscrire contre la linéarité 121
 - 2. Changement dans l'analyse 121

CHAPITRE II : *CITIZEN KANE*, ORSON WELLES (1941) 124

I. Dans le plan 127

- A. Diviser en trois scènes 127
 - 1. Le cadre dans le cadre 127
 - 2. Les contrastes 128
 - a. L'éclairage 128
 - b. Les mouvements 128
 - c. Synthèse 128
 - 3. Une troisième séparation 129
 - a. La lumière 129
 - b. Les scènes de dialogue 129
 - c. La victoire d'un espace 129
 - 4. Synthèse 130
 - a. Des actions 130
 - b. Le tournage 130
- B. Lier les plans 131
 - 1. Une nouvelle forme de liaison 131
 - 2. La profondeur dans le tableau, la profondeur dans l'image cinématographique 131
 - 3. La profondeur de champ dans Citizen Kane 132
 - 4. Le déplacement du centre lumineux 133
 - a. Ce que nous avons déjà vu 133
 - b. Déformer les perspectives 133

II. Un héritage baroque 134

- A. Composition de l'image 134
 - 1. Le clair-obscur : analyse du clair-obscur dans le tableau *La Ronde de nuit* de Rembrandt (1642) 134
 - a. D'où vient la lumière ? Où tombe la lumière ? 134
 - b. Contrastes 135
 - c. Décentrement 135
 - 2. Le mouvement 135
 - a. L'asymétrie 135
 - b. Le mouvement centrifuge 136
 - c. Mettre en rapport les plans 136
- B. Nouvelle digression 137
 - 1. La construction perspective dans *L'Annonciation* de Francesco del Cossa (1469) 137
 - 2. Synthèse 138

- C. La communication entre les plans dans *Citizen Kane* 139
 - 1. La diagonale 139
 - 2. Le son 140
 - 3. Une nouvelle fonction de la profondeur de champ 141
 - 4. Synthèse 142
- D. Le temps 144
 - 1. Le flashback 144
 - 2. Le montage 144
 - 3. L'espace et le temps 145
- E. Synthèse 147
 - 1. Terminologie 147
 - 2. Le temps 147
 - 3. Lien avec le cinéma moderne et contemporain 148

CHAPITRE III : DU CIRCULAIRE À LA LIBRE CIRCULATION 148

I. Retour sur les éléments 151

- A. Le montage figuratif 151
 - 1. Exposition 151
 - 2. Le montage alterné est aussi figuratif 151
 - 3. Le montage parallèle est aussi figuratif 152
 - a. Conventionnel? 152
 - b. Associations 153
 - c. Nouvelle logique 153
 - 4. Nouveau mode de fonctionnement interne 154
 - 5. Narration 155
 - 6. La discontinuité : les deux types 156
 - 7. Synthèse 156
- B. À hauteur du film 157
 - 1. *Exotica* de Atom Egoyan (1994) 157
 - a. Contextualisation 157
 - b. Le mouvement 157
 - c. Rejouer la rencontre 158
 - d. Le *dancing* 159
 - 2. Déhiérarchisation 160
 - a. Synthèse 160
 - b. Expérience 160

II. De la ligne à l'échappée 162

- A. L'échappée 162
 - 1. Dans le film 162
 - 2. Dans l'analyse 163
 - 3. Application 164
- B. *The Pillow Book*, Peter Greenaway (1996) 164
 - 1. Retour sur la circulation 164
 - 2. Le montage 165
- C. Retour sur une figure : l'échappée 166
 - 1. L'échappée visuelle 166
 - 2. L'échappée sonore 167
 - 3. L'échappée du personnage 167
- D. Déplacements 168
 - 1. Circulation libre 168
 - a. Coexistence et juxtaposition 168
 - b. Une nouvelle forme de sérialité 169
 - 2. Dernier déplacement : le personnage 169

CONCLUSION 170

INTRODUCTION 173

CHAPITRE I : LES IMPRESSIONNISTES 178

I. Un autre cinéma 179

- A. « Le cinéma pur » 179
- B. Une nouvelle forme d'expression 180
 - 1. « Ayons la foi » 180
 - 2. Du nouveau 182
 - a. Arrêter d'imiter 182
 - b. Arrêter de raconter des histoires 182

II. Le « cinéma intégral » 183

- A. Le rythme 183
 - 1. Le mouvement 183
 - a. Un principe de base 183
 - b. Un principe ramené au cinéma 183
 - 2. Le mouvement est motivé 183
 - a. Rapprochement avec le cinéma russe 183
 - b. Et pourtant... 184
 - c. La forme minimale 184
 - 3. La musique 184
 - a. Détour comparatif avec Eisenstein 184
 - b. Rythmique 185
- B. Récit *versus* émotion 185
 - 1. L'émotion 185
 - a. Retour sur une critique 185
 - b. Le train des frères Lumière 186
 - c. Troubler le spectateur 186
 - 2. Se situer en amont 187
 - a. Donner à voir les mouvements du monde 187
 - b. Une nouvelle ligne 187
- C. Synthèse 188
 - 1. Déductions 188
 - 2. Conséquences pour l'analyse 188

CHAPITRE II : LES SURRÉALISTES 190

I. Un cas d'étude : *Un chien andalou*, Luis Buñuel et Salvador Dalí (1928) 191

- A. Le montage 191
 - 1. Le montage organico-actif 191
 - a. L'action 191
 - b. Le raccord 192
 - c. Une nouvelle forme de successivité 192
 - 2. Un soupçon d'impressionnisme 193
 - a. Les formes 193
 - b. Une construction en miroir 193
 - c. Le mouvement 194
 - 3. Les traces d'une dialectique « à la russe » 194
 - a. La forme 195
 - b. Les échelles de plans 195
 - c. Discontinuité 195
- B. Synthèse 195
 - 1. Thèse 196
 - a. Constat 196
 - b. Nouvel exemple 196
 - c. Analyse 196
 - 2. Antithèse 197
 - 3. Questions 197
 - a. Les données immédiates 197
 - b. Nouvelles alliances 198
 - c. Scission 198

4. Problématique 199

5. Plan 199

II. Une filmographie 199

A. Fonctionnement 199

1. Le milieu déterminé 199

2. La fin de la motivation comme moteur de l'enchaînement 200

a. *L'Ange exterminateur* 200

b. *Cet obscur objet du désir* 200

3. La dérive 200

4. Synthèse 202

B. La répétition 203

1. Joyeux mélange – la répétition 203

a. La reprise 203

b. Changer un rapport 203

2. Le cycle 203

a. Le cycle interne 203

b. Le cycle externe 204

c. Synthèse 204

3. Les deux types de répétition de Buñuel diagnostiqués par Deleuze 204

a. Faire échouer l'action – la mauvaise répétition 204

b. La répétition qui sauve 205

c. Synthèse 206

C. Synthèse 206

1. Interprétation 206

2. Une création cinématographique 207

3. Outils 207

CHAPITRE III : L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND 209

I. Histoires et influences 210

A. Avant-propos 210

1. Unir l'Allemagne 210

2. Direction Hollywood 210

3. Passer le second plan au premier plan 211

B. Une série de ruptures 212

1. Rompre avec le récit 212

2. L'importance du décor 212

II. Études de composition 213

A. L'expressionnisme au cinéma : une « œuvre graphique » 213

1. Graphisme 213

a. Une recherche atypique pour un premier film 213

b. Graphisme du corps, graphisme des décors 213

2. Irréalisme 215

a. Histoire de perspective 215

b. Le point de repère pour la composition de l'image n'est plus le spectateur 215

c. Affranchissement et construction formelle 215

3. Expressivité 216

B. Composer une image plate et créer de nouveaux liens 217

1. Le personnage principal et le décor 217

a. Un lien graphique 217

b. Un lien narratif 218

c. Un lien affectif 218

2. Une influence littéraire : le romantisme 219

a. Romantisme *versus* réalisme 219

b. Le récit 219

c. Une atmosphère 220

III. Un acte « cinétique pur » : *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) 220

- A. Introduction 220
 - 1. Explication 220
 - 2. Plan 220
- B. Analyse 221
 - 1. La confrontation 221
 - a. Résumons 221
 - b. Deux espaces 221
 - c. Oppositions 222
 - i. Intérieur *versus* extérieur 222
 - ii. Des courbes et des lignes 222
 - iii. Composition du plan et hiérarchisation de l'espace 222
 - 2. La lumière 223
 - a. L'ombre et le corps 223
 - b. Créer des espaces de projections 223
 - i. La cage d'escalier 223
 - ii. Petit détour chez Fritz Lang 223
 - iii. Usage de la lumière – précision avec Henri Alekan 224
 - c. L'ombre : le reflet impossible 224
 - 3. La métaphore sexuelle : une création proprement cinématographique 225
 - a. L'ombre et la morsure 225
 - i. La métaphore 225
 - ii. Au cinéma 226
 - b. Une vision personnelle 226
- C. Conclusion 227
 - 1. Un « cinétique pur » 227
 - 2. La lumière 227
 - 3. Le personnage 228
 - 4. Le serpent se mord la queue 228
 - 5. Déductions pour la suite 228

CHAPITRE IV : LA MODERNITÉ 229

I. Sortir! 230

- A. Le cinéma fait son cinéma 230
 - 1. Citations 230
 - a. Un art à part entière 230
 - b. Un cas précis 231
 - i. Le western – typographie 231
 - ii. Le western – musique 231
 - iii. Contrepoint 231
 - 2. Une fascination pour la technologie et la modernité 232
 - a. *L'Avventura* 232
 - b. *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard (1959) 232
- B. Fin de la lisibilité mais encore... 233
 - 1. Analyse de la séquence de l'interview 233
 - a. Le son 233
 - i. Dissociation 233
 - ii. Espace 234
 - b. La lumière 234
 - c. Le rythme 235
 - 2. Des piliers? 235
 - a. Impossible à déduire 235
 - b. Question de schème, question d'analyse 236
 - c. Synthèse 236
- C. Le relâchement du récit 236
 - 1. Le montage alterné 236
 - a. Petit rappel 236
 - b. Explications 237
 - 2. Déductions 238
 - a. Liaisons organiques 238
 - b. Situation et action 238

- i. La grande forme 238
 - ii. La petite forme 239
 - 3. Il n'y a plus de forme 241
 - a. Ça ne marche plus 241
 - b. Sans début ni fin 241
 - i. Le constat de Bordwell et Thompson 241
 - ii. La position de Metz 241
 - iii. Structurale et figurative ? 242
 - 4. Un nouveau type de montage 242
 - 5. Une nouvelle logique 243
 - a. Chassé-croisé 243
 - b. Une dynamique 244
 - c. Histoire 245
- D. Une question de logique 245
 - 1. Une logique dynamique 245
 - a. Le regard : l'impossible raccord 245
 - b. Répétition logique 246
 - c. Le rôle de l'architecture 246
 - i. Question et hypothèses 246
 - ii. Retour sur la première scène 246
 - 2. Une certaine relation au cadre 247
 - a. Un détour par *Casablanca*, Michael Curtiz (1942) 247
 - i. Introduction 247
 - ii. Champ-contrechamp 247
 - iii. Échelle de plan 248
 - b. Changer 248
 - 3. Une dynamique similaire ? 248
 - a. Étude comparative 248
 - b. Synthèse 249
- E. Des personnages 250
 - 1. Personnage, action, situation 250
 - 2. Petit flashback 250
 - 3. Synthèse 250

II. Retour sur la crise de l'image-action 252

- A. Un ancien plan 252
 - 1. Résumé et objectifs 252
 - 2. Logique de la représentation 252
 - a. Introduction 252
 - b. L'organique 253
 - c. Le fonctionnel 253
- B. Un nouveau plan 254
 - 1. À contre-courant 254
 - 2. La crise de l'image-action 255

CONCLUSION 257

PARTIE IV : CARREFOUR 260

INTRODUCTION 261

CHAPITRE I : LA MODERNITÉ : QUELLES CONSÉQUENCES POUR L'ANALYSE ? 270

I. Deux nouveaux manifestes 271

- A. Alexandre Astruc 271
 - 1. Contextualisation 271
 - 2. Cinéma, langage et pensée 271
 - 3. Cinéma et littérature : de nouveaux rapports 272
- B. François Truffaut 273
 - 1. Un second pamphlet polémique 273
 - 2. Un problème de diversité dans la production 274
 - 3. Le problème de l'adaptation 274
 - 4. Synthèse 275

II. Une table ronde 275

- A. Le nouvelle facette de l'adaptation 275
 - 1. Réflexions autour de *Hiroshima mon amour* 275
 - a. Introduction 275
 - b. La morale 276
 - c. Le cinéma 276
 - d. Retour à notre problème 277
 - 2. Point de miroitement dans la théorie de l'adaptation 277
- B. Synthèse 278

CHAPITRE II : LA POLITIQUE DES AUTEURS 279

I. Analyse d'un terme nouveau 280

- A. Une vieille revendication 280
 - 1. L'appel du cinéma étranger 280
 - 2. Un exemple d'adaptation cinématographique 281
- B. Politique ? 282
 - 1. Une politique sans nuances 282
 - 2. Guerre culturelle 282
 - 3. Synthèse 283
 - a. Deux revendications complémentaires 283
 - b. Des revendications qui excèdent le cadre national 284

II. Retour aux sources et à ses questions 284

- A. Le cinéma : un art collectif en question 284
 - 1. Négation de l'entreprise collective 284
 - 2. Des nuances 285
 - 3. Synthèse : retour à l'analyse 286
 - a. Deux choses 286
 - b. Deux conséquences 286
- B. Le cinéma d'auteur est-il une catégorisation élitiste ? 287
 - 1. Un point d'actualité 287
 - 2. Retour sur notre problématique 287
- C. Conclusion 288
 - 1. Synthèse 288
 - 2. Questions 289

CHAPITRE III : L'AUTEUR EN QUESTION 290

I. Le problème 291

- A. Exposition 291
 - 1. Analyses structurales 291
 - a. Analyse structurale littéraire 291
 - b. Analyse structurale appliquée 291
 - 2. La subjectivité de l'analyste 292
 - a. Problème 292
 - b. Conseils 292
 - 3. Nombre 292
- B. Identité de l'œuvre 293
 - 1. Présupposé 293
 - a. Exposé 293
 - b. Ne plus tourner autour du scénario 293
 - c. Conclusion 294
 - 2. Synthèse 294
- C. Des films, un problème 296
 - 1. Le cinéma des frères Dardenne 296
 - a. *Rosetta* 296
 - b. *Le Fils* 296
 - i. Description et analyse 296
 - ii. Interprétation ? 297
 - c. *L'Enfant* 298
 - 2. Synthèse 298
- D. Le problème se rejoue à tous les niveaux 299
 - 1. Une dynamique problématique 299

- a. Questions 299
 - b. Un exemple de réponse : *Rosetta* 299
 - c. Méthode 299
- 2. La singularité 300
 - a. La fin d'un règne 300
 - b. Le début d'une recherche 300
- E. Un problème est multiple 301
 - 1. Le mouvement comme problème 301
 - a. Un problème, des mouvements 301
 - b. La multiplicité 301
 - 2. Mise en garde terminologique 301
 - a. Un problème de cinéma 301
 - b. Sortir du film 302
 - 3. Le personnage 302
 - a. Le personnage est un élément 302
 - b. Comment un élément existe-t-il ? 302
 - c. Laisser exister un personnage 303
 - 4. Conclusion 305
- II. La notion d'auteur 305**
 - A. Le problème et l'auteur 305
 - 1. Retour sur le problème 305
 - a. La relance 305
 - b. La vision du réalisateur *versus* l'application du littéraire 306
 - i. Rencontrer des problèmes 306
 - ii. Affaire de subjectivité 306
 - iii. Conclusion 307
 - 2. La singularité 307
 - a. Une vision singulière 307
 - b. Déplacement en lien avec l'analyse 307
 - B. Questions 308
 - 1. Pourquoi la différence nous importe-t-elle autant ? 308
 - a. Une traditionnelle revendication 308
 - b. Une motivation de la recherche 308
 - c. Un cristal ? 308
 - 2. Pourquoi faut-il rejouer ? 309
 - a. Expérimenter 309
 - b. Recommencer 309
 - c. Retour sur l'auteur 309
 - C. L'auteur en question 310
 - 1. Retour aux origines de la notion d'auteur 310
 - a. Une notion moderne 310
 - b. L'auteur et le texte 310
 - i. La fin d'une filiation 310
 - ii. Un nouveau type de rapport 311
 - 2. La fonction-auteur 311
 - a. Nouveau couplage 311
 - b. L'auteur et l'analyse 311
 - c. Libre circulation 312
 - 3. L'auteur et la société 312
 - a. Un double mouvement 312
 - b. Une question de régime 313
 - c. Retour à l'analyse 313
 - 4. Synthèse 314
 - a. Une singularité 314
 - b. Une signature 314

- D. Conclusion 315
 - 1. L'analyse se doit de considérer le problème 315
 - 2. Le film est l'objet de l'analyse 315
 - 3. Un héritage critique et pratique 316
 - a. Un nouveau rapport à l'histoire du cinéma 316
 - b. Synthèses et déductions 316
 - 4. Le rhizome 317
 - a. Retour sur *Body Snatchers* 317
 - b. Le lien avec le rhizome 318
 - c. Ouverture 319

CHAPITRE IV : LES FIGURES 320

I. Une autre façon d'aborder le problème 321

- A. L'idée 321
 - 1. L'idée versus la mimésis 321
 - 2. La conception 322
 - a. Idée et scénario 322
 - b. Reprise 323
 - c. Nouveauté 323
 - i. Introduction 323
 - ii. Idée 323
 - iii. Analyse 324
 - iv. Conclusion 325
 - 3. L'idée pure 326
 - a. Synthèse 326
 - b. Analyse de la séquence d'exposition dans *Un lac* (Grandrieux, 2009) 326
 - i. Description visuelle 326
 - ii. Description sonore 326
 - iii. Mise en relation 326
 - iv. Conclusion 327
 - c. Déductions 327
- B. Un cas d'étude : *La Vie nouvelle* 328
 - 1. Présentation et questions 328
 - a. Constat 328
 - b. Un cas extrême qui pose question 329
 - 2. Les formes : un jeu de devinette ? 329
 - a. Le corps de Mélanie 329
 - b. Petit détour par la peinture 331
 - c. La fin de l'« image-outil », le début de l'« image non mentale » 332
 - 3. Les sons 333
 - 4. Le film pense ? 334
 - a. Penser par images, penser par fragments 334
 - b. Retour sur le montage figuratif 334
 - c. La notion de plan 334
 - 5. Conclusions 335
 - a. Une dynamique : *déformation, transformation, transmutation* 335
 - b. Communication et échange : un double mouvement ? 335
 - c. Le film crée ses propres outils 336
 - d. Le figuratif : la figure comme forme 336

II. La figure 337

- A. La forme dans l'image et dans le texte 337
 - 1. Digression : une approche étymologique 337
 - a. *Forma* 337
 - b. *Skhèma* 337
 - 2. La figure rhétorique 338
 - a. Rhétorique 338
 - b. Retour à la lecture d'Erich Auerbach par Jacques Aumont 339
- B. Retour sur l'ellipse (prise 3) 339
 - 1. L'ellipse narrative : indice de manque 339
 - a. Définition 339
 - b. L'ellipse dans la grande et la petite forme 340

i. Avant-propos	340
ii. Dans la grande forme	340
iii. Dans la petite forme	341
c. Conclusion	342
2. L'ellipse de distance	342
a. Définition	342
b. Ellipse de manque <i>versus</i> ellipse de distance	343
i. Synthèse	343
ii. Autre exemple	343
3. Synthèse	344
a. Temps et espace	344
b. Avancée	344
C. L'ellipse dans <i>La Vie nouvelle</i>	344
1. Retour sur la crise de l'image-action	344
2. L'ellipse d'affranchissement	345
a. Exposition	345
b. Explication	345
c. Conclusion	346
III. La sensation	347
A. Retour sur la mise en scène	347
1. Ce qui est	347
2. Les deux voies	347
3. Une progression singulière	348
B. Acte de résistance	348
1. Résister	348
a. Résister dans l'image	348
b. Résister au cliché	349
c. Résister est un acte de création	349
2. La pensée	350
CONCLUSION	351
CONCLUSION GÉNÉRALE	354
L'analyste	354
L'historien	356
Le spectateur	358
BIBLIOGRAPHIE	360
Collectifs	367
Travaux universitaires	367
Articles	367
Articles en ligne	369
Sites internet et documentation en ligne	371
LISTE DES FILMS CITÉS	372
TABLE DES MATIÈRES	375



LESA

(Laboratoire d'Étude en Science des Arts)

Formation doctorale : Lettres, Langues et Arts

Université de Provence – Centre Schuman, UFR LACS

29, avenue Robert Schuman – 13 621 Aix-en-Provence Cedex1

&

Facultés des Arts et Sciences Littérature comparée option Études cinématographiques

Université de Montréal

CP 6128, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7