

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020

Soutenu en décembre 2020

Ruptures esthétiques et narratives dans le cinéma de fiction

Charles Chabert

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Le Mime

Directeurs du mémoire : Giusy Pisano et Bérenger Thouin

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Remerciements

Je tiens à remercier, pour leur accompagnement, leur aide, leur disponibilité :

Giusy Pisano, Béranger Thouin, Florent Fajole, Hugo Orts.

Pour leurs enseignements : David Faroult, Erik Roraback, Mary Angiolillo.

Pour leur soutien : Madeleine, Pierre, Boris, Louise, Tilman, Théa, Martin, Paul,
Laurent, Christine, et ma famille.

Résumé

Sous l'angle de la rupture, le mémoire s'attache à interroger, au sens large, les modalités des formes et des procédés narratifs particuliers du cinéma. Tout d'abord dans la théorie de Christian Metz : en quoi un film de fiction présente-t-il une « énonciation » qui rompt, par sa présence sensible, avec la perception usuelle d'un monde. Par ailleurs, nous analysons la manière dont un film propose, dans la théorie de Gilles Deleuze, un procédé d'énonciation particulier par le moyen d'« images-mouvement ». Dans une deuxième partie, nous interrogeons la question de la fiction au cinéma à travers le cinéma soviétique d'avant-garde des années 1920. Nous nous concentrons sur les exemples d'Eisenstein et de Dziga Vertov, dont les manifestes et les films se situaient en rupture radicale du modèle narratif américain, lui-même héritier du modèle « classique » grec.

From the angle of rupture, this written memoir attempts to question, in the broad sense, the modalities of forms and specific narrative processes of cinema. First in the theory of Christian Metz : how does a fictional film present an "enunciation" that breaks, through its sensitive presence, with the usual perception of a world. In addition, we analyze the way in which a film proposes, in Gilles Deleuze's theory, a particular process of enunciation by means of "movement images". In a second part, we examine the question of fiction in cinema through the Soviet avant-garde cinema of the 1920s. We focus on the examples of Eisenstein and Dziga Vertov, whose manifestos and films established a radical departure from the American narrative model, itself heir to the "classical" Greek model.

Mots-clés

Rupture – fiction – récit – discours – esthétique – narration – montage – coupe – mouvement – durée – temporalité – classique – moderne – Eisenstein – Vertov – Metz – Deleuze – Rancière

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	4
Mots-clés	4
Table des matières	5
INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE / RUPTURES DANS LA PERCEPTION D'UN MONDE. L'EMERGENCE D'UN SUJET-CAMERA.	16
Chapitre 1. Christian Metz - le cinéma comme discours ?	17
Signifiant, signifié	18
Le récit cinématographique, entre discours et histoire	20
Récit, narration : l'approche metzienne	22
Tout film de fiction relèverait du discours ?	25
Le film de fiction comme discours dans l'espace public	29
Chapitre 2. Gilles Deleuze et l'image-mouvement	33
Au départ : l'illusion cinématographique	33
Ruptures esthétiques de l'image-mouvement	35
Le mouvement comme coupe mobile de la durée	39
Le plan, intermédiaire entre cadrage et montage	42
Rupture narrative - la « conscience caméra »	46
Le montage	49
Conclusion PREMIÈRE PARTIE	50
DEUXIÈME PARTIE / RUPTURES PAR RAPPORT A LA FICTION CLASSIQUE : MODERNITES DU CINEMA SOVIETIQUE.	53
Chapitre 1. Modèle antique / moderne	54
Reconstitution antique du mouvement	54
Reconstitution moderne du mouvement : l'instant quelconque	55
La narration classique, Aristote	57
Un film précurseur, « Intolérance »	60

Chapitre 2. Eisenstein et le montage des attractions	63
Utiliser l'instant quelconque, Eisenstein	63
S'extraire de la narration classique, Eisenstein	66
Chapitre 3. Dziga Vertov au bord de la fiction	70
La crise de la fiction en URSS	70
La fiction comme conflit de temporalités	72
« L'homme à la caméra », au bord extrême de la fiction	76
Du temps de la coexistence au mouvement libre, Vertov	79
Développement & conclusion DEUXIÈME PARTIE. Eisenstein, Vertov, deux conceptions de la modernité	85
CONCLUSION / OUVERTURE	90
Bibliographie	92
Note sur la Partie Pratique de Mémoire	95

Introduction

En intitulé de ce travail, un titre, assez général et à première vue simple : « Ruptures esthétiques et narratives dans le cinéma de fiction ».

En réalité, le principe de rupture est assez complexe dans un art où la continuité a été constamment recherchée : *narrative* permettant au spectateur de suivre « toujours de lui-même et sans fatigue la continuité de l'action principale interprétée par les personnages marquants ¹ » ; *formelle* par le lissage destiné à gommer les écarts de cadrages, raccords, colorimétrie et dont l'actuel développement de la post-production est emblématique. Ainsi, un film « en rupture » se positionne, en principe, d'emblée en contrepied des codes établis pour les détourner, les faire évoluer. Cette *tension* entre nécessité de la continuité et désir de rupture n'est pas la prérogative d'un cinéma de la modernité – dont la définition elle-même est à établir – mais traverse toute l'histoire du cinéma. Elle bouscule la chronologie de ses états, de ses courants, de ses mouvements. Mais également, elle concerne les attributs particuliers du cinéma-spectacle, les procédés, narratifs ou esthétiques. Et chacun de ces aspects, riche en évocations, semble vertigineux si on souhaite le traiter convenablement.

Ainsi, ce que j'ai tenté de faire par cette recherche, est de proposer une réflexion à travers deux aspects corrélés : considérer, d'une part, la rupture comme un changement contextuel, historicisé ; d'autre part, comme la réception sensible et intellectuelle de ce changement. Le premier aspect renvoie à la fabrication, aux créateurs, aux artisans des films, artisans marginaux à leur époque dans leurs nouvelles manières de faire et de penser le cinéma. Le second aspect renvoie à la projection et aux spectateurs intrigués par des œuvres singulières.

Pour ce faire, une première question est posée : qu'entend-t-on par rupture ? D'une manière générale, la rupture en art, et au cinéma en particulier, est pensée comme ce qui s'oppose au continu, au linéaire, à la règle, droite comme une ligne de conduite. La rupture est le point de brisure de la ligne ; elle vient

¹ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », reproduit dans André Gaudreault, *Cinéma et attraction - Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 220.

heurter le bon déroulé des choses, rompre les habitudes, détromper les attentes. Elle se présente comme un imprévu, une remise en question des règles. Elle propose à notre appréciation, sensible et intellectuelle, d'autres points de fixation : le public découvre, ahuri, une architecture novatrice et qui a l'air de tenir bon ; une *Tour de Pise*, à la curieuse élégance.

Toutefois, la notion de rupture renvoie à « cassure », à un matériau que l'on malmène. Aucune rupture au cinéma ne se fait sans une forme de violence, que ce soit du côté des créateurs ou des spectateurs. Toute rupture est une sortie de la zone de confort. Prendre des chemins de traverse nécessite quelques embardées. Tout d'abord, du côté de la fabrication, c'est voir son époque de biais, et donc affronter, pêle-mêle, l'incompréhension, l'isolement de la marge, la perte de référentiel - c'est-à-dire, être soi-même son propre référentiel. Et du côté de la réception, c'est accepter de se rudoyer l'esprit, de se résoudre à penser « contre soi-même ». Ou plus exactement, à penser « contre le soi défini à un instant t , conditionné par une certaine norme ». Cette norme peut être plus ou moins ouverte, c'est-à-dire, ouverte à la marge, à ses retranchements, à ce qui n'est pas elle. Et justement, ce sont ces retranchements que visite la rupture, parfois durement.

Délimitations du sujet et approches

Pour restreindre le sujet, je me suis limité uniquement aux ruptures dans le champ de l'image au cinéma. Les questions du choix des histoires, des sujets, du jeu ou de la direction d'acteurs, ou tout ce qui concerne le son, entre autres approches, ne sont pas ou peu traitées.

Ainsi par le terme d' « esthétique », en rapport aux images et à l'exclusion du son, j'entends : l'approche soucieuse de comprendre la plasticité, le jeu des formes, pour l'objet-film. En d'autres termes, l'esthétique d'un film est : l'étude de sa forme par l'analyse des éléments constituant les images (→ les choix précis en termes de : cadrage, lumière, montage), qui font que celle-ci existe, et qui peut être différente ou pas du *canon* esthétique attribué à tel autre genre ou récit.

Aussi, le mémoire est circonscrit au cinéma narratif : cinéma dont les procédés d'écriture, de mise en scène, de montage etc., suivent une logique de récit, c'est-à-dire qu'ils indiquent au spectateur une direction suffisamment claire dans sa déambulation au sein de l'espace diégétique. On reste dans ce cadre

tant qu'il y a au sein de la diégèse une trame narrative lisible, une « histoire » qui fasse sens, par-delà les choix formels dans la représentation.

Enfin, quelles ruptures fallait-il évoquer ? Le problème était encore très large, il y aurait dix moments historiques, cent auteurs, mille figures formelles ou procédés narratifs qui mériteraient un chapitre. Des ruptures, il y en a pleins...

Pour le dire clairement, le but de ce travail - très court pour l'ambition de son titre ! - n'est pas de faire un relevé des diverses formes déjà cataloguées de ruptures esthétiques et/ou narratives que l'histoire a connues, et de répertorier les films témoins de ces évolutions. Le but recherché n'est pas non plus d'établir une distinction entre ce qui relèverait d'un art classique et d'un art moderne, avant et après des points de rupture qui baliseraient, comme un phare au passage d'un cap, une certaine histoire du cinéma. Plus modestement, l'objectif de ce mémoire est de parvenir à poser un doigt plus avisé sur certains mécanismes à l'œuvre dans tel ou tel autre film qui rompt avec nos habitudes ancrées de spectateur de l'an X, évoluant dans une société Y.

Également, ce mémoire s'envisage comme une entreprise de découvertes, de prospections, de défrichage, et non de démonstration. Le choix méthodologique a été de solliciter les films et les écrits des théoriciens qui ont pensé la rupture au cinéma : en particulier Christian Metz, Gilles Deleuze, Jacques Rancière. Le tout afin de parvenir à s'appropriier, en première approche, leurs systèmes conceptuels, sans jamais en négliger les complexités. Et de manière à interroger la rupture de plusieurs façons, grâce à leurs différents outils d'analyse. C'est ainsi que leur argumentation en première partie de ce mémoire est mobilisée par la suite pour mieux appréhender la logique de la rupture des cinéastes tels que Einstein et Vertov. D'autres auraient pu être étudiés, j'ai notamment pensé à Pier Paolo Pasolini, mais compte tenu du cadre de ce mémoire et des temps impartis à la réflexion, il fallait opérer une sélection.

Partis pris

Ce mémoire se situant dans le cadre d'une recherche-crédation, j'ai adopté une position *implicative*, déterminée par mon expérience de spectateur, une formation professionnelle et en fonction de l'intérêt qu'une réflexion sur les

ruptures esthétiques et narratives peut avoir sur le métier de réalisateur des films.

La réalisation comporte une ligne de conduite en vue de la forme recherchée. Ainsi, j'ai écarté les ruptures qui riment avec déconstruction, qui se contentent de jeter à la « poubelle » les anciens codes, pour, très souvent dans ce cas, ne rien proposer de probant en échange. La rupture du bâtisseur, bâtisseur d'avant-garde certes, mais bâtisseur qui garde un œil dans le rétroviseur, est celle que je privilégie. Non pas celle du pyromane à la vue bornée, qui déconstruit l'ancien monde par seul goût de la démolition. Par conséquent, j'ai porté mon attention aux ruptures qui vont dans le sens d'une réappropriation des formes existantes du cinéma, non parce qu'elles sont motivées par leur rejet, mais bien plutôt par un amour pour elles. Amour dans leur présent, et dans leurs potentielles évolutions : aimer le cinéma pour ce qu'il est, autant que pour ce qu'il pourrait être. Les ruptures les plus solides, supposons-le ici, sont celles qui reconnaissent leur dette. À l'opposé, l'art du parjure, en perdant ses points d'ancrage, court trop vite le risque de tourner à vide, de s'engluer dans des impasses. J'ai voulu m'écarter de la rupture « amnésique », celle qui abroge et tue la mémoire, pour privilégier la rupture qui construit autrement, avec une large conscience, pour pouvoir produire un « autre », de ce qu'est l'« un ». L'« un » du temps présent, ou du temps d'avant. En effet, si c'est trop radicalement autre chose, on quitte le champ du cinéma de fiction, et donc le sujet qui nous intéresse. Et celui qui quitte ce sujet, c'est qu'il y est finalement peu attaché. Il serait attaché à une nouvelle aventure formelle, peut-être très intéressante pour elle-même, mais qui ne serait pas du cinéma de fiction (tout en gardant, c'est mon souhait encore, très ouverte cette notion).

... encore un parti pris. Parler de rupture, c'est intellectualiser les œuvres, rationaliser leur portée, les traiter finalement avec un certain surplomb, sous l'angle (1) du contexte historique de leur fabrication et (2) du point de vue des œuvres dont elles se démarquent. Je le dis d'emblée, je ne suis pas à l'aise avec cette position. Déjà une raison personnelle, parce que j'ai découvert à peu près tout ce que j'ai écrit, et donc, je me garde bien d'une attitude savante sur ces questions. J'en parle d'abord et surtout avec la prudence du défricheur. Ensuite, cette position est une position difficile – quoi qu'il arrive – par égard envers les systèmes particuliers que produisent ces œuvres, irréductibles à des considérations d'ensemble. Ranger un film dans une case, c'est toujours,

un peu, lui porter atteinte. Enfin, dans le prolongement de cette dernière idée, parce que tout discours rationalisant rend insuffisamment justice aux films, pour cette raison que les films pensent d'abord pour eux-mêmes, avec leurs propres « mots ». Il y a quelque chose d'un peu vain à « parler de cinéma ». Quelque part, c'est comme faire de la cuisine en espérant y apprendre la botanique.

Il faut remettre les choses à leur place. Comme le dit Gilles Deleuze aux étudiants de La Fémis, le cinéaste n'a pas besoin du philosophe pour donner à voir ses films². Cinéma et philosophie sont deux disciplines distinctes, deux champs créatifs à part entière. Pour reprendre ses termes, d'un côté on crée des « concepts », de l'autre, on crée des « blocs de mouvement-durée »³. Si le public ne range pas, à première vue, sa réception sensible et intellectuelle dans les sillons analytiques du philosophe, le cinéaste n'a pas davantage besoin de l'éclairage du philosophe pour produire un système d'agencement personnel. Ou alors il fait du film-concept, du film-essai, mais là aussi, c'est autre chose.

Ce que l'on peut proposer, c'est qu'un auteur de cinéma est puissance d'affirmation, proposition, intuitive et sensible, d'un récit personnel, par une intelligence qui se fonde non sur les mots, mais sur les images mouvantes et sur les sons. Cet auteur ne saurait être guidé dans son processus de création par les recommandations esthétiques ou narratives du théoricien. La rupture en art se diluerait dans les discours d'exégètes éclairés. Elle deviendrait une copie de bon élève, dont on déploierait les quelques qualités énumérables.

Pourtant... L'objet-cinéma intéresse, interpelle. On souhaite « mieux comprendre », c'est-à-dire malgré tout, rationaliser par des mots. Du côté de la réception des œuvres, chaque spectateur met des mots sur un indicible calfeutré dans des images mouvantes. Des mots qui parviennent à être véritablement « éclairants ». Partant d'une fascination éthérée, d'une appréciation confuse – du point de vue des mots –, le spectateur parvient progressivement à structurer dans sa langue une partie de cette impression diffuse. Il élève à un niveau supérieur sa compréhension : un niveau plus actif, en même temps que plus conceptuel. Il traduit en mots sa fascination, puis par

² « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Fémis, Paris, 17 mai 1987.

³ *Ibid.*

des effets d'allers-retours que l'on imagine, cette pensée se redéploie dans l'image. Celle-ci y gagne alors des couches de sens, une profondeur, une densité supplémentaire. Les mots de la langue et ceux du cinéma trouvent des points de rencontre, et se retrouvent à même de communiquer partiellement.

Par ailleurs, du côté des cinéastes et autres artisans du cinéma, remarquons que plusieurs fois par le passé, la critique intellectuelle des images existantes a été un préalable à la création de nouvelles images. De manière emblématique, la première génération des *Cahiers du Cinéma* s'est positionnée en réaction à la part du cinéma français de l'époque jugée trop académique. Ou encore, les mouvements d'avant-garde en Russie dans les années 1920 se construisaient, pour une bonne part, sur l'exemple négatif des films hollywoodien qui parvenaient jusqu'à eux.

Ce qui amène une idée directrice : la rupture survient parce que ses acteurs se sont constitués dans un contexte qui les a modelés d'abord, puis les a fait réagir contre lui-même. Ces personnes se retrouvent alors à créer du *non-noble*, à provoquer le temps présent, à l'assaut des codes du système dominant. Le geste de rupture leur vient d'un besoin éprouvé de s'opposer au modèle qui, par ailleurs, leur est constitutif. On suppose, dans ce sens, que toute rupture est clivage intérieur, c'est-à-dire réaction, en réalité, contre soi.

Un clivage qui peut très bien, donc, être latent avant d'être effectif. Les écrits polémiques de François Truffaut dans les *Cahiers du Cinéma* anticipent de quelques années le grand chamboulement de la Nouvelle Vague en France. De même, le manifeste théorique du *ciné-œil* de Dziga Vertov anticipe la sortie des films qui illustreront ses théories. La rupture est dans l'air, elle attend juste sa cristallisation. Pendant quelques années, son noyau est dans une posture latente. Un noyau non pas dur, mais friable : la nature même de la rupture est d'être une « évolution de nature »... Le noyau est alors puissance projective, aspiration à ce qui n'est pas lui. Poings serrés, il attend le bon moment pour se retourner contre lui-même.

... parce que, pour revenir sur cette idée, toute rupture est, dans son principe même, référencée. Le paradigme dans lequel naît la rupture est la condition même de sa survenue. Lorsque la rupture propose "autre chose", elle est comme poussée par les tréfonds de son identité même, une identité qui, justement, ne lui convient plus. Son principe est de contredire sa génitrice, de

s'inscrire dans une filiation contestée (sans laquelle, par ailleurs, elle ne saurait être tenue comme telle).

Parfois, la rupture se veut, dans sa radicalité, opposition stricte à la proposition précédente. À la proposition "A" devrait succéder la proposition "non-A". La rupture aspirerait uniquement à la place laissée vacante. On aurait une sorte de régime de retournement dans l'univers des possibles : on aborderait l'envers, après s'être trop appesanti sur l'endroit. Ayant fait le tour du positif, on devrait faire le négatif.

Pourtant, il est absurde de suggérer que la rupture permettra de n'occuper « que » cette place vacante. Un modèle plus convenable à mes yeux est celui d'un modèle étoilé de propositions divergentes, propositions une à une partiellement incompatibles, mais qui ne remplissent pas l'univers des possibles. Cet univers est en lui-même un ouvert, dans ce double sens qu'il ne saurait réduire ses directions investigatrices, en même temps que chacune ne saurait trouver son point d'achèvement. Il y a variation de la règle, transformation partielle, mais jamais retournement complet. Ce qui est important, c'est que *la rupture est d'abord une courbure*. On casse mais sans séparer. Si tant est que l'on puisse les dénombrer, les similarités l'emporteraient en fait de manière écrasante sur les différences. Pour ne citer que ces points communs évidents : présence d'un cadre allongé latéralement, d'objets en mouvement internes au cadre, de formes et de couleurs mouvantes... Puis et déjà plus spécifiquement, une ouverture sur la profondeur, une perspective, des décors, un espace (ou une « boîte ») diégétique ; puis encore, la présence de personnages humains... Comme un génome commun à 99%. En regard de tous ces éléments prépondérants, la rupture interne au cinéma de fiction, quelle qu'elle soit, semble opérer sur très peu de variables. Ferdinand de Saussure parle ainsi de la langue, mais on peut reprendre sa formule pour le cinéma :

« Ce qui domine dans toute altération, c'est la persistance de la matière ancienne; l'infidélité au passé n'est que relative. Voilà pourquoi le principe d'altération se fonde sur le principe de continuité. »⁴

⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éd. Payot, [1916] 1964, p. 109.

Encore une remarque : la théorisation de la rupture, faite par certains de ses artisans, peut bel et bien amener au bouleversement du regard porté sur l'œuvre, c'est-à-dire, révéler ce que l'œuvre contient effectivement en elle-même. En ce sens, la théorie de la rupture peut bien accompagner la rupture (sans pour autant lui appartenir). Elle s'efforcera de faire coïncider l'intention et l'effet ; elle tentera de coordonner la production de nouvelles qualités, et la communication de celles-ci. Si la théorie de la rupture aboutit effectivement (c'est-à-dire : l'œuvre se révèle), cette théorie a toute utilité. Mais la rupture en art, ce n'est rien de le dire, se doit à l'œuvre, et rien qu'à l'œuvre. C'est elle qui décide à la fin, c'est elle le point ultime du raisonnement. Plus tard de la même façon, si de nouveaux écrits théoriques actualisent le regard porté sur un film, c'est donc que ce film attendait depuis le début qu'on le découvre ainsi.

Mais si le film ne « parle » pas, et si la théorie ne convainc pas, que dire de la rupture qui vit cachée, souterrainement... de la rupture qui ne rencontre jamais son public... de ces nouvelles formes expressives qui ne trouvent personne pour les recevoir. Est-ce à dire que, dans ces cas-là, l'expression est muette ? Que la proposition est stérile ? Ou à l'inverse, que le public ne *sait pas voir*... Si la rupture est, toujours quoi qu'il arrive, rapportée à l'œuvre elle-même, elle n'a en revanche pas de « réalité » tant que personne – en dehors des artisans qui la projettent - ne l'a révélée comme rupture. La rupture peut être réelle, effective, comme elle peut être largement fantasmée par ses auteurs. Mais si elle est réelle du point de vue du public, et si cette rupture nous fait mieux voir, mieux comprendre, il n'est donc pas trop vain, je l'espère, d'écrire un peu dessus.

Structure du mémoire

Ce mémoire, dans son projet, s'attache à considérer la place et les modalités des procédés narratifs et esthétiques dans le cinéma de fiction, pour interroger certaines révolutions historiques qu'elles ont pu connaître : quelles sont ces « ruptures », qu'est-ce qui les motive. À ce titre, interroger le film comme discours, au sens linguistique, avec sa double propriété, nous le verrons, de percée de l'énonciation et de l'utilisation d'une langue / d'un langage me semble un des cœurs du problème. Je suppose (approche grossière) que l'irruption du « je » génère des mouvements de bascule dans la prédominance des aspects narratifs et esthétiques, ou, plus rigoureusement,

que les ruptures de ton dans le traitement de l'un des aspects impacte irrémédiablement le traitement de l'autre. Je suppose que l'instance énonciatrice serait le point nodal où ces aspects se croisent, et qu'éclairer le fond de discours du récit cinématographique me donnera des clés précieuses pour la suite. Il y a dans cette avancée tâtonnante, à la découverte des auteurs, une forme de pari...

... pari pour lequel, tout d'abord, les livres de Christian Metz peuvent m'aider, et c'est le chapitre 1 de ma première partie. Ce chapitre est consacré à analyser la rupture du point de vue de la réception sensible, par le spectateur, de la présence d'un énonciateur dans un film. L'énonciateur ferait figure d'intermédiaire entre le spectateur et le monde représenté (→ la diégèse). C'est-à-dire que l'énonciateur, en montrant des signes de sa présence, romprait un certain régime d'adhérence à un monde contenu dans le film.

Le chapitre 2 est consacré à Gilles Deleuze et à sa théorie de l'image-mouvement, une conception de l'image de cinéma en ceci qu'elle présente un écart avec la perception usuelle du monde réel, un écart qui, d'une manière à définir, constituerait le lieu d'une pensée propre à l'image.

Les questions de rompre avec la diégèse, puis de tenir l'image comme le lieu d'une pensée distincte, amènent à ma deuxième partie sur la rupture du régime d'adhérence à la « fiction ». Je me concentre pour cela sur l'exemple emblématique du cinéma soviétique des années 1920. Le chapitre 1 de cette partie, très inspiré de Gilles Deleuze, est une analyse possible de la dialectique ancien/moderne. Puis les chapitres 2 et 3 sont consacrés à l'étude des ruptures incarnées par les théories et films d'Eisenstein et de Dziga Vertov respectivement.

NB : dans la suite, je troquerai le « je » pour un « nous » plus facile à employer, mais qui de même n'engage que moi.

**PREMIÈRE PARTIE /
Ruptures dans la perception d'un monde.
L'émergence d'un sujet-caméra.**

Chapitre 1. Christian Metz - le cinéma comme discours ?

À regarder sa biographie, Christian Metz (1931-1993) s'est d'abord appuyé sur les enseignements de la linguistique pour former une théorie sémiologique du cinéma au sens classique, une théorie dite de première génération. Il a ainsi produit dans les années 50-60 un imposant corpus de textes visant à donner à l'analyse cinématographique une rigueur plus scientifique, une rigueur permise à l'époque par les outils conceptuels de la linguistique hérités de Ferdinand de Saussure, des outils retravaillés par lui et par ses contemporains. Le mouvement dit du structuralisme linguistique se développait en parallèle de disciplines variées, les sciences sociales, la psychanalyse etc., qu'il contribuait à éclairer d'un jour nouveau. Aujourd'hui, Metz est largement reconnu comme le fondateur de cette approche d'analyse pour le champ du cinéma. Si cette démarche semble avoir perdu de son influence depuis les années 80 – en particulier par le poids qu'ont pris depuis les écrits de Gilles Deleuze – elle est loin d'être dépassée. Elle permet de définir un certain nombre de termes et de problématiques. Ce que nous souhaitons faire ici, pour mieux nous approprier le sujet, et lui trouver des premiers points d'ancrage.

Au milieu des années 70, Metz enrichit sa réflexion des apports des psychanalyses freudienne et lacanienne. Cela donne lieu aux écrits rassemblés dans *Le signifiant imaginaire* (1977), qui reprennent et actualisent dans une perspective plus large les écrits de *Langage et cinéma* (1971). C'est la lecture du *Signifiant Imaginaire* qui nous a incités à prendre son travail comme point de départ pour proposer, dans ce chapitre, une première approche, de premières interrogations. Pour rentrer dans sa réflexion, il est profitable, avant toute chose, de faire un point sur son vocabulaire.

Signifiant, signifié

Au sens défini par Saussure⁵, *signifiant* (= l'aspect matériel du signe linguistique) et *signifié* (= son aspect conceptuel) sont associés par la force d'une intrication effective mais immotivée. Ils forment les deux faces (= les deux réalités psychiques) du signe linguistique, et leur union constitue un tout, une médaille, dont les deux côtés se répondent comme en miroir et garantissent pour moitié l'équilibre de la structure globale (=le signe). On note ainsi que la constitution historique d'un signe est *arbitraire*⁶ : rien ne prédisposait a priori ces deux réalités psychiques, signifiant et signifié, à se lier virtuellement. On note également que le signe, selon cette approche, est *autonome*. Il forme un tout global et indépendant. Ainsi, dans une langue donnée, tout signifié renvoie irrémédiablement, et uniquement, à son signifiant historiquement attaché. Et donc, le signifié ne peut se constituer lui-même en signifiant, ni le signifiant se constituer en signifié. En effet, le lien qui les relie est causal (de signifiant à signifié) mais non réversible : ces réalités psychiques sont de natures différentes et ne peuvent être interverties.

Chez Jacques Lacan, la réappropriation de ces concepts dans le domaine de la psychanalyse fait apparaître de même que *le signifiant a des effets de signifié* (on suit toujours cette logique causale), mais un signifié qui, lui-même, se voit devenir le signifiant d'un nouveau couple, formant une chaîne infinie dans l'élucidation des signes. Il n'y a plus autonomie du signe, mais une chaîne d'engendrement, de longueur théoriquement infinie, dans laquelle les signes successifs se recoupent par enfilage les uns dans les autres. Pour le chercheur, le travail consiste à plonger de plus en plus profondément dans les sous-couches de sens, à déconstruire progressivement l'édifice significationnel... Il exhamera lentement les couches, méthodiquement, à la lumière des surcouches plus immédiatement visibles.

Dans cette perspective, selon Metz, le sens est ouvert, la lecture est plurielle. Ce qui revient à dire: les chaînes signifiants-signifiés sont chacune de longueur infinie (→ une direction prise ne verra jamais son bout), et elles sont en même temps innombrables (→ il existe une infinité de lectures particulières). Ce qui

⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* Paris, Éd. Payot, [1916] 1964, pp. 98-101.

⁶ *Ibid.* « ...le signifiant [...] est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité ».

ne rend pas pour autant la recherche illégitime. Les mots de Metz sont les suivants : « c'est précisément pour *dire* cette circulation même qu'il nous faut des mots un peu précis »⁷... Metz envisage constamment les limites de son approche et ne perd jamais de vue son objet d'étude : un cinéma qui gardera toujours une part de mystère, et qu'il convient donc de questionner précisément, en égard à sa complexité. Cela ne veut pas dire non plus que ces sens ne soient pas hiérarchisables, et que la signification ne puisse pas s'ancrer de manière relativement univoque du point de vue du chercheur (→ on évite l'autre écueil d'une prolifération de signifiés d'égale importance).

Metz fait remarquer que selon l'aspect considéré du film, on peut poser le regard à une hauteur différente, selon que le travail d'engendrement de sens soit déjà plus ou moins figé pour le spectateur. Ainsi, il pose une idée-phare : l'histoire et l'univers diégétique, d'une part, et d'autre part, la matière du film, sa texture, son traitement plastique de composition/cadrage/montage et de bande son, se donnent à voir selon des degrés de signification différents⁸. D'un côté, le *représenté* du film constitue un « signifié manifeste », un donné qui se donne plus immédiatement à saisir. De l'autre côté, la *représentation* se montre sous le jour d'un « signifiant cinématographique » pour lequel le travail d'interprétation reste à faire. Dans un cas, la réception est facilitée par un aspect de « dernier échelon », de signifié donc, qui se donne comme tel : un niveau fondé sur le mimétisme avec des objets déjà reconnaissables. Dans l'autre, on a des effets de sens moins directement évidents, plus flous en première approche, des signifiants non encore transmués en leurs signifiés... tant que l'on n'a pas fait l'effort de cerner cet engendrement de sens.

Disant cela, Metz précise également davantage sa position, celle d'un sémiologue du « texte filmique », c'est-à-dire du film fonctionnant comme objet perçu par des spectateurs en séance de projection. Et non pas de l'histoire seule, par exemple, qui serait indépendante du véhicule, livre, film

⁷ Christian Metz, *Langage et cinéma*, [Paris, Éd. Larousse, 1971], Paris, Rééd. Albatros (augmentée), 1977, texte d'introduction. Metz argumente dans le livre que le « signe » n'est qu'un des éléments de la recherche. D'autres notions sont toutes aussi fondamentales pour l'analyse : « engendrement ou transformation, syntagme et paradigme, système et code, expression/contenu, forme/matière/substance, etc. » (p. 256). La quête du signe cinématographique ne doit pas, selon lui, constituer l'horizon du chercheur sémiologue, mais n'être que l'un des versants de son avancée théorique.

⁸ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Rééd. Christian Bourgeois, [1977] 2002. Partie I, Chapitre : « L'imaginaire du chercheur », pp. 27-60.

etc. qui la prend en charge⁹. La position de Metz, tenant à hauteur de vue le film dans toutes ses composantes textuelles, invite à voir dans l'événement raconté un *signifié manifeste*, alors qu'il serait un *signifiant* dans le cadre d'une sémiologie de la narrativité. Ce qu'il appelle en revanche le *signifiant cinématographique*, c'est l'ensemble des procédés qui rendent la narration cinématographique possible, ceux qui donnent corps à l'histoire, si on veut, sans être pour autant cette histoire.

Dire que ce signifiant global est « cinématographique », comme Metz le fait, ne veut pas dire que tous les signifiants qui le constituent le soient également. Ce qui ressort à la lecture de Christian Metz, c'est qu'il préfère, pour tel ou tel procédé, plutôt évoquer des « degrés de spécificité cinématographique ». Par exemple, l'emploi d'une musique n'est pas spécifiquement cinématographique, mais un raccord de plan, lui, l'est beaucoup plus. Dans notre compréhension de ses écrits, ce qui apparaît le plus spécifiquement « cinématographique », c'est le rapport particulier qu'entretiennent ces différentes composantes au sein d'un signifiant global. Or ce rapport est permis par le cinéma, et lui seul. Dans cette optique, il n'y a pas d'abus à parler de signifiant « cinématographique », si on le considère à une échelle globale.

Ce que nous pouvons dire, c'est que dans le cadre du cinéma, les frontières à la compréhension entre le narré et la narration, entre l'expression et le contenu, le signifiant et le signifié, sont poreuses et demandent de la prudence. Metz développe l'idée que ces frontières interrogent le film de fiction comme « récit cinématographique » sous un double régime de *discours* et d'*histoire*, des termes que nous souhaitons donc mieux définir.

Le récit cinématographique, entre discours et histoire

En linguistique, dans une définition d'Émile Benveniste servant de référence à Christian Metz, le discours se définit de la manière suivante: il y a d'une part, de manière manifeste, un sujet qui énonce, et d'autre part, la langue qu'il

⁹ On pourra lire « Problèmes de dénotation », p. 144, dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, t.1*, Paris, Éd. Klincksieck, 1968, Rééd. 1983.

utilise comporte en elle-même ses propres éléments d'énonciation¹⁰. La présence sensible d'un sujet locuteur et l'utilisation d'une langue sont les deux points primordiaux. Lorsque nous disons « présence », c'est bien en rapport à la perception que nous en avons. Et par « sujet », il faudrait entendre une « instance racontante ». Globalement il s'agit d'un « je » qui est discernable, qui se laisse repérer à certains indices linguistiques, en particuliers : verbes au présent de l'énonciation, et utilisation de pronoms qui réfèrent au locuteur. Dans cette définition de Benveniste, le discours est donc cela : un énoncé comportant explicitement des marques de l'énonciation, et opérant dans une langue donnée.

À l'inverse, dans une histoire (terme compris au sens théorique), ces marques sont absentes. L'histoire, c'est le degré 0 de l'énonciation. L'histoire, à l'inverse du discours, est le produit d'une narration impersonnelle ; elle se présente d'elle-même, comme si personne ne racontait.

Enfin, recoupant les deux pour ainsi dire, le récit serait un « discours narratif ». Il serait narratif dans la mesure où il transporterait en quelque sorte une histoire. Et il serait discours dans la mesure où il se présenterait lui-même comme un énoncé, c'est-à-dire qu'il serait le véhicule d'une énonciation, une énonciation rendue perceptible par certaines marques sur lui.

Qu'en est-il plus spécifiquement du dit « récit cinématographique » ? Défini par Metz¹¹, le récit cinématographique est un ensemble d'événements, irréalisés d'abord (filmage), puis rangés en séquence (montage). Cet agencement particulier produit, pour le dire vite, une histoire, mais et c'est important, la particularité de cette production d'histoire est qu'il est très difficile de l'envisager comme impersonnelle. La nature discursive semble obligée...

Prenons une définition complémentaire. Dans *Discours du récit* (1972), Gérard Genette définit le récit comme : le signifiant, l'énoncé, le texte narratif. Il le distingue ainsi de l'histoire : le signifié, le contenu narratif¹².

¹⁰ Émile Benveniste, *Bulletin de la Société de linguistique*, 1954. Repris dans : *Problèmes de linguistique générale*, 1966. Cité dans : Jean-Paul Simon, *Énonciation et narration*, in *Communications*, 1983, pp. 155-191.

¹¹ « Pour une phénoménologie du narratif », chapitre V, dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t.1.

¹² Cité par Jean-Paul Simon (*Ibid.*), dont nous reprenons les termes.

Dans ce choix de termes, tenir le récit comme le « signifiant », c'est bien le montrer comme le véhicule (tout comme on parle d' « image acoustique », en linguistique), au sens le plus général. Dans le cas du cinéma, cela nous amène en fait à identifier le *récit cinématographique* au *signifiant cinématographique* dont parlait Christian Metz. Le récit cinématographique, ce serait la représentation, au sens large, d'une histoire ; un signifiant qui aurait un effet de signifié : l'histoire. Le récit cinématographique constituerait en quelque sorte le corps dans lequel l'histoire viendrait se nicher.

Par ailleurs, tenir le récit comme un « énoncé », c'est supposer de facto sa nature discursive. Et donc pour ce qui est du cinéma, parler de « récit » cinématographique, c'est déjà, dans le choix même des termes, envisager la part de discours que le cinéma comporte.

Dans la suite, la question sera moins de nous interroger si le cinéma est discours ou non (...il l'est, et c'est le postulat de base), mais plutôt d'interroger le « comment » de ce discours.

Récit, narration : l'approche metzienne

Nous pouvons utiliser une définition ancienne, ayant servi à Christian Metz au développement de ses théories¹³. Pour définir le récit cinématographique, Albert Laffay, critique et philosophe marxiste et athée, oppose celui-ci au monde tel qu'il le conçoit : chaotique, sans début ni fin. Laffay soutient en plusieurs points que :

(1) le récit, au sens général, est bouclé, à l'inverse du monde, ouvert, qui n'a ni commencement ni fin.

(2) Le récit plus spécifiquement cinématographique est ordonné, obéit à une trame logique, c'est donc une sorte de « discours »... à l'inverse du monde, qui lui est chaotique.

(3) Le récit cinématographique est ordonné par un « grand imagier », un « montreur d'images », alors que celui-ci est absent dans le monde.

¹³ D'après François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Éd. Nathan, 1990, p. 14.

(4) le cinéma raconte autant qu'il représente, à l'inverse du monde encore, qui « est » tout simplement¹⁴.

Si on reformule chacun de ces points : (1) Tout récit montre une entrée et une sortie, une première et une dernière page, un premier et un dernier plan. Il est délimitable, de sorte qu'on peut le constituer comme structure discernable, une structure avec des bords, des points d'achèvement, spatiaux, temporels, des points terminaux qui ne sauraient trouver leur équivalent dans le monde réel. (2) Le récit cinématographique est le produit d'un agencement voulu des objets, dans l'espace et dans le temps, alors que le monde n'a rien de si ordonné. En particulier, le récit évolue dans le temps en tenant compte de l'instant précédant, suivant un lien causal, alors que le monde avance sans suivre de logique. (3) Il y a présence supposée d'un montreur + ordonnateur des images, c'est-à-dire d'un énonciateur. Celui-ci nous montre les choses du doigt, nous dit « où voir », en même temps, il nous dit « comment voir »... D'après Laffay, il n'y a rien de tel dans le monde. Cela amène au dernier point. (4) Le cinéma a en fait une double action : représenter + raconter, et chacune le distingue du monde. C'est-à-dire que le cinéma se constitue à la projection (en l'occurrence : comme apparence) en même temps qu'il incite à percevoir de manière orientée cette apparence, par la narration, par l'adoption sensible d'un point de vue... Le monde, à l'inverse, se contente d'« être ». En premier lieu, il est déjà constitué, et s'offre donc immédiatement à la vue. Ensuite, il ne raconte rien sur lui-même, ne pose aucun regard sur lui-même, mais se limite à se présenter tel quel.

Si l'on confronte globalement ces différents points, on obtient que, tendanciellement, le récit cinématographique est le résultat d'un mouvement d'ordre (que l'absence supposée d'un ordre primaire, chez Laffay, permettrait d'autant plus de souligner). On obtient également, comme une conséquence, que le faux de la représentation présente un sens dont le vrai du monde réel est dépourvu. L'apparence filmique, malgré son caractère de faux, est pourtant plus logique que le monde (chaotique) qu'elle reconstitue à sa manière¹⁵. Aussi, et c'est un point crucial, le récit cinématographique n'a pas son principe en lui-même. Il opère tel un lien de transmission, et présuppose

¹⁴ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Éd. Masson et Cie, 1964. Cité par François Jost (*Ibid.*).

¹⁵ Ces idées seront redéveloppées plus loin dans le mémoire : [La narration classique, Aristote](#)

nécessairement l'existence d'un énonciateur. Albert Laffay oppose en fait au modèle immanent du monde (qui « est ») un modèle transcendantal du récit cinématographique. En même temps qu'il rappelle que le récit cinématographique est mu par une instance narrative, il pointe la distinction ontologique qui le sépare de celle-ci.

À la suite de Laffay, Metz développe ses propres conceptions du récit. Nous reprenons ci-dessous, à notre manière, les différents points énumérés par François Jost dans son livre *Le récit cinématographique* (1990) en rapport aux théories de Christian Metz.

(A) Un récit a un commencement et une fin, il est « objet matériel » clôturé de part en part. On peut le percevoir comme un ensemble global, objet délimitable, avec un point d'entrée et un point de sortie. François Jost écrit, analysant Metz, que le récit « forme un *tout* (« ce qui a un commencement, un milieu et une fin », selon Aristote¹⁶), ce tout coïncidant avec le texte filmique conçu comme une unité de discours. » On note que Metz parle lui-même du récit comme d'une « séquence close d'événements »¹⁷.

(B) Les événements (=unités de narration élémentaires) sont dénombrables : la narration dénombre précisément les événements racontés, et force la logique qui les relie (logique qui se perdrait si leur nombre venait à s'étendre en densité). Par l'influence de la narration, le récit est poussé vers sa fin (qui ne manquera pas d'advenir : point A) comme par un mouvement irrésistible, et les liens de cause à effet entre événements apparaissent plus évidents qu'ils ne le seraient dans la vie réelle.

(C) Le récit a une double temporalité : le temps de la narration filmique, et le temps réel que prendrait la chose racontée. La raison en est que le montage procède à des changements de vitesse, à des coupes, à des restructurations : les plans peuvent être accélérés/ralentis/gelés ; un raccord est très souvent une ellipse temporelle ; le montage peut altérer l'ordre chronologique... D'une part, il y a l'histoire telle qu'elle se serait produite, linéairement dans le temps. D'autre part, il y a sa reconstitution à l'écran.

¹⁶ ... et non comme le fait Gilles Deleuze, qui définit le tout dans un sens exactement contraire, comme l'« ouvert ». Nous le verrons plus loin : [Le mouvement comme coupe mobile de la durée](#)

¹⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, t.1*, p. 32.

(D) La chose racontée est « irréalisée » par le récit : l'histoire est dans une certaine mesure tenue à distance, projetée par le spectateur dans un ailleurs de sa condition présente de spectateur assis, condition qu'il garde pourtant en tête : il y a l'ici de la salle et l'ailleurs du film¹⁸. Ce qui n'était pas évident, compte tenu du coefficient très élevé de *réalité ressentie* au cinéma (→ les objets sont ceux du monde réel, de plus, le mouvement à l'écran est perçu comme *actuel*). Lorsque le récit cinématographique se présente plus visiblement comme tel, c'est-à-dire, lorsqu'il rappelle sa nature discursive, le spectateur se remémore davantage que le spectacle *n'est pas vrai*, en d'autres termes, il irrealise le monde diégétique.

(E) Toute narration est discours (et l'inverse n'est pas vrai : un discours peut être descriptif, argumentatif... Metz, par exemple, évoque le poème lyrique, ou le film didactique...).

Les points (A) à (D) seront ré-abordés dans notre partie 2, c'est le (E) qui nous intéresse dans l'immédiat. Nous avons parlé pour l'instant du récit cinématographique comme discours d'un point de vue qui s'accorde à la linguistique. Il faudrait revenir sur cette idée en élargissant les champs d'application de la question.

Tout film de fiction relèverait du discours ?

Le film de fiction serait discours ? On repère deux problèmes déjà : côté émetteur, peut-on parler de *sujet locuteur* dans le cas d'un film ? (double problème en fait : présence d'un sujet, présence d'une langue). Et du côté opposé, la réception d'un film ne représente-t-elle pas, plutôt, un dialogue avec *moi-même* : un « ça me parle » qui participe d'un état de rêverie¹⁹, beaucoup plus que d'un dialogue à deux?... On conçoit à l'avance des réserves légitimes. Mais on remarque aussi... que la question est biaisée. Par ce que l'on parle déjà, de manière obligée, d'*émission* et de *réception*. Une répartition des fonctions que l'on ne peut pas ne pas reconnaître...

¹⁸ On peut lire sur cette question les chapitres : « À propos de l'impression de réalité au Cinéma », pp. 13-24, et « Pour une phénoménologie du narratif », pp. 30-32, dans *Essais sur la signification au cinéma, t.1*.

¹⁹ *Le signifiant imaginaire*. Partie III, pp. 121-175. Christian Metz envisage la « visée filmique » au croisement de trois régimes de conscience : la perception réelle, le rêve, la rêverie. La réception du spectateur tiendrait de ces trois régimes, sans se confondre avec aucun. Un point de réconciliation permis par ce qu'il nomme l'« effet fiction ».

Pour accréditer que tout film de fiction opère, au moins partiellement, sur le mode du discours, envisageons d'avance les résultats, avant de les développer plus largement. (1) il y a toujours « présence » d'un sujet énonçant. Le tout est de s'interroger sur les modalités de cette présence. (2) le cinéma est *langage* (et le considérer comme tel est le principe même de l'analyse sémiologique). Mais il n'est pas *langue*, au sens linguistique... Il n'a a priori, ni syntaxe, ni lexique. En tout cas, les parallèles cinéma-langue sont suffisamment restrictifs, quand ils ne sont pas abusifs, pour que cette analogie soit définitivement écartée. On se borne ici à suivre le propos de Metz, à savoir que le cinéma constitue un « langage sans langue », un langage qui mobilise, en les entretenant, cinq substances signifiantes : l'image mouvante (dont les unités sont généralement photographiques), l'écrit à l'image, la parole, le bruit, la musique.

Ces substances signifiantes, telles qu'elles sont agencées et d'autant plus qu'elle sont agencées ensemble, ne peuvent qu'impliquer l'existence du sujet qui les prend en charge. Le sujet qui dit « je » ne peut qu'exister dès lors que le film existe : il y a évidemment un choix de cadre et de perspective ; il y a évidemment un choix de montage... Dit de cette manière très générale, la teneur discursive d'un film est obligée. Il n'y a pas pour un film de « mot » impersonnel ; tout cadrage comporte déjà en soi des marques de l'énonciation : un plan est déjà un énoncé.

On prend comme référence le cinéma narratif-représentatif dit « classique », soit le cinéma de fidélité au réel, présent ou historique, et de montage narratif, dans la tradition américaine. Par exemple les films de Ford, de Hawks, de Lubitsch, etc. On observe que ce cinéma se donne apparemment comme histoire, non comme discours, en opérant sur le mode de l'absence du signifiant, et donc de l'énonciateur à sa source. Le signifiant se résume en fait à une sorte d'orchestre dans la fosse, d'où émerge la musique. Il est *transparent* : ce qui est dit importe plus que la manière de le dire. C'est-à-dire que la représentation ne se laisse pas saisir pour elle-même, mais qu'elle donne d'abord à voir ce qu'elle véhicule: sa sous-couche diégétique. On privilégie l'effet de leurre. On « oublie » la présence d'un énonciateur pour s'immerger totalement dans l'univers diégétique, c'est-à-dire, le contexte fictionnel. Dans ce cadre, la représentation (= le signifiant) abandonne un degré de sens au profit de ce qu'elle porte, le représenté, qui lui est rehaussé

(c'est-à-dire signifié). Dans le film de fiction classique, le représenté prend en quelque sorte toute la place.

Metz renvoie en fait cette manière de voir au « film de fiction » en général, dans un abus de langage compréhensible: le film qui *se donne d'abord* comme fiction. Metz écrit: « Le film de fiction, c'est celui où le signifiant cinématographique ne travaille pas pour son propre compte mais s'emploie tout entier à effacer la trace de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié »²⁰. Il parle également d'une « tendance [...] à percevoir comme réel le représenté et non le représentant (le matériel technologique de la représentation), à traverser ce dernier sans l'appréhender pour lui-même, à le brûler comme une étape aveugle »²¹.

Pour autant, il faut constater que tout film de fiction, jusqu'au plus « classique », constitue au moins partiellement un discours en rapport à sa définition linguistique. Il y a toujours, quoi qu'il arrive, un énonciateur perceptible... Dont les marques de l'énonciation se rappellent à notre attention dès lors qu'on s'y attache. Certaines marques formelles déjà, les plus évidentes: choix des angles, de la composition, des limites de cadre, des raccords, des mouvements d'appareil... De l'avis des sémioticiens du cinéma, autant dans un modèle linguistique, un « mot » au sein d'une phrase peut ne pas porter la marque de la présence d'un énonciateur – et donc un texte peut parfaitement ne pas être discours. Autant pour un plan, et même pour une image, c'est impossible. Une image constitue déjà l'équivalent d'un énoncé. Tout comme le moindre mouvement isolé de personnage, dès lors que l'on multiplie les frames. En fait, il est difficilement possible (ni sans doute pertinent?) d'isoler des unités élémentaires de signification, qui serait des équivalents des monèmes de la langue. On remarque que des unités particulièrement réduites (mais que l'on peinera à définir comme « minimales ») apparaissent déjà comme des énoncés, et participent chacune d'un mouvement d'énonciation plus général du film. Ainsi donc, les marques de l'énonciation « formelles » que l'on repère sont déjà en soi des énoncés. Mais justement, on peut argumenter que l'énonciateur n'en est que plus perceptible.

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

²¹ *Ibid.*, p. 141.

Aussi, nous dénombrons des marques de l'énonciation plus intra-diégétiques, plus internes au signifié du film, même s'il est impossible à notre avis de les réduire à cela. Nous nous bornons à mentionner quelques exemples qui nous viennent à l'esprit. Déjà, le « regard-caméra » de l'acteur. Le regard-caméra nous prend irrésistiblement à parti... nous nous trouvons, soit démasqué en tant que spectateur – visionneur de la scène, soit forcé de nous identifier au personnage regardé par l'acteur. Possibilité 1 : Le voyeur en nous est débusqué, convié à sortir du noir de la salle. Le regard-caméra remet en lumière, à nos propres yeux, cette logique même de l'interaction film-spectateur, il est effet de distanciation, ou d'étrangissement. Possibilité 2 : à l'opposé, le regard-caméra pousse au bout la logique d'immersion, en enserrant davantage dans la fiction. Dans un cas comme dans l'autre, le film modifie le rapport du film avec son spectateur.

Un autre exemple de marque de l'énonciation intra-diégétique, très proche : l'adresse directe au spectateur. On peut songer, comme exemple classique, à l'introduction d'*Annie Hall* de Woody Allen. L'effet est très explicite comme procédé de distanciation venant rompre le quatrième mur. Le plan, fixe, et long, recourt au minimum à des procédés esthétiques particuliers, pour cela nous ne trouvons pas exagéré de considérer que c'est d'abord le signifié qui énonce. Par sa sobriété extrême, le plan semble inviter uniquement à voir et écouter Woody Allen s'épancher et introduire la fiction à venir. Ce faisant, il apporte un éclairage extérieur à la fiction (bien qu'intérieur à elle, mais à un niveau différent). Il incite non seulement à tenir la suite de ce préambule comme un récit raconté par un énonciateur, mais par son éclairage, il pose par avance un rapport réflexif à cette fiction, qui encourage d'autant plus cette réception sur le mode du discours.

Plaçons-nous sur un autre plan. Nous pouvons également convoquer, dans le sens d'un « film qui énonce », les intentions de réalisation. Un film est le produit du désir d'un sujet (que ce soit un réalisateur, un collectif, un studio), un « je » qui place son désir dans la concrétisation de l'objet impalpable qu'il porte en lui, objet auquel il donnera naissance en lui conférant des traits de sa propre physionomie. Une intention qui opère, a priori, sur les deux registres du conscient et de l'inconscient, en tout cas, une motivation primaire (au sens d'« originel ») de voir s'accomplir (se réaliser) un « je ». De voir s'actualiser ce

« je » dans un lien social, même et y compris, en communiquant une histoire où l'on fera mine s'effacer ce « je ».

Ensuite et enfin, l'existence publique du film, et donc une influence idéologique obligée sur son audience. Une influence opérant sur des modes particuliers et différents suivant les films (que ce soit par guidage, par réaction, voire, par réaction guidée...), et à des degrés divers... en tout cas une influence toujours présente et effective.

Si l'on résume d'une phrase, le film classique constituerait déjà un discours à plusieurs niveaux : dans son principe ; dans son exécution (→ sa projection) ; et dans sa portée plus générale, comme vecteur idéologique, par son existence même au sein de l'espace public. Disant cela, nous avons en fait invoqué deux aspects supplémentaires du discours, aspects non inclus dans la définition seulement linguistique de Benveniste. D'une part, la présence *sourde* de l'émetteur = son intention souterraine, en-deçà des marques visibles de l'énonciation. Ce qui veut dire, côté spectateur, la présence effective du locuteur, mais tout juste sous la limite du sensible.. D'autre part, l'aspect social = la portée du film, sa place, idéologiquement non neutre, dans l'espace public, comme partage à ciel ouvert d'une subjectivité. Nous les incluons également, comme Metz semble le faire²², dans une acception plus large de la notion de discours.

Avant de clore cette partie, nous pouvons faire un point rapide, dans la lignée de Metz, sur cet aspect « social » du film de fiction.

Le film de fiction comme discours dans l'espace public

Il est banal de constater que le film de fiction le moins politisé *a priori* n'est jamais totalement anodin, dans son influence sur son public. Ne serait-ce - et c'est déjà beaucoup - que par l'habitude prise par ce public d'un modèle de récit particulier, et plus globalement, d'un langage cinématographique historiquement situé (qui sera toujours, dans sa double expression esthétique et narrative, politiquement et économiquement non neutre). On peut faire rapidement la remarque que les produits culturels les plus apparemment

²² *Ibid.*, p. 113.

formatés ne sont certainement pas les véhicules idéologiques les moins chargés. Par leur prédominance sur le marché, on serait même tenté de dire : « bien au contraire ». Si chez eux, le « discours » est moins immédiatement visible, il n'en reste pas moins très présent, même si c'est de manière diffuse, et donc plus insidieuse.

Metz souligne que la persistance de l'institution du cinéma depuis 1895 se doit à une sorte de point de rencontre, à un ajustement globalement efficient de l'offre sur la demande, et à l'accueil globalement positif de cette dernière. Chose que nous pouvons développer, de la manière suivante. Point de vue de la production déjà, production dans son mode de fonctionnement industriel dominant : l'offre influence la demande en lui fournissant, d'une part, le contexte référentiel sur la base duquel elle pourra juger ; d'autre part, en modelant son désir, en le façonnant suivant une disposition favorable à sa pérennisation. Il y a accoutumance, réglage du goût. La logique sérielle (→reprise, jusqu'à épuisement économique, de recettes qui ont fait leurs preuves) relève précisément de l'entretien d'un certain désir latent, une fois que celui-ci a été suffisamment cerné/façonné par l'industrie. La frontière séparant le *cerné* et le *façonné* est évidemment complexe à analyser. On se contente de sauter au résultat effectif : la production dominante favorise, selon son vœux de rentabilité, la création de produits culturels auquel le spectateur fera un bon accueil – parce qu'il y était pulsionnellement prédisposé, tel que placé, dès son plus jeune âge, en vis-à-vis de la machine économique à laquelle son désir s'alimente... jusqu'à s'y fondre, dans le pire des cas.

De manière notable, la forme majoritaire sur le marché est la forme de narration plénière : les films dits de fiction, ou films narratif-représentatifs au sens classique. Metz écrit à ce propos : « Dès sa naissance à la fin du XIXe siècle, le cinéma a été comme happé par la tradition occidentale et aristotélicienne des arts de fiction et de représentation, de la "diégésis" et de la "mimésis", à laquelle les spectateurs étaient préparés - préparés en esprit, mais aussi pulsionnellement - par l'expérience du roman, du théâtre, de la peinture figurative, et qui était donc la plus rentable pour l'industrie du cinéma. »²³

²³ *Ibid.*, p. 54.

Sur l'action du discours narratif sur le public, à l'inverse, remarquons une chose : personne n'oblige le spectateur, seul sur son siège et les yeux face à l'écran, à se plonger dans l'univers diégétique proposé. S'il y plonge, c'est toujours de son plein gré. Même si ce « plein gré » peut être conditionné, sur la durée, par des habitudes de consommation similaire. Pour autant, pendant le temps de la projection, si le spectateur traverse effectivement l'écran pour s'immerger dans la diégèse, c'est bien que le discours en temps réel est tel qu'il le happe, et qu'il va dans le sens de son désir.

Parce que, comme le dit Metz : « le propre de ce discours-là, et le principe même de son efficacité comme discours, est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire ». ²⁴

C'est tout le paradoxe. La fiction au sens classique, parce qu'elle gomme au maximum les figures de l'énonciation (→ discours au sens linguistique), se retrouve avoir une influence considérable, une portée significative telle que le spectateur, la conscience noyée dans le spectacle, deviendrait un récepteur particulièrement passif. Le signifiant n'offre plus d'accrocs, le signifié est à ce point manifeste qu'il se substitue à la réalité. Pour reprendre la citation de Feuerbach en ouverture de *La société du spectacle* de Guy Debord, le spectateur préfère alors « l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être. » ²⁵

Sans nous résigner à cet extrême, nous continuerons de vouloir tenir le film de fiction comme un objet amené à représenter, dans l'espace public, un motif à penser, un motif à penser qui soit partageable. Le film est distribué, visionné, on l'intériorise ou on le met en perspective, on en parle autour de soi... Le film devient un outil de compréhension pour certains, ou un motif d'interrogation. Certainement aussi, pour chacun à sa mesure, un « opium », pour reprendre un mot qu'employait Marcel Martin dans *Le langage cinématographique* ²⁶. Quoi qu'il en soit, le film se partage et offre des clés de lecture communes. Objet de réflexion ou d'oubli, de ravissement esthétique, de divertissement narratif, ou à l'inverse d'interprétation distanciée... Qu'il soit reçu pour lui-même ou pour une lecture symptomale, en référence à l'époque et au contexte qui l'ont produit... le film est toujours, par sa qualité de discours (au sens le

²⁴ *Ibid.*, p. 113.

²⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, [Paris, Éd. Buchet/Chastel, 1967], Paris, Éd. Gallimard, 1996.

²⁶ Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Éd. Cerf, [1955] 1985

plus large) et parce qu'il est distribué à une audience, un moyen privilégié de constitution de nouvelles réalités collectives. Nous en reparlerons dans notre deuxième partie avec l'exemple de Dziga Vertov.

Dans la suite immédiate, nous nous en tenons aux marques de l'énonciation, sans considération pour l'impact public du film. Gilles Deleuze a proposé une approche d'analyse distincte du structuralisme linguistique. Pour compléter le tableau brossé par Christian Metz, nous nous penchons maintenant sur ses propres théories.

Chapitre 2. Gilles Deleuze et l'image-mouvement

Dans une lettre à Serge Daney, Gilles Deleuze évoque son entreprise de « prospection typologique » des images cinématographiques. Un travail qui trouvera un grand retentissement avec la parution, en parallèle de ses cours dispensés à l'université, des deux volumes sur le cinéma : *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985). Les théories avancées par Deleuze s'appuient notamment sur les thèses de Bergson sur le mouvement, et renouvellent à l'époque l'approche analytique des images.

Cette partie du mémoire se concentre sur les propositions que Deleuze a développées dans la première moitié de son premier livre. Elle vise à interroger les ruptures qui fondent, dès son origine, la nouveauté radicale de l'image de cinéma en rapport à l'image fixe.

Évidemment quant au détail des raisonnements, rien ne vaut le texte de Deleuze, et sa formulation originale. Du moins nous tentons, à notre niveau, de l'aborder sous un jour personnel, avec précaution et respect pour sa pensée.

Au départ : l'illusion cinématographique

L'image-mouvement (1983) de Gilles Deleuze débute sur une première proposition, héritée d'une thèse de Bergson énoncée dans *L'évolution créatrice* (1907)²⁷. Selon Bergson, le mouvement réel ne se confond pas avec l'espace parcouru : il opère au présent, présent qui est en soi hétérogène, et donc indivisible. Le mouvement réel n'a pas de « nature », car sa nature justement est d'évoluer. En conséquence de quoi, il ne peut être reconstitué avec des coupes immobiles. Il y a un contre-sens conceptuel à vouloir retranscrire le mouvement réel dans l'accumulation, si resserrée soit-elle, de photogrammes, qui seraient des sections temporelles de ce mouvement. Dit autrement, la succession de photogrammes enregistrés restera toujours inapte à enregistrer le mouvement concret. Et cela, pour deux raisons.

Une première raison est que le mouvement réel se recherche obligatoirement entre les photogrammes... où l'on trouvera forcément, à la place, un mouvement abstrait. Le mouvement réel se produit dans une durée concrète,

²⁷ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Éd. P.U.F., [1907] 2013.

et ne peut se concevoir dans le vide, dans le creux temporel qui sépare les images successives de la projection. La présence d'un vide, d'un inter-image noir, d'une coupe, se présente comme une rupture temporelle de durée non nulle, qui fait toujours office d'ellipse, si infime soit-elle. On ne parle même pas d'interruption du mouvement, car il n'y a, effectivement, de mouvement nulle part, ni dans l'image qui fixe l'instant, ni dans l'inter-image (= le noir, l'absence d'objet, et encore moins d'objet mobile). La coupe immobile, par définition, fige l'espace. Elle l'extrait de sa capacité évolutive. Elle le statue, le condense en un état statique. Elle opère comme un couperet temporel qui vient sectionner, *avant* et *après*, pour rapporter l'impression photographique à l'illusion d'une immédiateté. En complément de quoi, l'inter-image isole chacun des photogrammes. Il en fait des sortes de *vestiges*, extraits, si l'on veut, d'un monde originaire, un arrière-monde des images, témoignages déconnectés, traces visuelles d'un passé parcouru à enjambées de 1/24^e de seconde. Les images d'un film, dans cette perspective, sont autant d'images de musée, toutes encadrées dans un cadre noir.

La deuxième raison, déjà introduite, est que le mouvement réel, à la différence de l'espace parcouru, opère dans un « présent », et ce présent est, tel que l'a présenté Bergson, évolutif et imprédictible par nature. Et donc, le mouvement est indivisible, dans la mesure où l'espace dans lequel il opère est hétérogène. À l'inverse des espaces parcourus - passés, appartenant tous à un même espace homogène -, le mouvement, lui, est actualisation permanente de ce qu'il est. Par conséquent, on ne saurait le diviser en parties. Pour le redire encore, le mouvement relève du présent, qui est indétermination de la matière mobile. Et donc, en imaginant le reconstituer par assemblage de coupes immobiles, on ne peut que rater son coup.

Dans cette perspective, le cinéma représente le comble de l'illusion : illusion d'un mouvement réel, à partir de coupes qui ne le constituent en rien. La vue d'ensemble serait mensongère par rapport au détail. Le cinématographe proposerait un faux mouvement, car ce que l'on aurait en réalité, c'est des photogrammes déconnectés, et une image rapportée aux espaces parcourus. Si nous la considérons effectivement comme telle, l'image cinématographique serait bien divisible, et nous aurions des coupes immobiles intercalées par du mouvement abstrait : possibilité du plan (au sens primitif, dans la logique de Deleuze). De plus, elle serait réductible avec ses voisines car elle

appartiendrait au même espace qu'eux : possibilité du montage (au sens également primitif). Mais pris comme cela, que l'on traite du plan ou du montage, le mouvement reste absent.

Ruptures esthétiques de l'image-mouvement

Il faut pourtant reconnaître, à la suite de Deleuze, que l'image cinématographique présente factuellement un « mouvement ». Par ce terme, nous entendons le mouvement que la caméra semble elle-même générer, celui dont elle semble être le principe actif. Pour le dire vite : « la caméra bouge ». La présence de ce « mouvement », c'est le postulat de base. Le spectateur, en observant l'écran et en se projetant dans l'œil caméra, ne peut pas ne pas admettre, à un moment donné, qu'un mouvement *auto-généré* n'est pas... là, quelque part. La question est, comment le concevoir ?

Deleuze se demande dans quelle mesure le cinéma serait assimilable à ce que fait la « perception naturelle » selon les termes de Bergson : (1) prendre des « vues quasi-instantanées sur la réalité qui passe », et (2), parce que ces vues sont caractéristiques des conditions dans lesquelles elles sont appréciées, les enfilet « le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance »²⁸. On note donc : (1) un fonctionnement par sélection de *coupes immobiles*. Mais on note aussi le (2) : ces coupes sont intégrées, associées, dans le cerveau qui est l'acteur (tout-à-fait distinct²⁹) qui va faire le lien avec les précédentes vues. Chaque image s'insère alors en se mettant en rapport avec un « en amont » d'elle-même.

Or, considérée seulement en tant que coupe immobile, l'image cinématographique ne se situe encore que du côté strictement « perceptif », le côté (1). Et non encore, du côté (2) de l'enfilage dans le cerveau. Il n'y a pas, dans cette logique, de « en amont » de l'image, un « en amont » qu'il faut chercher pourtant... puisque le mouvement est là.

Deleuze propose ceci. Le seul côté (1), ce serait ce qu'a été le cinéma aux premières années de son existence. L'image cinématographique ne présentait

²⁸ Cité dans Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 10.

²⁹ ...selon une conception bergsonienne qui voudrait que les images soient « là », dans l'espace, où notre œil pourrait les capter.

alors qu'un long plan fixe s'étalant dans le temps, sans intervention de l'opérateur. La perception au cinéma était alors au plus près de la perception par coupes immobiles, sur le mode de l'illusion d'un mouvement réel.

Il pose les moyens de la sortie de cet âge, en écrivant :

« L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel ; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile. »³⁰

Les deux premiers points : caméra mobile et montage, donnent à voir que l'image n'est pas strictement perceptive, mais qu'elle interagit, d'une manière ou d'une autre, avec le matériau filmé. C'est-à-dire qu'ils ouvrent la porte, quelque part, à une « conscience caméra ». Le critère de Deleuze semble lié directement à l'écart (ressenti) avec une vue à la fois fixe et « fidèle ». En effet : si le plan *bouge*, s'il s'interrompt au profit d'un autre, ou s'il intègre des éléments dérangeants, c'est que forcément, quelque chose le modifie. Un quelque chose qui ne ferait pas que recevoir le monde, mais qui aurait dessus un rôle actif : une sorte de « pensée en mouvement ». Ce serait d'ailleurs au moment où cette pensée émergerait sensiblement que nous découvririons l'image comme telle. L'écart de l'image à la perception usuelle du monde réel, ce serait en quelque sorte, de notre point de vue de spectateur, l'écart de la pensée que forme cette image. Ou, plus précisément encore : le « mouvement d'écartement » que produit l'image, ce serait l'émergence d'une pensée corrélée.

Avant d'aller plus loin, interrogeons, selon ce critère, le troisième point : la séparation caméra – projecteur. Quel que soit l'appareil de projection, celui-ci sera toujours pourvu d'un « temps uniforme abstrait ». Ce qui importe plutôt est : est-ce que ce mécanisme de restitution est *fidèle* ? Il y a émancipation du rythme usuel du monde lorsque les vitesses de captation et de restitution sont différentes : effets de ralentis, ou d'accélération... C'était parfois le cas, et dès les tout débuts : les projectionnistes des premiers temps n'hésitaient pas à modifier leurs cadences pour créer certains effets, qui impliquaient déjà une distance prise avec la perception commune. À tout prendre, c'est cette

³⁰ *L'image-mouvement*, p. 12.

évolution que nous privilégions comme troisième point pour justifier le passage à la coupe mobile : les *variations de vitesse*³¹. Le projecteur n'importe pas pour nous, non plus que le fait que ces variations soient générées à la projection (jeu sur la cadence) ou au montage par la suite (interpolations d'images) : le problème reste toujours le même, relativement à la perception du monde réel.

La proposition de Deleuze est curieuse également parce que la séparation projecteur-caméra est à placer sur un plan différent de celui de l'image. « L'œil qui reçoit se détache de l'œil qui émet ». Il peut y avoir dans l'intervalle récepteur – nouvel émetteur une modification de l'information visuelle, mais le changement d'appareil n'est pas lui-même la fin du changement, en rapport à l'image. En revanche, on peut argumenter que cette séparation a accompagné l'arrivée du montage et d'autres changements, qui constituaient, eux, les apports décisifs. Nous croyons, en restant prudents, que c'est ainsi que l'entendait Deleuze dans sa phrase.³²

Pour y revenir, le cinéma ferait, dans les années succédant immédiatement aux premiers temps de son existence, la conquête de sa propre « essence » ou nouveauté par (1) la caméra mobile, par (2) le montage (« montage » entendu ici, et uniquement, comme la collure de plans *suffisamment distincts* au niveau de la coupe) ; par (3) des variations de vitesse à la restitution. Nous pourrions ajouter en complément : (4) des trucages optiques de toutes sortes : surimpressions, masquages, fondus, etc., arrivés aussi très rapidement, dès les films de Méliès. Les (5), (6), etc. viendront par la suite... et encore on ne parle ici que de l'image, on ne parle pas du son.

Ces marques, globalement, signent une prise de distance avec la perception du monde réel, comme si le film générait, à ces occasions, son propre régime perceptif : une perception donnant lieu, en l'occurrence, à une « affection », ou à une « action », que l'image intégrerait également. En restant dans l'orbite de

³¹ Ce serait même des transgressions plus accusées encore envers la perception du réel ? En effet, on peut dresser un parallèle entre un mouvement de caméra et un déplacement des yeux, ou un autre, entre une coupe et un « clin d'œil » (tel que le fait par exemple Walter Murch dans son livre *En un clin d'œil : Passé, présent et futur du montage*, Paris, Éd. Capricci, [1995] 2011). En revanche, il est moins envisageable de trouver un équivalent naturel à un accéléré.

³² Deleuze ne revient pas dessus à notre connaissance, pour référence, il ré-aborde la question p. 40, mais en ne traitant plus alors que de la caméra mobile et du montage, comme des deux évolutions essentielles qui ont permis de constituer l'image-mouvement.

Deleuze, nous pourrions considérer ces marques comme les ruptures esthétiques de l'image-mouvement : les figures esthétiques par lesquelles le cinéma est passé d'un mode strictement perceptif à un mode davantage émancipé. Il se créerait par ces marques un régime plus autonome vis-à-vis du matériau filmé, c'est-à-dire un régime plus actif, et plus affecté : une « image-mouvement » qui se concevrait dans un triangle dont les pôles seraient : la perception, l'action, l'affection.

C'est par la présence de tels écarts, ou plutôt de tels « mouvements d'écartement », intrinsèques aux images-mêmes, fondant un nouveau rapport interne entre le regardant et le regardé, que Deleuze invite au dépassement de la proposition de Bergson de *L'évolution créatrice*. Il faudrait que le « en amont » - qui est empiriquement là - soit intégré dans le corps de l'image, de sorte que l'image se présente immédiatement comme l'association d'une perception stricte et d'une pensée. Deleuze propose la chose suivante : au cinéma, « le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate »³³.

Ici d'ailleurs, nous ne parlons plus de l'image comme d'un photogramme isolé, mais bien en tant qu'*image moyenne*, une image *d'un nombre indéfini de photogrammes* et qui serait traversée – en même temps que constituée – par un mouvement. Considérée de telle manière, l'image cinématographique ne serait pas une partie détachée du *reste*, mais elle posséderait en elle-même sa solidarité au *reste*.

Et justement, nous pourrions comprendre, à ce stade, que l'image cinématographique ne constitue une image-mouvement qu'au moment précis où elle montre une transgression par rapport à la perception du monde réel, une transgression qui nous rend sensible, à nous spectateur, son existence pour elle-même. Mais le raisonnement suppose une contamination des images, contamination permise par une conception du mouvement en tant qu'il traverse les images sans se fixer dans aucune, comme nous allons le voir. Ce qui nous fait penser, dans l'optique de Deleuze, que du jour où la caméra s'est découverte mobile, le plan fixe s'est lui-même découvert « pensant ». C'est l'image cinématographique toute entière, l'image sans restrictions, qui a changé de statut, qui a révélé ce qui l'animait. La rupture de l'image-

³³ *L'image-mouvement*, p. 11.

mouvement renvoie à toutes les images de cinéma. Elle est une nouvelle manière de concevoir ces images, à l'aune de certaines. L'image de cinéma, en découvrant ses potentialités, découvrait par la même occasion ce qu'elle était plus profondément.

Le mouvement comme coupe mobile de la durée

Deleuze propose de lire les différentes conceptions du mouvement chez Bergson comme relatives à des stades inégalement avancés de l'image cinématographique. D'abord un stade originel, ou stade primitif, le stade qui a déjà été évoqué : l'image cinématographique en tant que coupe immobile, à laquelle viendrait s'ajouter du temps abstrait à la projection pour créer une illusion de mouvement vrai.

Le deuxième stade, et c'est une thèse contenue dans *Matière et Mémoire* (1896)³⁴: Bergson choisit de traiter le mouvement lui-même en tant que coupe d'un espace plus grand, en fait infiniment grand. Le mouvement réel agit dans la durée, durée qui est l'Ouvert. Il se présenterait en tant que *coupe mobile de la durée*, où la durée sera comprise comme un *Ouvert*, comme un *Tout*, ou comme « ouverture sur un Tout ». Dit encore autrement, la durée est le Tout, en cela qu'il est ouvert, c'est-à-dire qu'il ne peut changer que qualitativement, car il est lui-même sa propre expansion.

Si l'on considère, par exemple, le déplacement d'un objet simple. Apprécié dans l'espace, ce déplacement est une stricte translation, l'objet (= la partie) qui se déplace n'affecte rien d'autre que lui-même. Apprécié dans la durée, ce déplacement est un changement absolu du Tout. Il y a eu transvasement, comme des vases communiquant, mais en ayant en tête que le système englobe les deux vases. Le système s'est affecté de l'intérieur ; il a changé d'état. Il s'est produit une évolution de nature au sein d'une durée non divisible.

À tout prendre, le mouvement opèrerait au croisement de ces deux appréciations. Si l'on résume, les deux niveaux successifs de Bergson sont : (1) considérer le mouvement dans son rapport aux parties, (2) le nouveau stade : tenir le mouvement lui-même comme coupe mobile de la durée, c'est-à-dire,

³⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Éd. P.U.F., [1896] 2012.

en tant qu'il exprime le changement du tout sur les parties (les coupes immobiles). Il faudrait, au-delà, imaginer un niveau (3) qui tiendrait compte des deux premiers, un niveau qui réunisse les deux aspects du mouvement.

C'est, pour Deleuze, le troisième niveau de Bergson, celui de la synthèse. Un fonctionnement sur deux faces. On a d'un côté une logique spatiale, celle des ensembles et de leurs parties. De l'autre, on a l'ouverture sur une durée, sur un Tout, qui ne cesse de se transformer qualitativement. Deleuze explicite cette ambiguïté fondamentale du mouvement quand il écrit par exemple : « D'une part [le mouvement] modifie les positions respectives des parties d'un ensemble, qui sont comme ses coupes, chacune immobile en elle-même ; d'autre part il est lui-même la coupe mobile d'un tout dont il exprime le changement. »³⁵

Faisons une remarque sur le deuxième aspect. Il est besoin de faire une distinction entre le mouvement et celle du Tout, car l'idée d'une imbrication est complexe.

Concernant le Tout, Deleuze énonce que le Tout englobe les ensembles en tant qu'il est la « Relation » qui fait communiquer entre eux ces ensembles et leurs parties. Il écrit encore : « Le Tout est comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini. »³⁶

Le mouvement, lui, est « affection du tout » Notons que Deleuze parle d'« affection », et non d'ouverture. Le mouvement *induit* une ouverture sans être lui-même cette ouverture. À ce propos, la nuance n'est pas évidente. En effet, nous aurions parfois envie de considérer le mouvement comme un « tout » de ses propres parties, un tout *dans une moindre mesure*, un tout qui s'ouvrirait sur un Tout plus grand ? Mais ça ne voudrait pas dire grand-chose, et ça se limiterait à une vue maladroite : plus rigoureusement, imbriquer un ouvert à l'intérieur d'un ouvert, c'est les faire coïncider. Aussi, le terme d'« affection » du tout est sans doute très heureux, et c'est celui que nous conservons.

³⁵ *L'image-mouvement*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

L'« image-mouvement » est donc, pour partie du moins, une réalité spirituelle, immatérielle. Dans la mesure où elle « est », elle présente un rôle actif, comme « affection » du Tout, suivant une logique qualitative.

Faisons converger les deux idées. Du côté quantitatif, en tant que rapport entre parties, l'image-mouvement se présenterait comme une sorte d'« image-moyenne », qui relève, pourquoi pas, d'une nature plus concrète, plus physique, du mouvement. De ce côté, le rapport serait lui-même le lien qui fonde l'identité. De l'autre, le côté qualitatif, l'« affection » relève d'une considération de l'image-mouvement comme principe actif. Elle est le principe né de cette image-moyenne, un principe occasionnant une ouverture. Au croisement des deux, l'image-mouvement est une sorte d'acteur bipolaire, traversé par les flux de deux mondes : un monde qui la renvoie à l'espace homogène, segmenté, un autre qui la renvoie au temps hétérogène, non décomposable. Un monde dans lequel elle se forme, un autre dans lequel elle agit, selon notre compréhension.

Plus loin, Deleuze dira dans ce sens que l'image-mouvement se présente de manière apparemment *concrète* : par analogie, en fait, au « plan » lui-même. Ça ne contredit pas la logique du dessus. L'image-mouvement est rapport d'image à image, une « image-moyenne », en même temps qu'elle est le fil qui traverse cette image moyenne pour l'ouvrir à la durée. La comprend-t-on donc de manière abstraite, ou concrète ? En fait... les deux. Elle est bipolaire. Et on la rapprochera du plan dans une compréhension tour à tour concrète ou abstraite : les deux faces du mouvement. Elle est le rapport qui fonde (concrètement, si l'on veut) l'image-moyenne. Elle est l'affection – née de ce rapport – de la durée cinématographique.

Quand Deleuze écrit : « on ne confondra donc pas le prolongement des ensembles les uns dans les autres, et l'ouverture du tout qui passe en chacun »³⁷, il distingue les deux dimensions au sein desquelles le mouvement opère.

Quant à la durée, elle s'appréhenderait en tant que tout, tout qui est ouvert. On n'a pas des événements disjoints, séparables... On a des transvasements, des déplacements d'éléments qui s'affectent entre eux, au sein de l'ouvert qui les englobe toutes (sans se limiter à elles). La durée, comme le répète Deleuze, est

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

elle-même une « réalité spirituelle qui ne cesse de changer d'après ses propres relations »³⁸.

Ici, nous nous rappelons de l'approche de Christian Metz. Metz raisonnait en termes d'ensembles clos d'événements disjoints, d'unités narratives. Son travail allait notablement dans le sens d'une segmentation rigoureuse. Son effort de chercheur consistait à affuter son regard pour discerner au plus précis la nature des parties. On considérait, chez lui, une décomposition en chaînons, une « phrase cinématographique », un « texte filmique ». Metz se situait au plus près d'un tissu filmique, dont il notait bien, par ailleurs, qu'il se dérobaient toujours à la fin. Mais précisément, cette fin, il l'abordait par le détail, par un tissage de plus en plus resserré.

À l'inverse, Deleuze entame sa réflexion sur l'ontologie des images en se détachant du modèle linguistique. Il convoque le pôle de la Relation, l'ouverture sur une durée pour parvenir à conceptualiser un plan de cinéma dans sa capacité à générer une image, directe ou indirecte, du temps. Il convoque une image-mouvement opérant qualitativement dans un ouvert. Deleuze exprime d'ailleurs lui-même sa distance avec la sémiologie d'origine linguistique lorsqu'il écrit : « [l'image-mouvement] est une masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement. »³⁹

Le plan, intermédiaire entre cadrage et montage

D'un côté, le cadre. Le cadre peut se voir comme un ensemble qui enferme un nombre plus ou moins grand d'objets qui sont ses parties. Si l'on tient compte du mouvement qui s'établit entre ces parties, en même temps que du mouvement qui s'établit entre un ensemble et un autre ensemble lors d'un recadrage, on obtient un type d'image-mouvement.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 44. Deleuze précise sa position critique par rapport à la sémiologie de Christian Metz, pp. 38-45, puis sa préférence pour la terminologie de Peirce, qui « [conçoit] les signes à partir des images et de leurs combinaisons, non pas en fonction de déterminations déjà langagières » (p. 45).

Deleuze le pose, raisonner en termes de cadre, de cadrage, de champ visuel, c'est raisonner en termes d'ensembles et de parties. Un panoramique, apprécié dans l'espace, rapporte un ensemble à un autre ensemble : celui de départ, à celui d'arrivée, et entre eux, des échanges de parties. L'accroissement ou l'expansion du champ, par exemple un travelling arrière qui dévoile un décor, procède de la même logique : on fait rentrer des parties issues du hors-champ, on augmente la taille de l'ensemble, mais on reste sur une logique d'ensembles. Ou encore, un raccord « vrai », qui dévoile instantanément un contre-champ évident, procède lui aussi de la même logique. Il est comme un « clin d'œil » de gauche à droite, d'un ensemble à un autre, avant qu'un plan large, très souvent, rassemble les deux en un ensemble plus grand encore.

De l'autre côté, le montage des plans : montage dans sa capacité à coller entre eux des ensembles détachés. Du « faux raccord » qui interroge, car les ensembles ne raccordent pas – et donc, certaines parties se perdent dans l'Ouvert -, au jump cut qui crée un nouveau régime de continuité temporelle... Le montage est le motif privilégié de l'ouverture sur le Tout de la durée. Il se pense comme collision des images-mouvement, il est lui-même ouverture sur le Tout, par le fait des images-mouvement. Les images-mouvement ont, par lui, un accès indirect à la durée.

Au milieu, le mouvement. Deleuze écrit : « ce mouvement, c'est le plan, l'intermédiaire concret entre un tout qui a des changements et un ensemble qui a des parties, et qui ne cesse de convertir l'un dans l'autre suivant ses deux faces. Le plan, c'est image-mouvement. »⁴⁰

Le plan, dans notre mémoire, définit la continuité filmée telle qu'elle se présente après montage : une continuité fermée temporellement par les coupes qui sont ses bornes (le plus souvent, des coupes franches). Il est une unité spatio-temporelle, un bloc, fermé par des coupes. Pour nous placer dans l'optique de Deleuze, nous le comprenons maintenant en tant qu'image moyenne, une sorte d'« unité spatio-temporelle », bien que plus floue dans ses limites temporelles. Nous restons sur cette conception.

Le plan constitue donc un intermédiaire, concret, entre le cadrage des ensembles (translation des objets et des vues dans l'espace) et le montage du tout (= transformation dans la durée). Il est « le mouvement qui ne cesse

⁴⁰ *L'image-mouvement*, p. 36.

d'assurer la conversion, la circulation » entre les deux aspects. Il relève du troisième niveau bergsonien, celui qui s'envisage au croisement des deux premiers : le niveau des ensembles divisibles en parties, et le niveau des changements absolus du Tout. Il « trace un mouvement qui fait que les choses entre lesquelles il s'établit ne cessent de se réunir en un tout, et le tout, de se diviser entre les choses. » D'un côté il se décompose, de l'autre il se recompose. D'un côté il divise la durée d'après les parties de l'ensemble, de l'autre il réunit les parties, les sous-ensembles, les ensembles, en une seule durée. C'est au croisement de ces tendances qu'il se doit être envisagé, en imaginant une « conversion perpétuelle », une oscillation entre deux pôles, une ventilation entre deux aspirations : celle de la restriction/expansion spatiale du cadre, et celle de l'ouverture sur la durée.

Deleuze associe par la suite le plan à une « conscience », assimilable à celle de la caméra. Il écrit :

« [Le plan] ne cesse de diviser la durée en sous-durées elles-mêmes hétérogènes, et de réunir celles-ci dans une durée immanente au tout de l'univers. Et, étant donné que c'est une conscience qui opère ces divisions et ces réunions, on dira du plan qu'il agit comme une conscience. Mais la seule conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine. »⁴¹

Avant de commenter cela, faisons une remarque, liée à la nature du plan : fixe / mobile. Qu'est-il permis d'appeler un plan « fixe » ? Lorsque nous parlons de caméra fixe ou mobile, il faudrait s'entendre sur le référentiel. Fixe, mais par rapport à quoi ? Par exemple, un plan de berge filmé d'un bateau est fixe par rapport à celui-ci : la rambarde est immobile dans le cadre. Également, un travelling arrière d'accompagnement montre un personnage globalement fixe dans le cadre. La question importante est en fait : nous occupons-nous du décor, ou d'un élément du cadre ? La structure matérielle, ou ce qui l'entoure. L'englobé, ou l'englobant ? La chose, ou son complément dans l'univers ? Pour clarifier nous pouvons par exemple distinguer deux pôles. Premier pôle, un cadre considéré à la manière d'une scène de théâtre, libre d'englober ou non les parties qui le traversent. Par exemple un personnage entre, un autre sort.

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

Globalement, le décor est l'enjeu prioritaire, c'est-à-dire que l'accent est mis sur l'espace où se joue la situation. Par exemple une scène de tribunal, appréciée en plan large... Deuxième pôle, un cadre qui s'attache à l'un des personnages de l'intrigue. Il peut être fixe comme en mouvement, si le personnage se déplace, mais globalement si la caméra l'accompagne, par des recadrages, ou des travellings d'accompagnement qui le maintiennent à distance constante, c'est qu'elle reste fixe par rapport à lui. Les deux types d'images ont ceci de commun que la caméra reste « accrochée » continuellement à un élément, que ce soit l'espace dans lequel se situe l'action, ou un personnage portant l'action. On reste dans une image *en mouvement*, non pas encore dans une image-mouvement. L'image *en mouvement*, c'est celle d'un « mouvement encore attaché aux personnes et aux choses ».

L'émergence de figures d'images-mouvement se doit à la sortie de ce type de plans fixes, au sens plus large, selon notre compréhension. Il se joue alors une prise de distance avec le matériau filmé, et cet écart, qui est l'écart du cerveau dans lequel officie ce rapport indirect, peut s'entendre comme la prise de conscience d'un sujet-caméra. La caméra se rappelle à elle-même, c'est-à-dire, *elle se voit elle-même en train de voir*. Elle se constitue comme sujet percevant, réfléchissant son environnement. Elle pondère les informations, accepte moins directement les choses pour ce qu'elles semblent être. Elle balade son regard au gré des flux qui l'animent, comme si elle cherchait dans les bordures du champ, ou même dans un contre-champ, les solutions aux questionnements que génère ce champ⁴². Le cadre, dans cette perspective, constitue très exactement la limite de son champ perceptif au niveau visuel, et donc, sa variation dénote l'animation intérieure. La caméra pose un rapport réflexif avec le champ cadré qui l'incite à chercher ailleurs. On a, si l'on veut, une pensée subjective en mouvement.

Nous imaginons la distinction suivante. Si le plan est fixe (au sens restreint = décor rigide), il est « tantôt tendu vers le pôle du cadrage, tantôt tendu vers le pôle du montage ». C'est suivant le point de focalisation : vers l'intérieur si celui-ci se suffit à lui-même, ou, vers son hors-champ qu'il semble anticiper. Si le plan est mobile en revanche, il est tantôt tendu vers le pôle des personnages ou objets internes au cadre (typiquement : il les suit), tantôt tendu vers

⁴² ... alors que dans la perspective du régime complémentaire de l'image-temps, non étudié dans ce mémoire, les réponses se chercheraient *dans* le champ lui-même.

d'autres parties (typiquement : il quitte un personnage pour un autre, ou s'attarde sur un élément de décor...). Dans chaque cas, le deuxième pôle traduit l'ouverture sur une conscience accrue de la caméra.

Si on considère le sens plus large de la fixité de la caméra, les deux pôles pourraient éventuellement être rassemblés deux à deux, et la séparation devient très simple : pôle 1 : on s'attache à l'objet filmé (espace / personnage), pôle 2 : on s'ouvre, par un mouvement au sens large, à son « ailleurs » (que ce soit par un panoramique qui l'exclue, ou un raccord : même résultat).

Rupture narrative - la « conscience caméra »

Deleuze le propose : la durée sur laquelle ouvre l'image-mouvement opère à la manière d'une conscience. Deleuze cite à ce propos des exemples de séquences de films où la caméra semble prendre son autonomie, comme si elle était douée d'une conscience propre. Des moments où elle montre un affranchissement par rapport à ce qui est filmé. Où elle ne se contente plus de suivre un personnage, mais suit à l'inverse son propre chemin...

Un exemple intéressant se trouve dans *L'Avventura* d'Antonioni (Figure 1 - *L'Avventura* (1960), Michelangelo Antonioni, à 01:34:23). Tandis que Monica Vitti et Gabriele Ferzetti quittent une ville déserte en voiture, l'image présente, de loin, un travelling avant tout-à-fait inattendu, qui perdure alors même que les protagonistes ont maintenant quitté le cadre, laissant la caméra seule. La caméra semble prendre conscience d'elle-même, en même temps qu'elle prend conscience du vide ambiant. L'un et l'autre vont de pair : en même temps que la caméra se découvre seule, elle se découvre, plus fondamentalement. Son regard se fixe finalement sur une place vide et une église, immobile, dans le silence. Une caméra égarée, errante, à l'instar des personnages que nous venons de quitter. La caméra creuse en elle-même, et sa conscience émerge par le changement de dimension, l'ouverture sur le Tout de la durée, la durée comme écart perceptif où la conscience peut trouver à se loger. Une conscience réflexive qui, chez Antonioni, révèle un état de solitude et un Dieu apparemment silencieux.⁴³

⁴³ Le mouvement dans sa totalité est en réalité plus complexe, car la caméra se fige à la fin. Elle s'arrête sur la contemplation du paysage immobile. Comme si, dans une même continuité, Antonioni montrait l'émergence d'une conscience, mais une

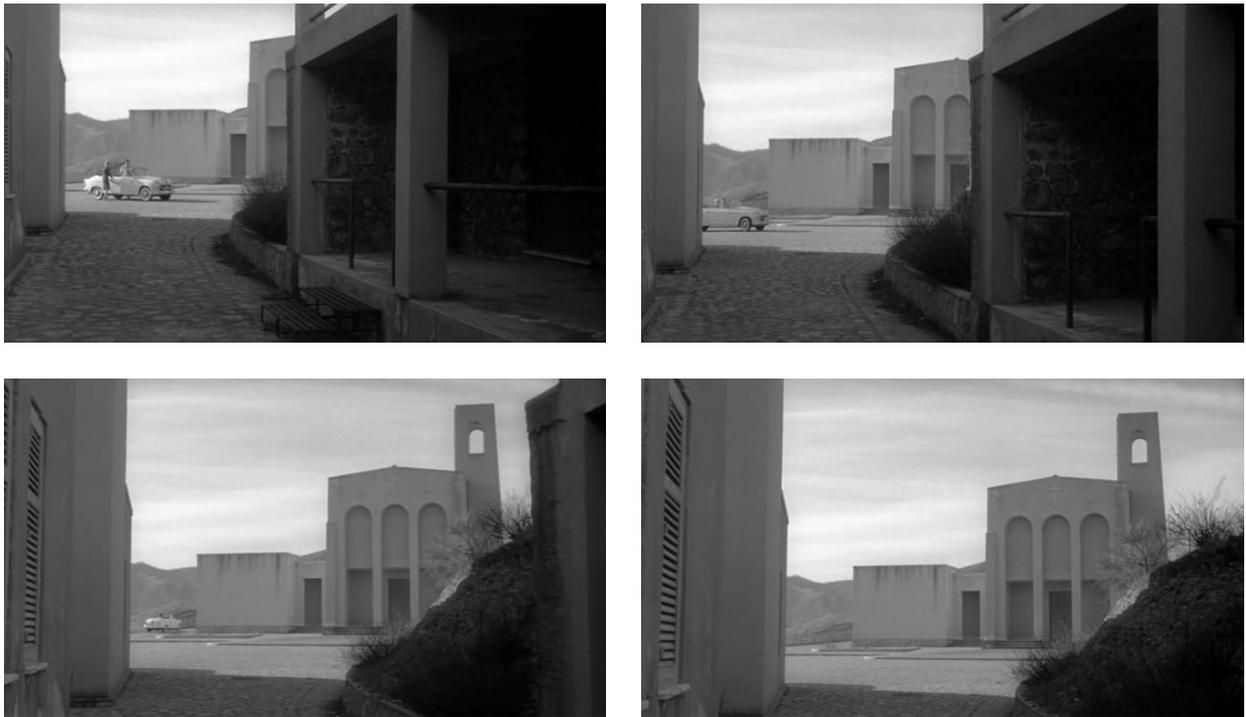


Figure 1 - *L'Avventura* (1960), Michelangelo Antonioni, à 01:34:23

Un autre exemple est le travelling arrière dans la cage d'escalier qui anticipe le crime, dans *Frenzy* (voir Figure 2 - *Frenzy* (1972), Alfred Hitchcock, à 01:05:10). Un moment de crise, muet au son. La caméra, en s'éloignant du lieu fatidique où le crime va avoir lieu, reprend pied progressivement dans la réalité, en même temps que le son revient. La caméra *redescend*, passé un état d'apnée qui la laisse un peu groggy devant l'horreur de ce qu'elle pressent (et qu'elle ne peut pas cadrer justement : *il lui faut partir*).

Encore un exemple, aussi chez Hitchcock, c'est la scène d'ouverture de *Fenêtre sur cour* : la caméra balaye les fenêtres de la cour... Le spectateur, appelé à rejoindre la conscience caméra, choisit son film parmi ceux du programme... jusqu'à ce que, plus tard, Hitchcock lui fasse choisir le film de meurtre, le plus intéressant à ses yeux.

Chez Scorsese également, on remarque une figure de mise en scène fréquemment répétée : de longs panoramiques, souvent en intérieur, souvent des plans de flash-backs, qu'accompagne une voix off. La réunion de la voix off

conscience dont le caractère sera, dès lors qu'elle apparaît, de s'oublier elle-même : on pense repérer là une situation optique pure, dans le vocabulaire de Deleuze, et donc l'ouverture vers une dimension d'image-temps.

et de la caméra qui circule d'un personnage à l'autre semble opérer précisément à la manière d'une conscience qui fixe successivement ses points d'attention, en autonomie apparente de la narration à l'image. Plus précisément : la caméra dicte la narration, beaucoup plus qu'elle ne suit une narration propre à la situation elle-même. Ces types de plans forment, à la manière de ceux d'Hitchcock, le cœur de la rupture narrative induite par l'image-mouvement. C'est le regard-caméra qui fixe la direction narrative : en lui réside le gouvernail.

Mais, pour garder cette analogie, le gouvernail peut... virer de bord d'un coup. Plus brutalement, comme sur un contrechamp. Ou encore, couper sur un autre espace, une autre action, une situation étrangère à première vue. Plus généralement, la narration de l'image-mouvement, c'est une narration caméra-montage.



Figure 2 – *Frenzy* (1972), Alfred Hitchcock, à 01:05:10

Le montage

Nous gardons ici en mémoire que suivant la théorie de Deleuze : « Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps. »⁴⁴ Le montage est « cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le Tout ». Il est : la collision des plans, leur rapport, leur mise en relation. L'idée germe alors du contact entre des plans distincts : l'écart forme une ouverture sur le Tout, et dans cette ouverture se trouve l'idée, l'« image *du* temps ». Non pas une image directe du temps, car il faut bien comme condition qu'il y ait cette collision entre éléments distincts : il faut qu'il y ait discontinuité d'ensemble à ensemble pour que la continuité s'effectue dans l'ouvert. Et la continuité est obligée : le film défile... Chaque coupe de plan à plan opère comme un heurt pour la perception, un « trou d'air » dans lequel vient s'engouffrer la conscience de ce vide qui est comme la justification de ce heurt : équilibrage des vases communicants, évolution qualitative du Tout.

Comme la caméra mobile, la coupe induit un changement de dimension. La coupe qui sépare deux plans renvoie à l'activation d'une conscience, dans le creux inter-image qui s'est formé. Très souvent, suivant le même principe que la caméra mobile, qui constitue elle-même une succession de collisions à *leur mesure*. Quand les plans successifs cadrent : le même espace environnant, la même situation, et sans former d'ellipse temporelle, on peut supposer qu'une coupe procède du même type d'écart à la perception du monde réel que la caméra mobile, à un degré juste supérieur.

En revanche, quand la coupe fait avoisiner des plans trop visiblement hétérogènes, la « rupture » (celle de la perception continue du spectateur qui lie son attention à l'image mobile) est plus rude. D'un plan à l'autre, la coupe obéit alors à d'autres lois, plus complexes. On pense par exemple au cas d'école : l'émergence de l'idée dialectique, le « choc » chez Eisenstein, dont nous parlerons dans la prochaine partie. On conçoit que c'est au niveau de coupes franches, quand la collure est abrupte, c'est-à-dire que l'écart de la saute se fait sentir, que l'idée est le plus à même de s'immiscer. Ce qui fait du montage le vecteur privilégié de l'accession au nouveau statut des images, dans la perspective de Deleuze.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

Conclusion PREMIÈRE PARTIE

L'image-mouvement est une conception de l'image cinématographique en tant que la combinaison caméra-montage semble produire une « conscience » propre. Elle est un nouveau statut accordé à l'image. Elle suppose des ruptures esthétiques : aux premiers âges, la caméra mobile, la coupe, les variations de vitesse... auxquelles s'ajouteront de nombreuses évolutions par la suite, et nous pourrions dresser une liste, presque infinie : les surimpressions, les incrustations, les masquages... et encore, pour ne parler que du champ visuel. Nous n'évoquons pas le champ sonore, ni les apports spécifiques de l'image-son. À chacune de ces évolutions, en quelque sorte, l'image cinématographique toute entière se donne un peu plus visiblement en tant qu'image-mouvement.

L'image-mouvement induit également des ruptures narratives, en déportant – c'est sa nature même - le moteur de la narration du côté de la caméra et du montage.

En comparaison, Christian Metz interrogeait les marques d'un discours au sens linguistique : les plus visibles, les moins visibles, etc. Partant d'un postulat : le film comme « récit », on cherche à expliciter en quoi ce postulat se vérifie en repérant des marques assimilables à une énonciation.

Partant du cinéma apprécié comme captation de « mouvement », la nouvelle posture de Deleuze est : l'image cinématographique est image-mouvement dès lors qu'elle suit ce critère choisi: elle présente un mouvement compris comme une coupe mobile de la durée. Elle a commencé à le faire lorsque la caméra est devenue mobile, et plus tard, l'arrivée du montage a rendu cette propriété plus évidente encore. Par contamination, toutes les images ont alors changé de dimension. Dès lors, il s'agit d'actualiser notre conception de l'image en mouvement, et de ne plus voir une image « transparente » comme « non visiblement discursive », mais plutôt comme une image-perception, voire une image-affection. Pour Deleuze, toute image de cinéma est, foncièrement, une image-mouvement, la question sera plutôt : quel type d'écart – et quelle pensée corrélée – propose-t-elle ? Par exemple, une séquence d'un film, un film tout entier, l'œuvre d'un auteur, selon sa cohérence (Bresson, Dreyer, Fellini...), présente un type d'images-mouvement qui est comme sa signature.

Avec Gilles Deleuze, on argumente qu'il en va de l'identité même de l'image cinématographique que de se présenter comme une conscience. Si pour une peinture, la « conscience du pinceau » serait par exemple extraite des lignes, des formes, des couleurs... la singularité et la beauté particulières du cinéma serait de parvenir nous faire rentrer dans le creux d'une pensée caméra, par le biais d'images-mouvements.

Mais on parle bien, chez Deleuze, de la construction d'une *ontologie* de l'image filmique. Chez Metz en comparaison, la démarche est largement phénoménologique, c'est-à-dire qu'elle vise d'abord à rationaliser la réception vécue de telle image sur un spectateur - et non pas, comme Deleuze, à cerner l'*identité* de cette image. Que Metz se soit ensuite penché sur la psychanalyse appliquée au cinéma est à la fois révélateur et dans la logique de son cheminement de pensée.

Aussi, on remarque que la référence sur laquelle se fonde Metz pour repérer des signes de l'énonciation est la diégèse du film, le monde « représenté par le film », celui qui s'entrevoit par extension du signifié manifeste (espace diégétique à l'image, personnages humains parlant notre langue, etc.). Pour Metz, un certain mode de représentation, quand le signifiant devient lui-même plus manifeste, favorise l'appréciation du film comme discours.

Chez Deleuze en revanche, c'est en référence à l'appréciation du monde « réel » que se constitue, pour le spectateur, l'identité de l'image-mouvement. L'écart à la perception du monde réel est perçu conceptuellement comme le signe de l'irruption d'une pensée interne à l'image. Pourtant, d'un monde à l'autre, du réel à l'apparence, les mécanismes de formation d'un « discours » sont très similaires : apparitions d'écarts, c'est-à-dire, de ruptures avérées entre deux régimes d'appréciation.

Pour introduire notre deuxième partie, nous pouvons utiliser cet extrait d'un texte d'André Gardies et Jean Bessalet :

« ...le discours où se marque l'énonciation est toujours un discours double ; il dit et en même temps il me dit qu'il dit. Le surgissement de l'énonciation dans l'énoncé m'oblige à une accommodation singulière : vers le contenu de l'énoncé et vers la forme de l'énoncé. L'effet de fiction produit par le discours se trouve contrarié par le discours lui-même. Parce qu'elle me rappelle à un autre ordre de réalité, la

présence de l'énonciation dans l'énoncé menace mon régime d'adhésion à la fiction. Du film narratif classique (privilégiant l'effet de leurre) aux films expérimentaux, de multiples stratégies, aux effets idéologiques et esthétiques fort différents, sont déployées pour effacer, résoudre, contourner ou souligner cette contradiction essentielle du discours entre l'énonciation et l'énoncé »⁴⁵

Dans les années 1920, le « leurre » du cinéma narratif classique a poussé les avant-gardes soviétiques à rechercher d'autres « stratégies » esthétiques, pour proposer, à des fins idéologiques, d'autres formes au cinéma de fiction, et contracter des discours différents. Ce sera l'objet de la prochaine partie.

⁴⁵ André Gardies, Jean Bessalet, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éd. Cerf, 1992, p. 78.

DEUXIÈME PARTIE /
Ruptures par rapport à la fiction classique :
Modernités du cinéma soviétique.

Chapitre 1. Modèle antique / moderne

Reconstitution antique du mouvement

Les nouvelles conceptions du récit filmique se mêlent à une nouvelle conception du mouvement, aussi, avant toute chose, il nous faut revenir dessus. À ce propos, nous avons vu que Gilles Deleuze, en introduction de *L'image-mouvement*, se fonde sur les écrits de Bergson pour traduire en quoi le mouvement se cherche, déjà, en tant que réunion d'instants détachés. Toujours avec Bergson, il distingue deux représentations de cette réunion d'instants : l'antique, et la moderne ⁴⁶.

Dans la représentation antique, le mouvement est « le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés* ». Le mouvement serait un cheminement d'une forme à la suivante, d'une synthèse intelligible à une autre. On conçoit une forme (typiquement : un « mot », une dénomination verbale) pour synthétiser une période du mouvement. On rend compréhensible le mouvement global par la décomposition en stades discernables et conceptualisables, sans qu'importe le passage de l'un au suivant. Le personnage est debout, puis, forme suivante, il s'assied, puis, forme suivante, il est assis...

Mais pour cela, il faut qu'il y ait des moments que l'on puisse tenir comme « essentiels », car il faut qu'il y ait des éléments de la continuité qui puissent se laisser conceptualiser. Le mouvement doit présenter un relief avec des points d'accroche, sans quoi il resterait perpétuellement fuyant. Ces points d'accroches sont des synthèses d'état (personnage assis), ou des changements qui canalisent subitement le regard pour se concentrer en une forme (le personnage se lève). On segmente plus ou moins, de manière à figurer des formes de manière judicieuse, et ces formes en un ensemble.

Le but à la fin est de discerner de la manière la plus juste possible ⁴⁷. Pour cela, l'approche antique est l'approche qui conseille de se poster *suffisamment près*

⁴⁶ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 12.

⁴⁷ Les stades du mouvement appartiennent au monde des Idées (ou Formes, ou concepts, ou abstractions), et dans la cosmologie grecque que l'on fait remonter à Platon, celles-ci existent en soi, immuables, quelque part dans un ciel. On se propose

pour distinguer les parties en tant que constituants d'un ensemble, mais pas non plus *trop près*, auquel cas la partie remplirait le regard, et nous perdriions l'ensemble de vue. Il en va de même pour le mouvement. Pour le rendre intelligible, il faut le segmenter, suivant des fragments dont la taille tienne compte de l'ensemble qu'ils constituent. On englobe, d'un même regard, l'ensemble et ses parties. *Ni trop loin ni trop près*. D'un mouvement global, on tire des fragments de taille adéquate, des formes qui sont des synthèses de micromouvements, ni trop grandes ni trop petites. L'approche antique est l'approche intelligible, celle qui vise à discerner de la meilleure manière.

Comme exemple très concret, nous pensons à la méthode de préparation théâtrale selon le théoricien et metteur en scène russe Stanislavski. Celui-ci posait pour principe le besoin de régler l'action scénique à partir de ce qu'il appelait des « beats », c'est-à-dire des moments successifs qui sont comme des repères. Stanislavski procédait par moments essentiels, qu'il énonçait à l'avance, et qui servaient de points-clés à ses acteurs. Le mouvement sur scène est ainsi dicté en pointillés par ces points d'accroche, par ces « formes préalables à incarner »⁴⁸.

À l'échelle de la durée d'un spectacle, la conception ancienne évoquée par Deleuze trouve un parallèle direct avec la construction de la tragédie telle que l'a théorisée Aristote dans sa *Poétique*. L'histoire est, selon Aristote, le principe premier de la tragédie, et elle gagne, d'une part à avoir une étendue limitée, d'autre part à se construire autour de moments-clés judicieusement espacés. Les pics dramatiques jalonnent le parcours et opèrent des points de bascule qui permettent la segmentation. Avant de faire ce parallèle, évoquons la conception moderne du mouvement telle que Deleuze la conçoit.

Reconstitution moderne du mouvement : l'instant quelconque

La transition de la modernité correspond à une nouvelle conceptualisation du mouvement : on le rapporte non plus à des instants ou à des poses privilégiées, mais à *l'instant quelconque*. En physique, écrit Deleuze, l'évolution

donc de chercher un aperçu intelligible du mouvement et de ses stades successifs, dont la véracité en tant qu'idées est tenue pour acquise.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

datait de plusieurs siècles. Les modélisations des déplacements des corps dans le temps et dans l'espace (Kepler, Newton, Descartes), devaient permettre la modélisation mathématique d'instants prélevés. Les équations de déplacement relient le temps t_0 (variable détachée) aux variables de positions ... une *coupe immobile* devenait modélisable. Plus tard, parce qu'il en ferait un principe pratique, le cinéma deviendrait l'agent par excellence qui prélevait des instants quelconques, en bout de cette chaîne inaugurée par la science moderne.

Effectivement, avant toute conception intelligible du mouvement selon des moments essentiels, il faut convenir de cela : le cinéma se fabrique à partir d'*instants quelconques*, c'est-à-dire, très concrètement, des photogrammes qui sont des coupes immobiles du mouvement réel, toutes séparées du même intervalle de temps. Fondamentalement, le film se forme à partir d'instants équidistants figés dans la pellicule. L'opérateur ne choisit pas un à un ces instants ; ils sont enregistrés, pour partie malgré lui, par le seul mécanisme de la caméra qui tourne. Qu'on le veuille ou non, c'est la machine seule qui gère les cycles et tronçonne, à la manière d'un moissonneuse batteuse qui avance aveuglement. Deleuze dit ainsi que « le cinéma est le système qui reproduit le mouvement *en fonction du moment quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instants équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité »⁴⁹. Le cinéma est en fait, par excellence, le « système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque ».

Par instant « quelconque », on entend qu'il n'y a pas de pic, pas d'acmé du mouvement, mais qu'il n'y a qu'une matière sans point d'accroche : un mouvement en perpétuelle évolution, sans stade détaché et donc appréhensible. Qui dit instant quelconque dit instant non choisi isolément, non précisément délimitable, non complètement discernable, non véritablement intelligible, si ce n'est selon sa propre logique. Il n'y a pas d'incarnation dans une forme transcendante. L'instant quelconque ne cherche pas la synthèse du mouvement en une « pose », il en est seulement son ébauche, ou sa déconstruction. Il se contente d'être un intermédiaire. Chaque photogramme, que ce soit dans un film ou même dans un dessin animé, consiste en une « description d'une figure toujours en train de se faire ou de se

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14. Toutes les citations suivantes sont tirées des pages 12-15.

défaire, par le mouvement de lignes ou de points pris à des instants quelconques de leur trajet ».

On obtient ici une proposition très intéressante. Deleuze écrit que « Quitte à recomposer le mouvement, on ne le recomposait plus à partir d'éléments formels transcendants (poses), mais à partir d'éléments matériels immanents (coupes) ». L'immanence de la nouvelle coupe est l'aspect fondamental. De ce point de vue, il se crée une vérité ontologique de l'image : elle est libérée de l'opérateur comme du spectateur, c'est-à-dire de l'agent transcendant qui cible les poses, qui distingue par la fraction et par la synthèse des formes successives. Par son mouvement d'avancée en mode automatique, l'image fixe sa propre loi, régulière, sans recherche de crescendo ni de decrescendo pour satisfaire autre chose qu'elle-même. L'image en mouvement n'est pas soumise à des abstractions intellectuellement concevables, mais à des photogrammes parfaitement concrets, en-dehors de toute intellection (l'image n'a pas besoin de notre intelligence pour « être »).

La logique devient donc très différente. La reconstitution antique du mouvement relevait d'une « synthèse intelligible du mouvement », suivant une approche rationaliste qui demande un recul pour apprécier l'ensemble, et au sein de l'ensemble, l'articulation de parties que l'on distingue. La reconstitution moderne relève, elle, davantage d'une « analyse sensible » : le mouvement coule continuellement entre les doigts en échappant à la formation de moments privilégiés; il suit, en autonomie, son propre régime moteur...

De manières très différentes, Sergueï Eisenstein et Dziga Vertov ont exploité cette conception révisée du mouvement. Ils incarnent deux approches de la modernité, deux manières de la concevoir.

La narration classique, Aristote

Faisons encore un point sur la conception du récit tragique tel qu'il est formulé par Aristote dans sa *Poétique*. C'est à cette conception que nous nous référerons lorsque nous parlerons plus tard de récit classique ou traditionnel, ou encore de modèle antique.

Chez Aristote, l'action, les faits qui s'enchaînent, les péripéties, constituent la part la plus importante de la tragédie ; les autres éléments (caractères, musiques...) relèvent, bien qu'à des degrés divers, de l'ornement.

Dans sa globalité, il faut que l'action dramatique soit à la fois entière (→ complète + close) et parfaite (→ elle se suffit à elle-même, et tout en elle est absolument nécessaire à l'endroit précis où il est).

Pour ce qui est du détail, il faut que l'action dramatique soit aisément lisible, c'est-à-dire que l'on puisse facilement produire des formes à partir des moments successifs. Aristote pousse d'ailleurs l'analogie jusqu'à l'exemple d'une forme dessinée :

« [...] si l'on étalait pêle-mêle les plus riches couleurs, on ne ferait pas autant plaisir qu'en traçant une figure déterminée au crayon. »⁵⁰

Cette lisibilité est soumise à deux conditions: l'ordre, et la mesure (ou étendue).

L'ordre, c'est la présence d'un commencement, d'un milieu, d'une fin. Les éléments de l'action se suivent logiquement (→ on parlera plus tard de chaîne causale) sans que l'on puisse les intervertir. On ne peut non plus les soustraire, auquel cas on interromprait les chaînes causales, et l'action ne serait plus non plus parfaite.

La mesure, c'est le maintien pour chaque partie d'une étendue pertinente en regard de celle des autres et de celle de l'action complète. Le spectateur doit être, vis-à-vis de l'ensemble et vis-à-vis de chaque partie, ni trop loin ni trop près. Nous retrouvons l'argument déjà mentionné, qu'Aristote relie lui-même au mouvement :

« Ainsi donc, de même que, pour les corps et pour les êtres animés, il faut tenir compte de l'étendue et la rendre facile à saisir, de même, pour les fables, il faut tenir compte de la longueur et la rendre facile à retenir. »⁵¹

... avec cet exemple, où l'on voit de manière intéressante que le problème du « trop petit » est qu'il demande trop de temps à se laisser discerner :

« Aussi un animal ne serait pas beau s'il était tout à fait petit, parce que la vue est confuse lorsqu'elle s'exerce dans un temps presque inappréciable ; pas davantage s'il était énormément grand, car, dans ce

⁵⁰ Aristote, *La poétique*, traduction du grec par Charles-Émile Ruelle, chap. 6.

⁵¹ *La Poétique*, chap. 7. Où la fable, dans les termes d'Aristote, est « le principe et comme l' « âme » de la tragédie » (chap. 6).

cas, la vue ne peut embrasser l'ensemble, et la perception de l'un et du tout échappe à notre vue. »⁵²

À tout prendre, l'enjeu est de pouvoir « saisir l'ensemble ». Les parties bien ordonnées et de bonne mesure, les « épisodes », autorisent le spectateur à de bonnes représentations d'ensemble. Par-là, il faut entendre des représentations à la fois intelligibles et séduisantes, soit globalement, agréables pour le spectateur.

Si l'on résume à notre manière : (1) les critères de formalisation et d'agencement ordonné des formes, c'est d'abord la possibilité d'appropriation intellectuelle ; (2) le critère de l'étendue, c'est d'abord la recherche de l'harmonie, de l'équilibre, et donc du beau (selon la conception grecque). À l'origine de tous ces critères, l'argument qui conditionne ces besoins est celui du plaisir du spectateur, un plaisir retiré à la fois du beau (esthétique) de l'objet, et de la compréhension rendue ainsi possible.

Aristote considère ensuite l'action traduite, en ceci qu'elle représente des types de comportements humains en lesquels peut s'établir une identification.

L'adhérence affective et intellectuelle du spectateur à l'action se conçoit comme l'établissement en lui de la mimesis, soit, d'un mot, l'« imitation de l'action ». La mimesis est comme le fil qui suit, du point de vue du spectateur, les creux et les bosses de l'action en ceci qu'il se les approprie, c'est-à-dire qu'il accorde sur eux son état. Cet état s'avive notablement lors des climax dramatiques, et la mimesis est alors à même d'exciter pleinement la terreur⁵³ ou la pitié. La survenue régulière de tels points d'adhérence maximum est fondamentale. Selon Aristote, ces climax correspondent à l'avènement de ce qu'il nomme, dans son acception personnelle, le pathétique.

Et c'est dans ces moments, enfin, que la catharsis (« purgation des passions ») bat son plein.

Nous le disons d'un mot, mais important : cette conception du récit recommande de se baser sur des intrigues vraisemblables (pour que les chaînes causales soient d'autant plus acceptées), tout en jouant sur des effets de surprise (pour accentuer le plaisir du spectateur : « ces sentiments naissent surtout lorsque les faits arrivent contre toute attente »). Dans le sens du

⁵² *La Poétique*, chap. 7.

⁵³ Ou « crainte », suivant les traductions.

vraisemblable, il est conseillé d'utiliser des faits historiquement connus, dont l'aspect de crédibilité est donc justifié. L'illusion dramatique peut d'autant mieux fonctionner que, bien qu'elle soit du registre de l'apparence, elle se montre très proche de réalités communément partagées.

Un film précurseur, « Intolérance »

Lorsqu' *Intolérance* (1916) de D.W. Griffith sort en URSS, le film produit une forte impression sur la nouvelle génération de réalisateurs soviétiques. Par sa mise en scène fastueuse, par sa grandeur épique... par son usage novateur et stimulant du montage. Ou encore, et ce serait directement lié, par son projet de soumettre différentes actions à une seule et grande Idée qui serait, à elle-seule, le tenant, le mortier du film.

Remarquons ceci : les quatre histoires développées parallèlement se veulent ensemble l'illustration d'un thème, d'un motif qui perdure par-delà le « berceau du temps » qui les relie. Le rapprochement de plus en plus accéléré par le montage des différents univers semble pensé pour renforcer l'idée d'un point de convergence métadiégétique, un point qui est son titre = son grand sujet. En s'entremêlant, les fictions, bien qu'entraînantes pour elles-mêmes, apparaissent en fin de compte reléguées au second plan. Que ces liants chevauchent avec autant de souplesse les siècles et les continents ne fait que renforcer le sentiment que la narration principale est ailleurs. La coupe de montage est, de tout le film, le liant qui invite au changement de dimension, et de plus en plus visiblement à mesure que s'entremêlent les actions par un montage de plus en plus resserré. Le thème coule *entre* les fictions, qui semblent en même temps converger en lui... La convergence ouvre finalement à la fin sur un ordre proprement cosmique : la fin des temps, le rachat des péchés, la justice éternelle. La fin voit advenir une sorte de grande messe, une apocalypse de l'intolérance. Nous pourrions dire que, par-delà les temporalités des récits individuels (=celles vécues dans les univers diégétiques), et celles de leur *performances* à l'écran (=temporalités construites par le montage), le film accède alors à la temporalité du *mythe*,

c'est-à-dire, selon les termes de Rancière, qu'il « fait jouer dans le récit une instance de hors-temps »⁵⁴.

Le film s'ouvre au temps du mythe – sa nouvelle temporalité – et ce mythe, c'est celui de l'intolérance qui traverse les siècles. Liée à cette temporalité, la nouvelle narration filmique se présente comme une conséquence obligée du montage ; en d'autres termes, le montage est le principe même de la narration, plutôt que d'en être un simple support.

Ce nouveau montage justement, Deleuze nous aide à le comprendre. Le plus souvent dans ce film, la coupe est loin de présenter de simples sauts d'axes avec continuité temporelle. Le nouveau montage, « organique » selon ses termes⁵⁵, montre (1) des « alternances de parties différenciées », et par là-même, l'unité trouvée dans le duel, dans la binarité; (2) l'alternance de dimensions relatives, c'est-à-dire de plans qui, par leur échelle, possèdent des données perceptives et affectives différentes... par exemple, passage d'un plan large et fixe qui relèverait d'un régime de perception pure, à un plan rapproché qui ferait d'un visage la représentation abstraite d'un sentiment... ; et (3), la convergence d'actions parallèles, ce qui est finalement un complément du (1). Si l'on simplifie, les points (1) et (3) sont d'ordre narratif, le point (2) est d'ordre esthétique. Les points (1) et (2) caractérisent un parallélisme (d'actions construites, ou d'état perceptif/affectif) ; le point (3) caractérise un rapprochement des lignes (diégétiques mais *construites*, au sens de la performance de Rancière). Prises ensemble, ces données du montage composent la nouvelle unité organique. Celle-ci, partie de composantes hétérogènes, prend corps par de judicieux points de liaison et un rythme adéquat. Ainsi, le point (1) relève d'un équilibre trouvé grâce à l'idée qui rassemble les parties ; le point (3) va dans le sens d'un renforcement de ce noyau idéal, autour duquel les parties narratives gravitent de manière de plus en plus serrée. Le point (2), lui, propose une dimension réceptive spécifique qui est la résultante de la combinaison des fragments (résultante toujours mouvante, car actualisable à chaque coupe).

Griffith n'était l'inventeur ni du montage parallèle ni du montage convergent, mais son film montrait l'un et l'autre à des points de grande avancée. En l'occurrence, par le brassage qu'il fait de situations si éloignées en apparence,

⁵⁴ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, Paris, La Fabrique éditions, 2018, p. 116.

⁵⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, pp. 47-49.

de la Babylone antique à l'Amérique du Fordisme, en passant par la passion du Christ et le massacre de la Saint-Barthélemy, il pousse le montage organique à un point jamais vu avant lui, et dont on peine à trouver des équivalents par la suite.

Pour autant, *Intolérance* montre certaines faiblesses : les scènes mises en parallèle n'ont parfois d'autres points communs que d'être des scènes d'actions qui feraient vibrer le spectateur sans autre conséquence. Par exemple, que peut évoquer le parallèle entre la course du train et de la voiture, et la course de chars ? *Tout-le-monde court ?...* L'idée n'apporte pas grand-chose. La coupe relie des univers de même énergie sans produire d'ouverture conceptuelle, et le mouvement de convergence par le montage alternatif nous égare un peu. Film fondateur, le film était loin d'être parfait, en rapport à son idée directrice. Pourtant, muni de moyens financiers quasi-illimités et d'une foi hyperbolique en son résultat, il jetait avec énergie les pierres d'une nouvelle route à tracer.

Rétrospectivement, on se souvient du faible succès public du film aux États-Unis, de sa défaveur auprès de la critique, de son manque d'héritiers directs. Bien sûr la nouvelle écriture filmique n'était pas la seule responsable : il faut tenir compte du contexte historique de sa réception, de la durée longue du film, des remontages successifs. Tout-de-même, une voie plus directement narrative était en train de s'épanouir à Hollywood, et le film devait rester, pour un temps au moins, « néandertalien » dans son propre pays.

C'est en URSS qu'il a d'abord eu une influence majeure. Au début des années 1920, la jeune garde du cinéma soviétique théorisait puis appliquait le montage parallèle de Griffith à son propre compte. Là-bas, l'écriture filmique se devait d'être repensée pour accompagner le nouvel ordre socialiste. Il fallait rompre avec les schémas bourgeois ancestraux, et construire le cinéma moderne de la nouvelle société. C'est-à-dire, reconsidérer sa place et son pouvoir d'influence sur le collectif.

Chapitre 2. Eisenstein et le montage des attractions

Utiliser l'instant quelconque, Eisenstein

Eisenstein se réclame de la dialectique moderne, celle qui annule la hiérarchie des instants. Pourtant, il tient à la persistance d'instant privilégiés... mais suivant une optique tout-à-fait différente de la conception antique. Ces instants, pour lui et selon la lecture qu'en fait Deleuze, seraient à entendre non comme des instants rendus privilégiés par des formes transcendantes, mais comme des instants non ordinaires, non réguliers⁵⁶. Par exemple, parmi les photogrammes de la course de cheval de Muybridge, ceux où le cheval pose le pied au sol. Ils sont singuliers tout en restant quelconques, sans qu'on leur fasse changer de statut. Ils sont singuliers uniquement dans la logique interne à la succession de photogrammes, tout-à-fait indépendamment de l'opérateur.

La mise en contact de ces instants quelconques pourrait s'apparenter au montage organique de Griffith. Mais elle quitte instantanément cette logique, elle ne s'y attarde même pas. D'une part parce que le montage d'Eisenstein est beaucoup plus serré, et que l'omniprésence des coupes en viendrait à éclipser le mouvement interne aux plans. On ne s'appesantit presque plus sur la continuité d'une scène vécue, il n'y aurait plus de scène que reconstituée. D'autre part et surtout, parce que la visée d'Eisenstein ne se limite pas à la réception purement intellectuelle de l'idée (disons, encore moins que Griffith). Ce qu'Eisenstein vise à travers le montage, c'est l'accès, au-delà du régime organique de Griffith, à un régime dit « pathétique », comme changement de qualité. Eisenstein envisage un « bond » pathétique vers une nouvelle qualité.

Dans cette optique, il « sélectionne des pointes et des cris, il pousse les scènes à leur paroxysme, et les met en collision l'une avec l'autre. »⁵⁷ Il sélectionne des moments singuliers (bien que quelconques) et il les met en contact brutal. Il prélève le singulier sur le quelconque et le collisionne abruptement avec d'autres singuliers, par exemple, il associe la vue de la nourriture qui rentre dans la bouche du patron à celle du gréviste qui tombe, terrassé par l'armée répressive. La coupe de montage qui associe ces événements singuliers

⁵⁶ Ce sont les mots de Gilles Deleuze, notamment p. 15 de *L'image-mouvement*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

produit alors une sorte d'étincelle ou de « choc » dans le système psychique du spectateur, un choc qui symbolise précisément l'accession au régime pathétique des images. Si l'on peut dire, le cinéma d'Eisenstein fonctionne à la manière d'un uppercut ; il fait violence, par des discontinuités de montage évocatrices.

Ainsi, à l'opposé complet semble-t-il de la représentation antique, on a non pas un mouvement continu composé de formes successives et intelligibles séparément, mais une succession sans cesse discontinue de quelconques qui deviennent intelligibles en se rassemblant.

Pour théoriser son procédé, Eisenstein convoque, selon sa formule bien connue, un « montage des attractions ». Il écrit :

« ... une démarche devient scientifique du moment où le domaine de recherche acquiert une unité de mesure. Mettons-nous donc à la recherche de l'unité qui mesurera l'influence exercée par l'art ! La science connaît les « ions », les « électrons », les « neutrons ». L'art aura les « attractions » ! »⁵⁸

La théorie du montage des attractions va dans le sens d'une rationalisation de l'effet, d'un lien direct entre les figures de montage et la réception spectatorielle. Eisenstein tient comme critère principal la manière dont le spectateur va « se faire le film », et il oriente ses procédés de narration de manière à aiguiller précisément le film « tel qu'il est vécu ». Les attractions qu'il produit sont des stimuli opérant de manière rationalisée sur le psychisme, à des fins de réponse physique, conséquente et voulue.

Dans la perspective psychanalytique de Christian Metz, il faudrait le dire ainsi : les chocs chez Eisenstein s'avèrent très *secondarisés*, c'est-à-dire : à l'encontre de la mécanique pulsionnelle des désirs du spectateur. Un montage d'attractions agresse la continuité diégétique et, par-là, l'assouvissement cathartique (au sens d'Aristote) des désirs latents du spectateur. On pense au plaisir (cruel mais possible) de contempler *passivement* (= sur le mode de

⁵⁸ Cité par Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, [Paris, Éd. Albatros, 1979], Paris, Rééd. Images modernes, 2005, p. 67. Et par Viva Paci, *La Machine à voir - À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012. Chapitre 1. *Les attractions au cinéma : histoires d'une longue relation*, note 88. Citation initiale dans « Comment je suis devenu réalisateur » (1945), *Mémoires*, Paris, Juillard, 1989, p. 177. Traduction alternative dans « Mes films et moi » (1945), dans *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Editions en langues étrangères, 1958, p. 19.

l'abandon du secondaire) une scène d'action trépidante. Par exemple, une grève d'ouvriers se faisant réprimer par les forces de l'ordre. Sans les heurts du montage, la frénésie de la situation diégétique pourrait potentiellement absorber la totalité de l'attention, et en particulier, celle qui implique le processus primaire, en fournissant au spectateur la possibilité de décharger émotionnellement sa violence contenue. On aurait un cinéma-défouloir, et la diégèse, directement signifiée, directement manifeste, constituerait le lieu du défoulement. Par le choix d'Eisenstein, la vision de la scène deviendra plus accidentée – et pousse donc à l'éveil – dès lors que des images très crues d'abattage d'animaux sont intercalées en contrepoint métaphorique. Les sauts de l'un à l'autre, en alternance, sont autant de poussées de secondarisation, de remontées, à la fois douloureuses et stimulantes, dans la sphère de la conscience.

Le montage d'Eisenstein se présente comme un agencement d'événements hétérogènes, mais à des fins d'homogénéité conceptuelle, et en l'occurrence, une homogénéité qui est précisément ciblée. Il y a fusion des signifiants morcelés dans un tout, qui est le tout spécifique de la révolution socialiste telle qu'elle se présente dans les esprits. Ce tout, c'est le signifié global, absolument manifeste, sur lequel il n'y a pas à tergiverser. Si les événements disjoints se collisionnent, c'est pour générer ces chocs qui viendront « labourer » judicieusement le système psychique du spectateur, en lequel s'opèrera la synthèse. Puis, par le cumul des particuliers, cette synthèse devient par extension une synthèse du collectif global. Le lien qui soude le collectif et qui le constitue du même geste, c'est le principe idéologique de la révolution socialiste.

On peut argumenter qu'il y a chez Eisenstein adéquation directe du contenu et de sa mise en œuvre⁵⁹. Si nous nous en tenons au schématisme de ces mots, nous dirions que le contenu et l'effet en viennent à se confondre. Le contenu est entendu comme principe d'action, appel au réveil révolutionnaire. Mais justement, ce principe d'action est en soi une action ; il est activement révolutionnaire. Le contenu du film est en même temps un « effet socialement utile qui communique aux spectateurs une charge émotionnelle et psychique, et qui est formé d'une chaîne d'excitants dirigés de manière adéquate vers

⁵⁹ Nous reprenons l'argument de Viva Paci, *La Machine à voir*, chap. 1, §3.

eux »⁶⁰. Tout comme d'autres agents du changement, qui distribuent des tracts, ou haranguent un public. Le film d'Eisenstein est un révolutionnaire aux côtés d'autres révolutionnaires, à peine pourrait-on dire qu'il est en avant du bataillon. Le spectateur réagit à une action subite dans un sens presque physique. Il bénéficie d'une vigoureuse poussée d'entraînement.

La synthèse idéologique des films renvoie à la synthèse du collectif, tout comme le changement esthétique et narratif renvoie au changement politique et social du pays. Le collectif trouve son unité nouvelle dans le mouvement de marche en avant, qui est en même temps un appel à cette marche.

Parlant de « synthèse », c'est tout d'abord au sens du film *Intolérance* qu'il faut l'entendre : une synthèse comme ouverture conceptuelle ou comme changement de dimension. Mais au-delà de cette visée seulement organique, ce que le pathétique permet, c'est l'inscription physique dans un comportement ciblé, par le biais (presque *effacé* si on veut) de la psyché. La réaction d'horreur aux images – action psychique -, elle-même accentuée par l'énergie galvanisante de l'action et du montage, se mêle indissolublement à un mouvement d'emportement réflexe du spectateur : la réaction physique se veut au plus près de la réception psychologique ; ils se rejoignent, quelque part, en une commune énergie : la synthèse du nouvel ordre actif.

Dans cette conception « moderne » d'Eisenstein, nous sommes au plus loin des synthèses minuscules de la conception classique qui servaient à la distinction des formes successives du mouvement, et qui, en confinant le regard sur les actions, divertissaient l'esprit *sans le brusquer*. Ce qui avait pour effet, selon la critique soviétique, de préserver sagement l'ordre établi.

S'extraire de la narration classique, Eisenstein

Par son extraction de moments singuliers, par son effort de rationalisation, le montage des attractions pourrait faire penser à la reconstitution antique du mouvement comme au récit tragique aristotélicien. Nous venons de parler du premier point. Quant au deuxième, nous voyons également que la différence est énorme. Le cinéma d'Eisenstein, comme l'écrit Jacques Aumont, vise

⁶⁰ Eisenstein, « La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » (1925), dans *Au-delà des étoiles*, p. 25. Cité par Viva Paci.

précisément à « échapper à ce dont Eisenstein a une sainte horreur : le naturalisme, l'illusion dramatique, le vraisemblable aristotélicien »⁶¹.

Chez Aristote, il en va d'abord du plaisir du spectateur, qui découle (1) d'un rapport au beau qui se trouve dans l'équilibre, et (2) d'un effet d'entraînement dans la fiction ainsi structurée, par le biais de la mimesis avec les actions des personnages. À la fois source de ravissement formel et canaliseur de la purgation des passions, le spectacle aristotélicien est doublement source de plaisir.

Plus âpre, moins séduisant, le montage « dialectique » d'Eisenstein échappe à ce modèle, il se situerait même à l'opposé si l'on veut. Chez Eisenstein, il s'agira d'abord de *faire-faire* ; le film a une « dimension performative »⁶². Il ne s'agit même pas de *faire-voir*, voire même de porter à la discussion, mais bien plus, de pousser à une compréhension brutale, directement active. Sa méthode est assertive, dans le but de faire réaliser. Eisenstein recherche l'essence révolutionnaire de l'art, et celle-ci se trouve dans les attractions. Il rejoint en fait directement la conception de Marx lui-même, qui considère à propos des philosophes qu'ils « n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer »⁶³. L'argument est que l'éveil des consciences sera un dérivé, concomitant ou futur, de la révolution. Il faut, selon la formule d'Eisenstein, un « coup-de-poing » pour opérer un tel virage. C'est par exemple, dans *Octobre* (1927), la phrase de l'homme qui harangue la foule sur ces mots : « Le temps des paroles est passé. » Ce qu'Eisenstein accompagne d'ailleurs par sa mise en scène : au moment de monter sur l'estrade et avant même de commencer à parler, l'homme se fait déjà applaudir par une foule immédiatement ralliée à son discours.

Si l'on revient à Aristote : chez lui, d'après Viva Paci, la « catharsis s'ouvre au sein de la tragédie comme une brèche de communication directe entre l'œuvre et le public »⁶⁴. Mais une brèche que nous voyons globalement à sens unique. La conscience amusée et divertie, le spectateur offre à la fiction son attention consentante. Il *rentre dans la brèche*. Celle-ci absorbe ses affects mais sans le

⁶¹ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, p. 68.

⁶² Viva Paci, *La Machine à voir*, chap. 1, §3.

⁶³ Citation du *Manifeste du Parti Communiste*.

⁶⁴ *La Machine à voir*, chap. 1, §33.

heurter. Tel que la présente Aristote, la fable doit saisir l'auditeur de « terreur ou de pitié par suite des événements », mais, « sans frapper la vue »⁶⁵.

Résumons-le ainsi : d'un côté comme de l'autre, le spectateur est guidé, mais de manière très différente. D'un côté, par son désir qui vient, de l'autre, par son idéologie qui naît. D'un côté, le mouvement va du spectateur à la fiction, il est mouvement d'acceptation, de consentement. La fiction maintient le spectateur dans son sillon d'images et d'apparences, par le moyen du plaisir mimétique qu'elle provoque puis assouvit. De l'autre, le mouvement va du film au spectateur, qui emmagasine dans le nouveau réel communiste l'énergie et les idées du film. Quand, chez Aristote, le pathétique se lie à la catharsis qui est source d'un plaisir dirigé vers la fiction, chez Eisenstein, il se présente au contraire comme une réaction viscérale et son action corrélée hors de la salle de cinéma.

Le film de fiction classique tout comme celui d'Eisenstein doit *captiver* pour être efficace, mais suivant des procédés et des objectifs opposés. Les procédés chez Eisenstein : un montage rapide, un rythme endiablé, une musique percussive, des visages en gros plan, « affectifs » selon le mot de Deleuze. Le spectateur de la Grève est « physiquement amusé » par les choix esthétiques de cadre et de montage qui le maintiennent éveillé. Non seulement reste-t-il connecté au réel (auquel le film appartient d'ailleurs tout autant), mais il prendrait davantage la main dessus. Au-delà de la résonance psychique qui n'est qu'une étape, il faut interpeller physiquement, susciter de véritables cris, faire bondir le spectateur dans la salle. On note que, d'un simple point de vue de la narration, on s'appesantit rarement dans une situation diégétiquement continue. Il s'agit, ou bien de l'accidenter, ou bien de la rendre plus « affective » par des gros plans. On porte globalement l'image dans une dimension supérieure, son idéologie, qui baigne dans l'humeur du film. Le montage dialectique vise une mise en pratique qui puise son énergie dans l'idée immédiatement vivace, parce que percutante (quoi de plus percutant, pour la faire advenir, qu'une coupe ?), et conditionnée affectivement. Chez Eisenstein, l'imitation n'est pas une imitation de l'action, mais une imitation théorique, intellectuelle, en même temps qu'affective. Il en va de l'appropriation d'un état intellectuel et affectif de l'image, un état fondé

⁶⁵ *La Poétique*, chap. 14.

d'abord sur des gros plans, sur la vitesse, sur des coupes outrancières. L'action elle-même n'a qu'un rôle secondaire dans l'appropriation de cet état.

Octobre (1927) radicalise les théories d'Eisenstein dans le sens de la non-fiction, en l'occurrence, « d'un cinéma purement intellectuel, libéré de ses limitations traditionnelles, incarnant idées, systèmes, concepts dans des formes directes qui supprimeraient le recours aux transitions et aux paragraphes »⁶⁶. Les formes conçues ne sont plus les délimitations intelligibles du mouvement, mais les idées qui s'incarnent : le peuple, le pouvoir, la religion... La logique des faits chronologiques et des raccordements de cause à effet s'efface devant une logique d'entités en présence, qui s'affrontent, se collisionnent, dans la temporalité mythique de l'idéologie communiste.

Chez Aristote en comparaison, les passions naissent de la mimesis qui se conçoit en rapport à l'action structurée (→ temporalité reconstruite, celle de la *performance* dans les termes de Rancière).

Et le rapport du spectacle au réel est, évidemment, à l'opposé de l'approche révolutionnaire d'*Octobre*. Le spectacle aristotélicien, dans son projet, réactive les passions amassées dans le réel, et en particulier les *mauvaises*, celles qui pourraient être dangereuses pour le collectif. Il s'agit ensuite de les purger pour garantir la stabilité de l'ordre politique de la cité. La société est toute gagnante à ce que les passions que génère le réel se déversent *dans* l'imitation, et uniquement dans celle-ci. La fiction à privilégier est celle qui absorbe les passions néfastes de la vie réelle, et contribue donc à l'ordre et à la sécurité.

⁶⁶ Eisenstein, cité par Jean de Baroncelli, « *Octobre* », *Le Monde*, 8 octobre 1966.

Chapitre 3. Dziga Vertov au bord de la fiction

La crise de la fiction en URSS

Le modèle fictionnel classique était en crise depuis au moins les années 1900, et déjà au théâtre. En marge du théâtre de Stanislavski, le théâtre « théâtral » de Vsevolod Meyerhold prônait le rejet du réalisme dramatique au profit d'une stylisation scénique. Meyerhold souhaitait induire la « pensée fondamentale » dans l'esprit du public, grâce aux allusions que véhicule le corps de l'acteur sur scène.

En 1917, Viktor Chklovski théorise le concept d'« Ostranenié » dans son article *L'art comme procédé*. Il préconise l'emploi de procédés d'« étrangement » dans la scène jouée, qui visent à rompre avec le vraisemblable de la fiction traditionnelle, en même temps que de rendre la forme elle-même plus compliquée à percevoir. À l'inverse d'Aristote, il ne s'agit pas de s'approcher rationnellement d'un modèle achevé, mais plutôt d'en revivre la création. Il écrit :

« Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu; le procédé de l'art est le procédé d'"étrangement" [ostranenié] des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art.* »⁶⁷

Entre 1916 et 1919, le futurisme russe, dont font déjà partie Eisenstein et Vertov, fait l'apologie de la vitesse, exalte la poésie de la machine à l'ère de l'industrialisation intensive. Il jette des bases formelles qui se détachent des modèles figuratifs.

L'articulation des ruptures esthétiques et politiques, de plus en plus perceptible, devient évidente au lendemain de la révolution d'octobre 1917. Le cinéma ne peut plus se concevoir qu'engagé : il dénote des modes représentatifs et narratifs qui se doivent d'être revus, corrigés, en adéquation

⁶⁷ Viktor Chklovski, *L'art comme procédé*, Éd. Allia, pp. 23-24

avec les mentalités nouvelles. Il faut rompre... En 1922, le poète Maïakovski écrit:

« [...] le cinéma est malade. Le capitalisme lui a jeté de la poudre d'or aux yeux. D'habiles entrepreneurs le mènent par la main dans les rues. Amassent de l'argent en remuant les cœurs par de petits sujets pleurnichards. Cela doit prendre fin. [...] »⁶⁸

Eisenstein, très proche de Meyerhold⁶⁹, publie en 1923 sa théorie du montage des attractions.

La même année, Dziga Vertov publie dans la revue *LEF* de Maïakovski son propre manifeste. Dans la lignée des journaux filmés qu'il faisait depuis 1918, il prône un cinéma-vérité (« kino-pravda »). Pour lui, la combinaison du ciné-œil (« kinoglaz », combinaison de l'opérateur et de l'œil-machine) et du montage analytique doit permettre de dévoiler de nouvelles représentations. Le cinéma devient un œil-machine, un œil amélioré grâce à la technique. Il est prothèse qui ouvre plus complètement le regard. Il s'extrait des schémas fictionnels qui nous obstruaient la vue, pour, au contraire, nous faire *écarquiller* les yeux. Vertov écrit ainsi:

« Le ciné-drame est l'opium du peuple. / À bas les rois et reines immortels de l'écran. Vivent les mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles. / À bas les fables-scénarios bourgeoises ! Vive la vie comme elle est. [...] / Le drame artistique actuel est un vestige du vieux monde. C'est une tentative pour couler notre réalité révolutionnaire dans des formes bourgeoises. / À bas la mise en scène de la vie quotidienne ; filmez-nous à l'improviste tels que nous sommes. / Le scénario est une fable inventée à notre sujet par un homme de lettres. Nous vivons notre vie sans nous soumettre aux inventions de quiconque. »⁷⁰

Sur quoi il ajoute que le but des opérateurs (« kinoks ») est de filmer les travailleurs sans les déranger. Il y a une double raison à cela. Déjà, cela renvoie

⁶⁸ Vladimir Maïakovski, Revue *Kinophot*, août 1922.

⁶⁹ D'après Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, p. 266. Où il est dit qu'Eisenstein tenait Meyerhold pour son maître ; il lui vouait littéralement une « adoration, [une] piété filiale », tout en cherchant absolument à s'en détacher.

⁷⁰ Dziga Vertov, *Manifeste du Ciné-œil*, [1923], repris dans *Instructions provisoires aux cercles « Ciné-œil »*, dans le recueil *Sur le chemin de l'art*, édition du Proletkult, Moscou, 1926. Article reproduit dans le numéro 228 de mars-avril 1971 des Cahiers du Cinéma.

à l'idée que chacun poursuit son travail en parallèle, dans un geste toujours égal en importance de contribution à l'effort commun. D'autre part, au moment du tournage, le kinok enregistre la vie sans intervenir sur elle, et donc sans la falsifier.

En conclusion du manifeste, Dziga Vertov exalte cet œil-cinéma qui s'inscrit dans le peuple, qui fait mieux voir, qui est le nouveau « ciné-œil de la révolution ».

La révolution narrative et esthétique de Dziga Vertov vise obstinément les marges de la fiction ancienne. Pour mieux comprendre son approche, avant de poursuivre sur ses théories et son cinéma, tentons de faire un point plus général sur les problématiques cachées sous la notion de fiction.

La fiction comme conflit de temporalités

Reconnaissons ceci : structurer un mouvement ou une action selon des poses successives, c'est faire œuvre de fiction, dans son acception ancienne. La dramaturgie du mouvement ou de l'action dans le temps renvoie à une rationalité causale ; elle est la logique d'un temps qui s'écoule en s'identifiant à un engendrement de causes et d'effets. Mais, ne peut-on imaginer une définition plus large de la fiction ? Sur cette question, un avis précieux est celui de Jacques Rancière :

« La fiction n'est pas l'invention d'êtres imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité. Elle est la construction d'un cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations sont perçus comme appartenant à un monde commun, des événements sont identifiés et liés les uns aux autres en termes de coexistence, de succession et de lien causal. La fiction est requise partout où il faut produire un certain sens de réalité »⁷¹.

Ce que la fiction ajoute à la perception ordinaire, c'est un surcroît de rationalité, causale ou non. Ce que Rancière développe dans son livre *Les temps modernes*, c'est que lorsqu'elle est causale, c'est qu'elle procède d'une certaine « justice du temps »⁷². Elle traduit alors une prédestination, un

⁷¹ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, p. 14.

⁷² *Ibid.* Notamment dans la première partie : « Temps, récit et politique », pp. 13-47.

fléchage du temps. Dans cette perspective, les chaînes d'engendrement sont en partie conditionnées, et la fin (obligée) verra venir la justice.

L'argument de Rancière, c'est que c'est le fait de la majorité des idéologies et religions dominantes depuis les origines que de supposer que les choses *doivent* advenir. Il y a dans ce postulat transmis par les anciens la justification métaphysique du lien causal, et de la nécessité d'une fin. La justice du temps, c'est la fiction présente presque *de tous temps*, dans laquelle baignent nos cultures, et qui nous rend si aptes à en accepter tous ses dérivés contemporains.

Pour reposer les termes de la question, supposons qu'il n'est pas utile de dire qu'un tel sens fléché existe ou n'existe pas dans l'absolu, relativement au mouvement réel. La question se pose alors uniquement en rapport aux représentations qui en sont tirées. Les questions deviennent: selon quel mode (fictionnel ?) opérons-nous? Un mode dont on pourrait argumenter qu'il est *plus ou moins fictionnel*, mais ce serait se déporter du fond de la question. La question profonde est plutôt : de quelle logique interne relève ce dispositif fictionnel ? Qu'est-ce qui le fait marcher ? Quel est son principe à l'œuvre ?

En l'occurrence, Jacques Rancière propose de lire dans chaque fiction l'expression combinée de plusieurs temporalités. Une temporalité est, pour lui, un « mode de structuration du temps »⁷³. Chaque film présente ce qu'il nomme un « conflit de temporalités ». Plusieurs temporalités se lisent dans l'image et ne cessent de voisiner, et c'est sous l'angle de leur rapport de prédominance qu'il s'agirait d'interroger la fiction. Quelle est, à bien y regarder, la « fiction du monde » que nous propose le film ?

Rancière apporte l'éclairage suivant. En plus de considérer une distribution horizontale du temps, il invite à imaginer une distribution verticale qui distinguerait deux temporalités correspondant à deux modes de vie. Cette division interne au temps, sensible dans la fiction, représenterait la « distribution hiérarchique des formes de vie »⁷⁴. C'est d'ailleurs, d'après lui, dans la logique même de cette correspondance que se joueraient les rapports profonds de l'esthétique et de la politique.

⁷³ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

Nous l'avons dit, d'un côté, il y a la temporalité des chaînes causales, des épisodes délimités, des débuts et des fins, des formes qui se succèdent. Une représentation du réel où les causes cherchent leurs effets.

De l'autre, il y a la temporalité des instants quelconques, instants nivelés en importance ; un temps plus impalpable, qui ne cesse d'avancer mécaniquement sans jamais se projeter dans des effets.

De même, il y a d'un côté la temporalité des gens libres, ceux qui ont le temps de pondérer leurs actions, de mettre en cause l'événement subi pour anticiper leur propre mouvement à venir ; ceux qui, en fin de compte, ont une main mise sur cet événement. Leur liberté se trouve dans le temps de la réflexion, qui est le temps de constitution de leur libre-arbitre, de leur pouvoir de décision sur l'événement.

Mais il y a, à l'opposé, des hommes qui vivent des existences obligées, et à qui les événements ne cessent de s'imposer. Pour eux, tous les moments se ressemblent donc : ils ne cessent de survenir, et ils sont également dominateurs. L'évidence de ces événements interdit de leur donner du relief : le fait se présente, crument, pragmatiquement, et il n'y a pas à tergiverser. De ce côté de la ligne de temps, les instants se ramènent uniformément à des instants quelconques.

Ainsi, la chaîne causale des récits classiques se présente sous un jour nouveau. Elle devient l'apanage d'individus privilégiés, ceux pour qui le rapport au monde par points-clés est permis. Ce que l'on peut comprendre de plusieurs manières.

À petite échelle, la formalisation des poses est le principe même d'un caractère libre. L'action ainsi retranscrite s'inscrit dans la représentation d'un individu pour qui la prise de distance réflexive par rapport à l'action est permise.

Par extension de ce point : la fiction parfaite, achevée, ordonnée, équilibrée, c'est la projection idéalisée de celui qui construit à sa guise. Ce qu'il traduit dans la fiction, avant tout, c'est sa volonté. Et c'est un mensonge que d'amalgamer le vraisemblable aristotélicien à une approche « réaliste ». Car ce qu'il y a à la place, c'est la narration bourgeoise du réel, celle que dispensent des hommes de lettres. Ce qu'il y a, c'est le « voulu nécessaire », une fiction achevée, une structure idéologiquement orientée qui se cache sous les oripeaux du vraisemblable.

Une autre manière de le voir, déjà évoquée plus haut, c'est que le lien causal qui lie une pose à la suivante renvoie symboliquement au temps de l'écart réflexif, celui du cerveau qui permet une réaction non automatique à l'événement. De même, ce temps de l'écart est un luxe, un privilège. La temporisation est un raffinement pour qui a des assises (financières, déjà) qui lui offrent la possibilité de mesurer son action. Montrer des chaînes causales, c'est, si on pousse l'argument à l'extrême, moquer le peuple besogneux qui regarde le film.

En termes esthétiques, nous retrouvons encore l'opposition. Aristote disait en substance : la beauté classique se trouve dans l'harmonie, dans la juste mesure des proportions, des répartitions des formes et des couleurs... mais, c'est le privilège de l'art bourgeois, du bourgeois qui a le luxe du recul par rapport à l'œuvre, qu'il peut apprécier d'un unique coup d'œil. Tandis que le travailleur, le front collé à l'œuvre, l'horizon coincé par sa journée de travail, a son champ visuel réduit au détail. Ce détail n'est ni beau ni laid, il est *son présent*, et il se gardera bien d'émettre sur lui un jugement esthétique.

Enfin, de manière peut-être encore plus générale, on peut lire dans la logique causale l'expression d'une succession, et donc d'un ordre hiérarchique⁷⁵. Mais une hiérarchie particulière : une hiérarchie où l'instant suivant est permis par l'instant précédent. Certaines choses ne viennent qu'après, dans un certain ordre, si on le leur permet. On a non seulement l'image d'une cérémonie où les invités avancent par ordre d'importance... mais plus que cela : chaque invité donne au suivant l'autorisation de le suivre.

Ainsi le point de départ du film devient le paradigme essentiel duquel tout procède. Supposer que les choses se déduisent ainsi les unes des autres, c'est supposer que les conditions préalables sont souveraines. Si on le dit simplement : l'avenir procède du présent, c'est en lui qu'il trouve ses racines. Derrière cette idée évidente, il y a une idée qui l'est moins, et qui est en quelque sorte sa contraposée : une rupture radicale est difficilement concevable. La logique causale est une logique de résignation, dans laquelle une révolution n'est pas envisageable. Le peuple, public du film, intègre qu'il procède inmanquablement du cadre initial dans lequel il s'inscrit. La fiction

⁷⁵ Une hiérarchie qui vient uniquement de la succession, et non pas d'un relief d'instant inégaux en importance.

classique, en utilisant des chaînes causales, est endormissement du public dans un mouvement d'acceptation des conditions préalables de son existence.

À tout prendre, la prédominance de la chaîne causale dans la fiction classique (*la ligne du haut*, si l'on s'approprie le modèle de Rancière) est pernicieuse car elle masque la présence de la ligne du bas. Celle des instants quelconques de la caméra, mais aussi celle des ouvriers à qui le quotidien s'impose absolument.

Rompant avec la logique de la chaîne causale, Dziga Vertov met en pratique dans son film *L'homme à la caméra* (1929) les principes qu'il avait théorisés dans son manifeste du ciné-œil, au point d'en faire lui-même un film-manifeste.

« L'homme à la caméra », au bord extrême de la fiction

Jacques Rancière écrit :

« *L'Homme à la caméra* est un film révolutionnaire. Mais un film révolutionnaire n'est pas un film sur la révolution. C'est une activité communiste, l'une des activités dont l'articulation ensemble constitue le communisme non pas comme une forme d'organisation politique mais comme un nouveau tissu d'expérience sensible. C'est donc un film qui ne raconte pas d'histoires, ne représente pas de personnages et se dispense même de mots afin d'être la pure connexion de ces activités qui font le présent de la vie dans une ville moderne, depuis le réveil matinal jusqu'aux divertissements du soir en passant par le travail dans les usines ou les magasins, les transports et l'animation de la rue. »⁷⁶

Nous utiliserons cette citation comme éclairage pour la suite... en partant d'ici : *L'homme à la caméra* est un film qui « ne raconte pas d'histoires ». Disant cela, nous disons en fait plusieurs choses.

Déjà, le film veut rendre inexistante sa teneur discursive : l'opérateur est dans le peuple, tenu comme objet du film à égalité des autres. Le film se limite absolument à décrire, à tenir tout objet du réel comme objet neutre. Il n'investit nulle part de charge affective dans les images (à l'inverse complet,

⁷⁶ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, pp. 65-66.

sur ce point, d'Eisenstein). Il pousse le concept jusqu'à présenter son opérateur comme objet, lui-même au milieu des objets du réel, et le plus souvent de dos. Nous y reviendrons dans le prochain paragraphe.

Mais également, le film n'a pas d'histoire, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'action suivie, une action qui serait, d'un côté, le reflet des formes transcendantes à incarner à la fabrication, de l'autre, le moyen des formes à intellectualiser à la réception. Le film avance de manière « fluide », sans heurts, à la manière d'un fleuve suivant son cours infini. Le film ne figure pas ou peu de points essentiels émergeant au-dessus de passages secondaires (ni par l'action, ni par de brusques variations de rythme). Il contient moins des points pivots que des évolutions progressives de la vitesse, à la manière d'une vague de grande amplitude. À petite échelle, le film se présente d'abord comme un agrégat de quelconques.

Le film n'a, en particulier, ni début ni milieu ni fin. Ce que le film propose à la place, c'est une « journée type », la même qu'hier et la même que demain : un mouvement permanent, immémorial, éternel, sans début ni fin.

Mais beaucoup plus qu'un mouvement « de l'avant », ce que le film montre d'abord, c'est un mouvement de circulation. Il est mise en relation d'instant prélevés, dans l'espace beaucoup plus que dans le temps. Dans la performance du film, cette mise en relation ne s'appesantit jamais, et se renouvelle en permanence. Elle vaut d'abord, justement, comme circulation. La logique qui prédomine est la logique d'un mouvement comme égalisation des instants, des activités, des personnes. Ce qui prévaut, et qui émerge qualitativement par le montage, c'est l'idée du collectif dans son rapport égalitaire au temps de la journée communiste. Et l'énergie de ce montage, c'est l'énergie de ce collectif qui évolue d'un même bloc.

Dit autrement, le film va beaucoup moins « de l'avant » qu'il n'épouse verticalement les temporalités individuelles. C'est-à-dire que non seulement il est dans le cadre de l'instant quelconque, mais il ne cherche pas non plus la succession de quelconques. Ce qu'il cherche, c'est la circulation entre les quelconques de chacun. Dans l'axe horizontal qui est l'axe de la performance du film, si le cumul « mouvement + montage » va malgré tout « de l'avant », c'est en fait dans le sens d'une recherche d'énergie, et non pas pour montrer une évolution dans le temps, ou encore moins montrer des chaînes causales.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que cette énergie se trouve dans une circulation maximisée. Dans notre compréhension, énergie et collectif vont complètement de pair dans le film : compresser horizontalement (→ énergie qui monte) revient à déployer l'axe vertical (→ le collectif). On pourrait dire que Vertov cherche le minimum d'horizontalité, et pour ces deux raisons corrélées. Pour cela il recherche, à un point extrême, l'effacement de la succession de la narration classique.

Cette énergie opère suivant deux ordres, mais deux ordres ici intimement liés. D'une part le mouvement épouse les actions vigoureuses des travailleurs eux-mêmes, ou l'activité des machines. Mais surtout, ce que nous avons dit : par l'addition « fragmentation + resserrement », le mouvement traverse toutes les images dans un accéléré qui viserait à les fondre les unes dans les autres. On a une fusion des images (et par elles, des activités) dans le mouvement, dans une commune énergie, presque à la manière d'une centrifugeuse. Ainsi le montage monte en puissance carré l'animation des travailleurs et des machines.

Nous pouvons comprendre ainsi ce montage particulier : (1) la nature même du montage, comme opérateur de lien entre fragments, le renvoie symboliquement au collectif (on a envie de dire : « quoi qu'il arrive », pour généraliser un peu). Mais (2) son caractère frénétique, dans ce film, est un renvoi mélioratif au collectif : un collectif fort, vif, résolu, agissant, tel que le communisme le conçoit.

Si on résume donc, cette action unanime qui ne connaît pas la succession, c'est le mouvement énergétique de tous avec tous. Le mouvement est collectif ET il est énergétique, et l'un et l'autre traits, dans la logique de Vertov, se devaient de survenir ensemble.

Ainsi, à la succession, à la hiérarchie causale, se substitue le temps (égalitaire) de la coexistence des activités. Il n'y a plus de lien causal. L'homme à la caméra égalise les causes et les effets par un montage ultra-rapide, au point qu'il les fait coexister, supprimant par là leur rapport de subordination. La hiérarchie des instants est aplatie, tout comme est aplatie la hiérarchie des occupations, devenues toutes égales en importance : fabrication de cigarettes, prise d'images par l'opérateur, opérations dans la salle de montage, repos dans une salle de cinéma... ne sont que des micromouvements de la journée communiste.

Mais non seulement l'importance est partout la même (→ tout devient « quelconque »), mais les fragments deviennent ainsi réductibles entre eux. La fragmentation, poussée à son paroxysme, est principe d'union. Le montage fait de l'ensemble des activités hétérogènes entre elles un ensemble homogène. Effectivement, le resserrement est, très souvent, tel que la persistance rétinienne associe de manière quasi-simultanée les instants. En quelque sorte, le film s'approche d'un fondu enchaîné en continu. La coupe s'effacerait presque pour opérer à la manière d'une surimpression. (Et on note que la vraie surimpression revient dans le film à de multiples reprises, comme pour pousser plus loin encore la circulation.)

Ainsi le montage, en n'étant que discontinuité, produit, pourrait-on dire, un « continu discontinu ». Il y a, de frame à frame, de fragment à fragment, une coupe que l'on pourrait dire omniprésente ; il y a en fait ouverture quasi-permanente sur le tout de la conscience partagée, celle de ses auteurs et celle du public.

Sur ce point, si nous repensons à ce que nous disions à propos de Deleuze et de l'image-mouvement : dans le film de Vertov, la conscience qui émerge de la succession des images n'est pas celle d'une conscience caméra-montage isolée qui renverrait d'abord à elle-même. Elle est, au-delà, celle de la conscience partagée du collectif, dans lequel le ciné-œil s'inscrit. Ce qui émerge de la circulation entre les parties, c'est la vigoureuse conscience communiste de toutes et tous.

Du temps de la coexistence au mouvement libre, Vertov

Résumons en quelques points le paragraphe précédent.

À la succession de formes comme décomposition intelligible de l'action, Vertov substitue le mouvement par le montage et la coupe transitionnelle comme principes premiers. Nous avons dit que l'approche antique dévalorisait le *passage* entre les formes au profit des formes-mêmes ; c'est précisément le

passage qui importe Vertov ; étant entendu pour lui qu'il n'y a pas de formes, mais plutôt des quelconques à relier ⁷⁷.

On note que c'est le montage même qui donne aux instants leur caractère de quelconques. En durant, l'action du plan courrait le risque de s'établir en tant que telle. On la fragmente donc et on la rassemble avec d'autres fragments pour la reconstruire en tant qu'action collective.

Cette action ne se remet pas ou peu en cause, elle arrête au minimum son regard sur elle-même ; globalement, elle ne fait qu'avancer.

Cette action se joue dans un présent concret, matériel. Un présent qui est également, et ce n'est pas antithétique, de vérité générale.

D'un point de vue narratif plus global, à la suite causale et abstraite de « grands événements », Vertov substitue, à l'exact opposé, la coexistence concrète de petites actions microscopiques décorréées ⁷⁸.

Tous ces points mènent à une nouvelle idée, proposée par Jacques Rancière. Ce mouvement collectif de coexistence deviendrait, en fin de compte, la possibilité même d'une libération. Cette idée est en particulier véhiculée par le symbole de la danse. Le film montre en effet à plusieurs reprises, la vision de trois ballerines qui tournent sur elles-mêmes. Cette danse, selon Rancière, propose une lecture enrichie des images. Cette danse, c'est une danse à la manière d'Isadora Duncan : un nouveau mode d'expression artistique, un mouvement *libre*, c'est-à-dire né de ses propres virtualités d'expansion. Le mouvement de la danseuse de Vertov, comme Isadora Duncan, ne s'anticipe pas, ne connaît pas le calcul. D'une part il naît de lui-même, sans agent extérieur. D'autre part il fleurit au présent, à la seule lumière de son présent. Cette danse, c'est la liberté naturellement offerte, avant toute censure, avant toute formalisation. Elle est une remontée à la spontanéité archaïque, à la vie qui s'offre au présent, comme pur espace à remplir... Elle n'a rien à voir avec la

⁷⁷ ... un parti pris directement politique. En effet, « Ce qui est communiste n'est pas la nature de ces activités. C'est le lien qui les unit à partir même de leur disparité » (*Ibid.*, p. 72).

⁷⁸ ... Elles le deviendront mais dans une instance de hors-temps, qui est comme l'écrit Rancière : le « communisme comme équivalence et fraternité de tous les gestes de main industrielles » (*Ibid.*, p. 70). Les fragments pourraient, éventuellement, s'intervertir. Souvent, on passe d'une action diégétique à la deuxième puis à la troisième avant de revenir à la première... On a des cycles qui pourraient, dans notre opinion se faire dans un sens comme dans l'autre.

mimesis. Elle est une forme d'expression pure, esthétique par excellence, détachée de toute autorité.

Dans le film de Vertov, les ballerines sont débarrassées des poses, et ainsi en est-il du film lui-même qui embrasse leur mouvement en même temps que leur symbolique. La danse des ballerines, dans l'argument de Rancière, symbolise le nouveau parti pris idéologique : la démonstration d'une liberté nouvelle, où le temps de la coexistence devient le garant de la liberté de chacun. Dans la nouvelle temporalité, personne ne presse son voisin ; chacun contribue en parallèle au rythme de la journée communiste. Le collectif en fin de compte, c'est la synchronisation presque *magique* de tous les rythmes individuels. Mus par une commune motivation, et par une même ardeur, tous contribuent à l'effort, dans un mouvement d'épanouissement de chacun.

Reprenant la terminologie de Deleuze, Rancière rappelle que, depuis longtemps, « la danse, le ballet, le mime abandonnaient les figures et les poses pour libérer les valeurs non posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque »⁷⁹.

Ce mouvement libre dont nous venons de parler, c'est celui du retour au temps réel soumis à sa propre loi, libéré des pressions des agents transcendants. Ainsi en est-il de la danse dans son approche moderne, et sa présence dans le film ferait figure de renvoi symbolique. Mais ainsi en est-il, comme nous l'avons vu avec Deleuze, de la logique caméra dans son essence profonde : elle se constitue d'instantanés quelconques, avant tout processus de formalisation⁸⁰... Pour tenter de bien comprendre, nous distinguerons plusieurs arguments.

(1) La rupture de Vertov, ce serait, pourquoi pas, d'avoir déblayé les strates fictionnelles acquies dès les premiers âges, au point de revenir, dans son esprit, au régime pur du cinéma primitif : celui qui suivait sa propre ligne motrice. Il est l'œil des origines du médium, un œil certes amélioré par la technique, mais procédant de la même philosophie. Sa rupture, ce serait d'être revenu à cette autonomie propre à lui qui se concevait dans l'instant quelconque.

(2) Mais, il faut tenir compte de cette amélioration. Dans la théorie deleuzienne de l'instant quelconque, la caméra primitive enregistrait de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰ Cf. § Reconstitution moderne du mouvement : l'instant quelconque

manière mécanique et autonome, mais encore suivant un angle donné. La caméra nouvelle de Vertov, améliorée par la technique du montage, par la portabilité, par la sensibilité de sa pellicule, etc., enregistre partout à la fois, selon une multitude d'angles simultanés.

(3) La rupture de Vertov, ce serait, également, une sorte de « contre-rupture de l'image-mouvement ». Une rupture où la caméra ne s'ouvrirait plus à elle-même, ne se découvrirait plus « pensante », mais inviterait plutôt à mieux voir *devant elle*. Elle ouvre le champ du visible, tout en s'oubliant elle-même comme sujet. Elle pousse en fait l'intention jusqu'à se tenir elle-même comme objet, comme si elle voulait se placer, obstinément, devant elle-même, *devant la caméra*. La caméra ne se surprend pas devant un miroir. Elle ne fait que s'observer au milieu des personnes actives, suivant un traitement identique à elles. Elle est une sorte d'œil omniscient mais non réflexif, un œil qui voit partout sauf en lui-même.

Le cumul (2) + (3) n'est pas paradoxal, au contraire, il apparaît pleinement cohérent. Car voir *partout* et *ne pas se voir* est intimement lié. Le « partout » supprime le subjectif ; il noie, sous le nombre, la conscience individuelle. C'est ce qui a été vu auparavant, bien que de manière différente : la coupe, en reliant quasi-continuellement les fragments, ouvre à la conscience du collectif...

Mais, et c'est là toute la difficulté si on interroge le film dans la lecture de Jacques Rancière : cette ouverture à la conscience du collectif se fait tout en gardant (1) le caractère immanent, foncièrement libre, d'un état autonome libéré des poses.

Ce qui vient à la fin, c'est la proposition, simple dans son énoncé mais paradoxale à première vue, que « la liberté individuelle tire son principe du collectif ». C'est le dépassement, par la synthèse, d'un paradoxe apparent. Ce qu'il faudrait voir, c'est que chacun s'oublie en même temps qu'il se « libère », et dans le collectif toujours. Le collectif serait le moyen même du libre épanouissement de chacun – comme si, dès qu'il agissait, il cessait immédiatement de se montrer pour n'être plus qu'une sorte de terreau invisible.

Cette optique est purement marxiste, comme on peut le lire dans les termes de Guido Aristarco :

« C'est seulement lorsque l'homme-individu réel accueille en soi l'abstrait citoyen que l'individu dans sa vie empirique, dans son travail et ses rapports individuels, devient membre du genre humain. C'est seulement quand l'homme reconnaît et organise ses propres forces comme forces sociales, quand il ne se coupe pas lui-même de la force sociale en forme de force politique, que s'accomplit l'émancipation humaine. »⁸¹

À l'inverse de la liberté individuelle égoïste de la société bourgeoise, qu'il définit ainsi :

« La liberté individuelle – et l'usage qui en est fait – constitue le fondement de la société bourgeoise, où chaque homme trouve dans les autres hommes non point l'accomplissement mais les limites de sa propre liberté. »⁸²

Dans ce paradoxe apparent « collectif + liberté individuelle » se retrouve en réalité la contradiction interne à la logique même de l'instant quelconque. D'une part : il s'agit de suivre sa propre loi, en autonomie, de quelconque à quelconque. Mais d'autre part, si la logique de l'instant quelconque est telle, c'est parce qu'elle est imposée par une logique extérieure, quoi qu'il arrive (... ce que l'on peut redire ici, en distinguant deux raisons déjà mentionnées : soit, on suppose qu'il y a un absolu de l'instant quelconque, et que les justices du temps ne sont que des fictions bourgeoises ; soit, sans considération pour le « vrai » de l'instant, on se réfère à l'ordre bourgeois, qui impose aux ouvriers la logique de l'instant quelconque... le résultat, à la fin, reste le même).

Ainsi, la contraction du nouveau mouvement libre de l'ouvrier soviétique se jouerait dans cet étau contradictoire (faussement contradictoire, dans l'optique marxiste), assimilable au nouveau régime esthétique de défilement des images. C'est de cette manière que nous concevons l'addition des propositions de Jacques Rancière.

Pour finir, une proposition supplémentaire de Rancière, qui est une conséquence des précédentes, c'est que sur les ruines de la hiérarchie des temporalités, le film structure un nouveau monde sensible : un monde

⁸¹ Guido Aristarco, *Marx, le cinéma et la critique de film*, Paris, Éd. Minard – Lettres modernes, Coll. Études cinématographiques, 1972, p. 16.

⁸² *Ibid.*, p. 16.

égalitaire et fraternel, débarrassé des schémas bourgeois de l'ancienne fiction. Ce que propose le film de Vertov, selon Rancière, ce serait un nouveau partage du sensible. Il écrit dans ce sens que *L'homme à la caméra* est un « film qui cherche à construire le sensorium commun d'une vie nouvelle »⁸³. Le film structure, selon son propre mode fictionnel, la vue et l'ouïe du public. Mais, à la différence d'Eisenstein, le film de Vertov ne *laboure* pas l'esprit du public ; il *l'accorde* à la sensibilité nouvelle.

...en même temps – et là nous revenons au manifeste de Vertov - que le ciné-œil s'accorde lui-même au monde réel, dans un même mouvement d'entraînement. En bout de course, le ciné-œil produit à travers lui-même, comme devant lui-même, un nouveau régime sensible qui serait un régime commun. Un régime qui serait, à la fin, appelé à être autant le sien que celui du travailleur. À tout prendre, la rupture ultime de Vertov, ce serait d'avoir voulu retrouver cette coïncidence entre la réception sensible du monde réel par l'ouvrier, et celle de la prise de vue industrielle dans son caractère d'enregistrement de quelconques ; une coïncidence, précisément, que serait venue rompre l'ancienne fiction de cinéma.

⁸³ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, p. 86.

Développement & conclusion DEUXIÈME PARTIE. Eisenstein, Vertov, deux conceptions de la modernité

Sur la base de l'exemple négatif américain et d'un même contexte de maturation artistique, Vertov et Eisenstein prennent des voies finalement distinctes. Ces différences, que nous allons davantage relever, illustrent à leur façon cette citation de Jacques Rancière :

« ...il n'y a pas un mais *des* temps modernes, des manières souvent différentes, parfois contradictoires, de penser le temps de la politique ou de l'art moderne en termes d'avancée, de recul, de répétition, d'arrêt ou de chevauchement entre temps ; des manières différentes ou contradictoires d'agencer les temporalités des arts du mouvement, leurs continuités, leurs coupures, leurs accords et leurs reprises, pour produire des œuvres répondant aux conditions du présent et aux exigences de l'avenir »⁸⁴.

L'argument, qui peut servir d'éclairage pour la fin du mémoire, est que la rupture *en contexte* est loin d'être univoque. Si pour la clarté, on opère des synthèses, les concepts de « rupture » ou de « modernité » obéissent à des définitions non figées. Les diagnostics *en marge* qui sont posés sur une situation identique sont eux-mêmes variés, et forment à la fin des systèmes singuliers. Ces systèmes s'affermissent dans des formes d'oppositions qu'ils maintiennent également entre eux. De manière emblématique, Vertov et Eisenstein se sont d'ailleurs largement critiqués mutuellement.

Une différence immédiate que nous repérons : dans *L'homme à la caméra*, Vertov ne souhaite montrer aucun personnage au-dessus de la mêlée. La hiérarchie dans le traitement filmique des personnages est abolie au maximum, car, nous l'avons dit, le film se présente avant tout comme une *circulation*. À l'opposé, Eisenstein, dans ses films plus tardifs, centrera ses intrigues autour de personnages « bigger than life », en surplomb drastique du collectif : Ivan le Terrible, Alexandre Nevski = des rois, des puissants, mythifiés par une mise en scène élégiaque.

⁸⁴ Jacques Rancière, *Les temps modernes*, p. 10.

Mais cette distinction n'est en fait qu'un symptôme d'une différence plus fondamentale, relative au montage, à son influence sur le public.

Chez Eisenstein, le montage produit l'idée dialectique en poussant l'hétérogénéité. Chez Vertov à l'inverse, le montage est principe d'union : on « hache » en quelque sorte jusqu'à rendre parfaitement miscible. Chez le premier, il faut jouer sur les hiatus pour faire remonter l'idée née de cette hétérogénéité dans la sphère de la conscience. Il faut faire surgir, par accumulation de quelconques singuliers, des éléments de relief ; les mouvements se « cognent » pour permettre le déploiement de l'idée, et pousser à une réception directement active du film. Chez Vertov au contraire, il s'agit de fondre dans un même mouvement d'ensemble, d'égaliser le mouvement au repos, de gommer les points saillants... d'incorporer, ensuite, le spectateur dans le flux continu du film.

Si l'on pousse plus loin cette distinction, on dira que le montage d'Eisenstein est très sec, très aride, très conceptuel, pour être vécu moins psychiquement (étape aveugle) que physiquement. Le montage de Vertov, lui, est plus musical, plus *sensoriel*. Vertov révèle *sensiblement* le réel – transfiguré par le communisme - par un œil prothétique. Eisenstein, lui, souhaite transformer activement le réel, pour justement, produire un « autre » réel, le susciter, le faire advenir.

Chacun vise une influence sur le collectif, mais suivant des modalités différentes : chez Vertov, il s'agit de proposer un « partage du sensible », suivant l'expression de Jacques Rancière. Chez Eisenstein, il faut provoquer une pensée et une action commune grâce à l'influence univoque du montage des attractions. Il importe de trouver un dénominateur commun idéologique, quitte à forcer... En utilisant la terminologie de Gilles Deleuze, on traduit encore ainsi la différence : chez Vertov, une *image-perception*, et même une « perception pure, telle qu'elle est dans les choses ou dans la matière »⁸⁵ ; chez Eisenstein, une *image-affection* (en particulier des gros plans de visages affectés) et des hiatus de montage pour susciter des réactions calculées.

Eisenstein critiquait Vertov en ces termes : « ce n'est pas un ciné-œil qu'il nous faut, mais un ciné-poing. Le cinéma soviétique doit fendre les crânes, et non

⁸⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 122.

pas seulement réunir des millions d'yeux »⁸⁶. Le ciné-œil de Vertov s'apparente trop, pour lui, à une contemplation dépourvue d'effets pratiques. Dans son autobiographie, il écrit cette dure critique envers le cinéma de son compatriote : « il ne s'agit que de coq-à-l'âne formalistes et de pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra. » Eisenstein reproche à Vertov la composition d'une « symphonie », une symphonie pas assez combative, pas assez concrètement révolutionnaire. Les coupes se diluent entre elles sans qu'aucune ne fasse vraiment choc ; le spectateur, ivre du sentiment du collectif agissant, serait ensuite comme anesthésié, repus du spectacle du progrès.

Vertov, de son côté, reproche à Eisenstein d'en rester à un modèle trop fictionnel (au sens aristotélicien), de trop s'en tenir aux chaînes causales.

Chez Eisenstein, le pathétique est relié au développement ; il est l'inverse d'une catharsis. Il produit l'ivresse du combat à venir. Il s'oppose au déferlement cathartique dans le creux de la fiction, comme il s'oppose, tout autant, au nouveau partage du sensible que propose Vertov : pas assez « poignant », pas assez « coup de poing ». *La Grève* est, symboliquement, un appel à la grève contre l'ancien ordre, pour amener le nouveau. C'est du militantisme combattant. Dit en une formule : « il n'y a actuellement pas assez et il faut faire plus ».

Chez Vertov, le progrès est en marche et le caméraman lui-même s'intègre dans ce flux qui va de l'avant. Son cinéma est combattif mais autrement : il invite à la transformation du regard sur les choses, de manière à voir, au présent, le progrès en marche. Ce qu'il s'agit de changer, ce n'est pas le présent tel qu'on le voit encore (ce qui serait finalement rester dans le référentiel de l'ennemi), mais c'est de changer le regard sur le présent, de s'ouvrir au nouveau paradigme des rapports de classe et des activités égalitaires. On vit la nouvelle harmonie du présent – quitte à la renforcer -, plutôt qu'on n'anticipe l'harmonie à venir – au risque de la laisser échapper. À ce propos, une phrase de Jacques Rancière, grand exégète de Vertov, va tout-à-fait dans le sens de son cinéma : « Au fond, la rupture ce n'est pas de vaincre l'ennemi, c'est de cesser de vivre dans le monde que cet ennemi vous a construit. »⁸⁷

⁸⁶ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 61. Citation tirée de : Sergueï M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, p. 153.

⁸⁷ Jacques Rancière, Interview par [Eric Loret](#), journal Libération, « *La rupture c'est de cesser de vivre dans le monde de l'ennemi* », 17 novembre 2011.

Justement, Eisenstein, en stigmatisant le bourgeois qui se goinfre, le garde finalement comme référence négative. En restant encore en partie dans un schéma narratif de lien causal, il fait perdurer la tradition aristotélicienne. En faisant mine de l'utiliser « contre elle », il se fourvoie un peu...

On argumente, dans ce sens, que le cinéma de Vertov est plus idéaliste que celui d'Eisenstein : chez Vertov, on trouve davantage l'expression d'une vérité qui « doit être », l'expression sensible d'une utopie. Chez Eisenstein, on a un propos fondé sur l'exemple négatif, historiquement avéré. On montre le passé insupportable, incarné dans la figure du bourgeois, du dirigeant de l'ancien régime, de l'homme d'église, etc. On garde toujours dans le viseur la logique de l'ennemi. Sur cette base, on trace le processus de transformation : la grève des ouvriers, la révolution d'octobre... par des effets coup-de-poing. Le cinéma se fait agent de la transformation, actant donc, par ce geste-même, qu'elle n'est pas acquise. (Et de fait, les films d'Eisenstein montrent beaucoup plus la transformation d'un processus que son résultat. Par exemple la fin d'*Octobre* est rapidement expédiée, comme si elle était encore à compléter. Les sourires victorieux des révolutionnaires sont fugaces, car ce n'est qu'une étape.)

En conclusion, un point de vue possible, qui radicalise des deux côtés l'argument : Eisenstein, plus pessimiste, en même temps plus pragmatique, croit foncièrement moins à la possibilité du changement. En revanche, si Vertov y croit davantage, ce serait pour partie de manière rêvée.

Encore une différence : chez Eisenstein, on ne quitte jamais la fiction dans le sens de la « justice du temps » évoquée par Rancière. C'est effectivement moins continu, plus crénelé que la fiction hollywoodienne... mais *La Grève*, *Octobre*, fonctionnent tout-à-fait à la manière de la grande vague de la justice qui emporte les parties par-delà les coupes singulières, pour mener à la victoire finale du prolétariat. On montre clairement un mouvement d'avancée globale en vue d'une fin espérée. En choisissant de caractériser ainsi le changement, la révolution, Eisenstein reste largement dans le modèle « ancien », selon cet argument.

C'est Dziga Vertov, sur ce point, qui est de loin le plus radical. Il montre un mouvement où l'intention se lie à l'action qui se lie elle-même à son résultat. Il fait coexister les causes et les effets. Le ciné-œil réduit au minimum l'intervalle de la réaction à l'action ; il n'y a dans *L'homme à la caméra* qu'une perpétuelle

action commune, vécue au présent : le stade déjà achevé d'une modernité tant politique qu'artistique.

Conclusion / ouverture

Beaucoup de « ruptures » ont émaillé l'histoire du cinéma. Dans ce travail, nous avons évoqué des ruptures qui nous semblaient emblématiques, celles incarnées par deux réalisateurs soviétiques de l'après-révolution d'octobre : Eisenstein et Dziga Vertov. Ces réalisateurs dont nous pouvons nous demander : quelle a été leur filiation ? Où se situe leur héritage ? En quoi appartenons-nous, peut-être, à une « modernité » sensée leur succéder ? Vu les directions souvent très consensuelles prises par le cinéma contemporain, ces questions, posées aujourd'hui, résonnent un peu amèrement.

D'un point de vue historique, on peut s'étonner de la durée très brève des évolutions qu'a connues le cinéma. En comparaison d'autres arts qui ont mis des siècles à se transformer, le cinéma a condensé ses mutations en un temps extrêmement court. Comme si le changement n à un instant t était déjà un rêve de changement $n+1$. Une nouveauté éclot pour engendrer la suivante, en un temps ramassé, comme livrée au dégoût de toute forme de stabilité. C'est lié à la frénésie d'un 20^e siècle dense, d'abord jeune et fougueux, ivre de technique... Des évolutions similaires ont lieu en peinture, en littérature, en musique dans la première moitié du 20^e siècle. En parallèle du cinéma, qui naît en même temps que d'autres arts se subliment/s'abîment dans une fringale créatrice. On note la précocité exceptionnelle du cinéma, comme un petit frère qui pousse grâce au mouvement d'entraînement de ses aînés. La guerre catalyse ensuite des désillusions et des traumas qui ont sur lui des influences considérables. Puis à peine une génération plus tard, une soif de révolutions esthétiques et sociétales génère de « nouvelles vagues », en France, en Italie, en Allemagne, en République tchèque, en Angleterre... chacune présentant des disparités en interne, avec des richesses créatives inédites. Puis le retour de courants réactionnaires, l'afflux de la société de consommation et du divertissement de masse, viennent systématiser leurs logiques. Les *ruptures* deviennent plus contrebandières, elles visitent les marges pour y rester. Passées les années 80-90, le cinéma de fiction populaire se standardise largement. Très souvent, il rit et pastiche, pour ne plus proposer grand-chose. À l'ère d'internet, des réseaux sociaux, de la vidéo digitalisée consommée sur écran LCD, la production audiovisuelle la plus intéressante se trouve souvent, d'abord, sous une forme « pauvre », sur les sites ouverts de partage de

médias... loin des salles de projection, loin des sociétés de production, gagnées par les sirènes du profit. La rupture passe en fraude dans d'autres circuits. Elle continue de chatouiller le consensuel lorsque celui-ci devient la règle. Comme agent des contre-pouvoirs, elle garde, plus que jamais, sa légitimité.

Bibliographie

Partie 1 / Chapitre I

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Éd. Nathan, 1983

Dominique Château, André Gardies, François Jost, *Cinémas de la modernité – films, théories*, Interventions du Colloque de Cerisy 1977, Paris, Éd. Klincksieck, 1981

Guy Debord, *La Société du Spectacle*, [Paris, Éd. Buchet/Chastel, 1967], Paris, Éd. Gallimard, 1996

André Gardies, Jean Bessalet, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éd. Cerf, 1992

André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Éd. Nathan, 1990

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome 1, Paris, Éd. Klincksieck, 1968, Rééd. 1983

Christian Metz, *Langage et cinéma*, [Paris, Éd. Larousse, 1971], Paris, Rééd. Albatros (augmentée), 1977

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Rééd. Christian Bourgeois, [1977] 2002

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éd. Payot, [1916] 1964. *Principes généraux*, chap. 1 et 2, pp. 97-113

Jean-Paul Simon, *Énonciation et narration*, in *Communications*, 1983, pp. 155-191

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1572

Références citées :

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Éd. Gallimard, 1966

Gérard Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, in *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972

Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Éd. Masson et Cie, 1964

Partie 1 / Chapitre II

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985

François Dosse, Jean-Michel Frodon (ouvrage collectif), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma / Essais, 2008

Walter Murch, *En un clin d'œil : Passé, présent et futur du montage*, Paris, Éd. Capricci, [1995] 2011

Hugo Orts, *Écrans variables, Le format d'image comme élément de mise en scène*, Mémoire de Master, ENS Louis Lumière, 2019

Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éd. Du Seuil, 2001. *D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma*, pp. 197-226

Références citées :

Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Éd. P.U.F., [1896] 2012

Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Éd. P.U.F., [1907] 2013

Partie 2

Guido Aristarco, *Marx, le cinéma et la critique de film*, Paris, Éd. Minard – Lettres modernes, Coll. Études cinématographiques, 1972

Aristote, *La poétique*, traduction du grec par Charles-Émile Ruelle

Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, [Paris, Éd. Albatros, 1979], Paris, Rééd. Images modernes, 2005

Jean de Baroncelli, « Octobre » de S.-M. Eisenstein, *Le Monde*, 8 octobre 1966

Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, Paris, Éd. Allia, traduction du russe par Régis Gayraud, [1917] 2008

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

Viva Paci, *La Machine à voir - À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012. *Chapitre 1. Les attractions au cinéma : histoires d'une longue relation*

<https://books.openedition.org/septentrion/9462?lang=fr#bodyftn66>

Irène Perelli-Contos, *Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale*, *Revue : Études littéraires*, Volume 20, numéro 3, hiver 1988-1989, diffusion numérique 2005

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1988-v20-n3-etudlitt2235/500811ar/>

Jacques Rancière, *Les temps modernes*, Paris, La Fabrique éditions, 2018

Dziga Vertov, *Instructions provisoires aux cercles « Ciné-œil »*, dans le recueil *Sur le chemin de l'art*, édition du Proletkult, Moscou, [1923] 1926. Article reproduit dans le numéro 228 de mars-avril 1971 des Cahiers du Cinéma

Cours universitaires, FAMU 2019: "Acting Theories", avec Mary Angiolillo; "Circulating within The Modern Cinematic Image", avec Erik Roraback

Références citées :

Sergueï Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, Éd. 10/18, 1974

Note sur la Partie Pratique de Mémoire

Dans la suite se trouve le dossier de ma Partie Pratique de Mémoire, encore non réalisée au moment où je rends ce texte. L'inspiration du film provient d'un intérêt théorique personnel pour l'analyse des troubles mentaux, des fonctionnements psychiques alternatifs, de certains mécanismes qui troublent le rapport au monde d'un sujet « en marge ». Dans mon idée, je tente de produire, en images et en sons, le récit métaphorique d'une telle disposition d'esprit – en *rupture*.

En revanche je ne souhaite pas cataloguer comme en *rupture* les choix de mise en scène ou de scénario, pour en faire des illustrations de tel ou tel procédé évoqué précédemment. Le projet irait en fait à l'encontre même du propos même du mémoire : interroger la production de systèmes singuliers.

Du moins j'essaie de me libérer de codes préexistants et de produire un système singulier d'énonciation filmique. Un système déjà qui revienne en partie à la source du médium, en se privant de paroles. Un système en même temps très *artificiel*, où l'artifice de la fiction est évident pour le spectateur – tout en produisant, paradoxalement, une certaine immersion. Un système, enfin, qui produise différents niveaux de fiction emboîtés, pour flouter les frontières d'un monde diégétique trop balisé (...jusque dans le traitement du cadre : le cadre présente, dans mon projet, un fort vignettage, lui-même discontinu d'un plan au suivant, d'une séquence à l'autre...).

La beauté que je trouve au spectacle de mime, en même temps que sa puissance d'évocation, ont été mes moteurs. Dans le film, la mise en scène ne vise pas à s'éloigner du matériau enregistré, mais bien au contraire, à chercher des points de coïncidence entre : le jeu de l'acteur devant la caméra, et la captation, le montage. C'est un projet dont je ne sais pas bien encore ce qu'il produira.

Le film ne vise pas l'« originalité » pour elle-même, il n'aurait pas d'intérêt à mes yeux. S'il échappe aux « canons », c'est tant mieux quelque part, mais c'est la conséquence cumulée des libertés prises par ce scénario, par la mise en scène, par l'acteur, et par l'équipe technique.

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire

Spécialité cinéma, promotion 2017-2020
Soutenu en décembre 2020

Le Mime

Charles Chabert

Cette partie pratique fait partie du mémoire de fin d'études : Ruptures esthétiques et narratives dans le cinéma de fiction

Directeurs du mémoire : Giusy Pisano et Bérenger Thouin

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Table des matières

CV	3
Synopsis	5
Scénario	5
Notes techniques et inspirations	20
Mood board visuel	21
Note d'intention / symboles	31
Équipe	34
Planning	34
Lieu de tournage	34
Paramètres de tournage	34
Attestation d'originalité	35
Liste de matériel	36

CV

Charles CHABERT

Étudiant cinéma à ENS Louis Lumière

Mail : charles.chabert@gmail.com

Tél. : +33 (0)6 62 30 13 30

Formation

2017 - 2020	Ecole nationale supérieure Louis-Lumière (<i>Paris/Saint-Denis, France</i>) Master en cinéma.
Sept. 2019 - Janv. 2020	FAMU International (<i>Prague, République tchèque</i>) "Acting Theories", avec Mary ANGIOLILLO "Central European Cinemas within the Context of the World Cinema", avec Nick HUDAC "Circulating within the Modern Cinematic Image", avec Erik RORABACK "History of Animation", avec Edgar DUTKA "Realm of Montage", avec Bára KOPECKÁ
Juil. 2018	VGIK Summer School (<i>Moscou, Russie</i>) Ateliers et masterclasses en cinéma d'animation.
2011 - 2014	Institut d'Optique Graduate School (<i>Palaiseau, France</i>) Master ingénieur en optique.
2005 - 2010	Lycée Carnot (<i>Dijon, France</i>) Bac S, classes préparatoires scientifiques.
1995 - 2005	Conservatoire Jean-Philippe Rameau (<i>Dijon, France</i>) Violon, solfège, orchestre, composition. Diplôme de Certificat de Fin d'Études Musicales de solfège, cycle 3, obtenu en 2005.

Expérience

Mars 2015 - Janv. 2017	CDI ingénieur : Alten (<i>Sophia-Antipolis, France</i>). Consultant en poste chez Amadeus . Migration de serveurs, développement C++ pour la gestion du trafic aérien.
Mars 2014 - Sept. 2014	Stage ingénieur : Stereolabs (<i>Orsay, France</i>) Développement C++ et Matlab. Génération de vues virtuelles pour de l'autostéréoscopie.
Mai 2013 - Sept. 2013	Stage de recherche : Horiba Jobin-Yvon (<i>Palaiseau, France</i>) Mesures interférométriques sur réacteur de gravure plasma.
Juin 2012 - Juil. 2012	Stage ingénieur : ISITV (<i>Toulon, France</i>) Développement Matlab : analyse de composition des sols sur vues aériennes.

Langues

Français (natif) ; **Anglais** (courant, C1, TOEIC) ; **Allemand** (B2, BULATS)

Charles CHABERT

Promo ciné 2020

charles.chabert@gmail.com

+33.6.62.30.13.30

Production ENS Louis-Lumière

Le Mime

Charles Chabert

Dossier PPM

Tournage studio

Durée estimée 20 minutes

Version 4, 15.08.2020

Synopsis

...un spectacle de pantomime sur une scène de théâtre, vierge de tous décors. Marcel, la cinquantaine passée, se contorsionne comme s'il se laissait emporter par le courant d'une rivière. Revenu sur une « berge », il s'assoupit, épuisé. Passé son réveil, la scène se fait oublier, et l'action mimée se confond avec l'action vécue. Une action vécue peuplée d'images mentales, à l'inquiétante étrangeté.



Scénario

NOTE PREALABLE

L'image est au format 4/3, et montre un fort vignettage.

1. INT. SCÈNE THÉÂTRE/ RIVIÈRE - SOIR

Une tache de lumière blanche, immobile, circulaire, sur un sol de scène de théâtre. On entend autour des toussotements, quelques bruits de sièges, un public qui finit de se taire.

Un bout de pied dans une ballerine blanche apparaît, en bordure supérieure de tache ; le pied tapote la tache du bout des orteils **[clapotement d'eau]**, tel un bord de mare dont on testerait la profondeur... Le pied ressort. Puis apparaît, dans la lumière, à pieds nus **[bruits de flaques]**, Marcel, la cinquantaine apparente, grimé en Mime Marceau : teint blafard, vêtu de blanc, chapeau rapiécé sur la tête... Il avance en pataugeant, courbé, en tenant au niveau du genou ses manches de pantalon, un peu retroussées, pour éviter de les mouiller. Il tient ses 2 chaussures ensemble sous son aisselles gauche. Il se positionne au centre de la tache/flaque, sans sembler apercevoir le public tout d'abord... Puis il redresse la tête et l'aperçoit. Il se redresse alors de tout son corps, maintenant conscient du regard du public. Il se positionne

timidement au milieu de la tache, ce qui provoque quelques applaudissements... Il salue par une révérence en avant [**applaudissements, encore**] qui fait tomber son chapeau [**ploc dans l'« eau »**], générant quelques rires !

Il ramasse le chapeau... mais quand il le retourne, de l'eau (invisible) en coule [**bruit d'écoulement d'eau**] : il s'écarte, le chapeau tenu à bout de bras, se retrouvant faussement mouillé. Marcel regarde son chapeau tout défraichi, pensif, le regard triste... Il frotte son veston, son chapeau... Dans son geste, une de ses chaussures - toujours tenue sous le coude gauche - tombe dans l'eau [**ploc**], il se baisse pour la reprendre, mais il a les mains encombrées... Il pose son chapeau sur la tête et fait tomber dans son mouvement l'autre chaussure [**ploc**].

Marcel prend le public à témoin, les bras levés, amusé de sa propre maladresse. Il regarde à ses pieds et s'étonne : les chaussures n'y sont pas ! Il cherche des yeux, relève la tête, lentement, comme suivant du regard le sens d'une rivière [-> **bruit du courant qui s'amplifie**]. Les apercevant, il s'alarme !

2. EXT. RIVIÈRE - SOIR

Il commence à marcher, face à nous, dans le sens de la rivière... Rapidement, les pieds s'enfonçant apparemment de plus en plus, d'après sa difficulté à avancer. Il boite, manque de tomber, freiné par le frottement contre ses mollets [**bruit de l'eau, à hauteur de genoux**]. Son visage et son buste sont éclairés des reflets miroitants de la lune sur l'eau qui coule.

Le courant s'amplifie manifestement [**bruit de rapides**]. Il prend son chapeau à la main pour éviter de le faire tomber... Il lève ses bras, les maintient au-dessus du niveau de l'eau (qui monte donc maintenant au-dessus de sa taille...). Les vagues rugissent de plus en plus, faisant pression sur son dos. Il commence à lutter contre le courant, semble se raviser... Mais soudain il butte contre un mauvais caillou, et se retrouve complètement immergé, à la merci des flots [**grouillement d'eau sous-marine**].

Pris dans les rapides, il nage à pleine brassée, extrayant péniblement son visage de l'eau... Son visage émerge **[GP, bas de cadre]** au hasard des vagues, le temps de remplir instinctivement ses poumons d'air. Charrié comme un ballot de paille, il manque à tout moment de boire la tasse : sa tête réapparaît, puis s'échappe...

3. EXT. BERGE DE RIVIÈRE - SOIR

MARCEL parvient finalement à s'accrocher à la berge... Émergeant d'un coup à la surface, il trouve un point d'accroche dans une anfractuosité du bord. Il s'y repose un petit moment, reprend son souffle. Puis il agrippe le coin haut de la berge et se tire vers lui. Il passe le bord, un coude après l'autre. Il avance ensuite sur le ventre, posé sur ses avant-bras qui le tirent en avant. Puis, il se redresse, le buste en appui sur ses mains, et se retourne face à la rivière. Il reste assis contre le talus (-> noyé dans la pénombre ambiante, comme un coin d'ombre faisant office d'assise). Ses jambes pendent vers l'eau, mais elles sont complètement émergées.

MARCEL apparaît exténué. Son torse se soulève et se baisse sous le coup de la respiration qui reprend sa vitesse normale. Il se passe l'avant-bras sur le front pour se frotter les cheveux... et réalise l'absence de son chapeau ! Il regarde autour de lui, affolé... et aperçoit le chapeau disparaître au loin, dans un repli de la rivière, emporté par le courant **[son de la rivière qui s'amplifie...]**.

MARCEL contient difficilement ses larmes... Il passe ses mains à plat devant ses yeux, les paumes frottant les paupières. Baissant les mains, il regarde d'abord fixement l'eau devant lui. Il balance ses pieds, un peu égarée. Puis il se tord les poignets comme pour les assouplir, se tire les muscles du dos... et dans la continuité, se passe les mains derrière la tête et allonge son buste en arrière, tandis que ses mollets restent seuls visibles, éclairés des reflets miroitants, à la verticale de l'eau.

Fondu au noir - le son de la rivière s'estompe.

4. EXT. BERGE DE RIVIÈRE - NUIT

INT. AUTRE SCÈNE THÉÂTRE - SOIR

MARCEL est endormi, les yeux légèrement plissés, le visage traversé de minuscules tressaillements qui laissent à penser qu'il rêve. Le noir qui cerce son visage cède progressivement la place à un « souvenir » : au-dessus de lui et à l'arrière-plan (dans une « strate de sa mémoire ») se matérialise la scène d'un autre théâtre : un rideau de scène, vu de biais, et devant ce rideau, un cercle de lumière au sol.

Le rideau s'ouvre en son milieu et MARCEL passe la tête... Il est éclairé de face, d'une lumière dure, ponctuelle, venant de la partie basse du public. MARCEL écarte davantage le rideau, le traverse et se dirige vers le public.

Il se positionne au centre de la tache de lumière, et commence son numéro [à définir]. Un numéro qui s'apprécie en fait doublement : l'ombre de MARCEL, agrandie, est projetée sur le rideau derrière lui. Lui-même la remarque à un moment et commence alors à interagir avec elle.

Tout au long du numéro, la scène au second plan reste synchronisée avec les micromouvements de la partie visible du visage de MARCEL endormi.

Soudain, une action sur scène [à définir] réveille d'un coup Marcel : la scène de rêve s'efface, et Marcel ouvre les yeux.

5. EXT. BERGE DE RIVIÈRE - NUIT

MARCEL se redresse rapidement, à la seule force de ses abdominaux, le buste droit, d'un bloc. Il regarde autour de lui : la nuit noire, les bruits d'une forêt environnante, type forêt équatoriale : bruits d'oiseaux tropicaux, humidité, végétation luxuriante. MARCEL est toujours assis à la verticale de l'eau. Il se frotte le visage, les yeux... puis il s'étire les bras, torse en arrière, tout en se tournant sur lui-même. Puis il se lève d'un bond, très souple, en appui sur ses deux mains, doigts en araignée contre le sol.

Il est maintenant debout, dos à la rivière. Il inspire (silencieusement)... il est pris d'un coup par le froid: il hausse nerveusement les épaules,

en réaction au froid qui parcourt son corps de bas en haut. Coudes serrés contre son corps devenu crispé, il frotte ses mains pour les réchauffer...

MARCEL commence à marcher, dos à la rivière, à petits pas précautionneux, ne pouvant bien voir où il met les pieds. Il passe sous une branche qu'il écarte de sa main gauche. Il sursaute d'un coup car son pied droit vient de faire craquer une brindille pointue, générant une douleur ! Il attrape à la hâte sa jambe droite pliée en deux, la serre quelques secondes entre ses deux bras, tandis qu'il sautille sur sa jambe gauche... Le pied qui sautille fait résonner dans la nuit les bruits périodiques de l'herbe foulée. En revanche, toujours aucun son ne sort de sa bouche bien qu'elle soit grande ouverte, traversée par un cri silencieux.

MARCEL repose son pied douloureux au sol. Il repart avec plus de précaution. Ses pieds avancent l'un après l'autre : lentement, la pointe d'abord, avant de s'allonger. Ils semblent grimper une butte attenante à la rivière, et nous perdons MARCEL de vue.

6. EXT. FORÊT 1 - NUIT

ÉCRAN NOIR. On entend des bruits de nature (oiseaux de nuit, insectes). Le son évoque une forêt dense, impénétrable, bruissant d'une vie nocturne autonome.

MARCEL marche au milieu des fourrés. Il est éclairé de la lumière blafarde de la lune, elle-même striée par les hautes branches.

Tout en avançant, MARCEL hausse la tête et projette son regard vers la lune. Il baisse alors la tête, s'arrête, ferme les yeux pour les reposer... Puis les rouvre.

Ainsi à l'arrêt, il entend plus clairement : la rivière au loin, les bruits de faune sauvage qui le cernent, des cris d'oiseaux. Il regarde à droite, à gauche. Des croassements, des sons d'animaux un peu inquiétants... puis un bruit, soudain, tout proche de lui, qui le fait sursauter ! Il prend un air apeuré, par réflexe, en victime de ses nerfs fatigués qui n'ont pu encaisser le choc. Quelques secondes passent. Autour de lui, les bruits continuent, et son regard les guette avec appréhension, scrutant l'obscurité noire.

Puis, comme s'il se rappelait à lui-même, son œil gagne en vigueur, comme mu par l'affirmation d'une résolution plus ferme. Sa pommette se durcit. Il serre sa mâchoire, se redresse un peu, gagne en contenance. Forcé par un travail intérieur que l'on imagine, il reçoit les bruits avec plus de détachement. Assailli toujours, mais moins affecté.

MARCEL souffle dans ses mains pour les réchauffer, mais également par provocation envers l'adversité. Il se remet en marche.

Alors qu'il s'éloigne, les branches derrière lui referment son chemin, de sorte qu'il se fait comme « happer » par la forêt.

ÉCRAN NOIR / ELLIPSE. Bruits de la forêt, qui se tarissent progressivement, pour ne plus constituer qu'un mince tapis sonore.

7. EXT. FORÊT 2 - NUIT

Marcel est assis, dans ses pensées, entouré d'un noir abstrait qui ne laisse rien deviner de la végétation. Il a l'air de sa bagarrer verbalement avec un interlocuteur imaginaire : il n'émet aucun son, mais ses traits, déformés par sa bouche en mouvement, sont très expressifs.

À un moment il revient à lui, il cligne des yeux et semble retrouver sa conscience de lui-même. Il regarde alors à sa gauche, et on regarde avec lui... (PAN. DROITE sur le noir ambiant...) et on revient sur lui, après 360°, tandis qu'ayant tourné sa tête à droite dans l'intervalle, il reregarde vers nous en accompagnant la caméra.

Pour s'occuper, il joue alors avec sa figure : il la pousse avec sa main, à droite, à gauche, en haut, en bas, comme si elle avait besoin de cette poussée pour tourner autour du cou.

Il ramasse une brindille (invisible) sur le sol... il commence à la tordre. Un oiseau semble se poser à côté de lui, hors-champ, droite cadre [**Bruit d'oiseau qui se pose**]. MARCEL fait alors de grands gestes de bras pour le faire déguerpir. L'oiseau s'en va effectivement [**bruit de l'envol**].

MARCEL, par un léger rictus et un balancement de tête, s'amuse avec fierté du peu de frayeur qu'il a manifesté. Il continue pensivement de manipuler la brindille... qui casse sous la pression !

Marcel sursaute, se lève d'un bond ! Mais en se levant, il s'interrompt dans son mouvement. Il aperçoit quelque chose derrière lui, et nous regardons à sa suite (PAN. GAUCHE)... pour apercevoir une lueur entre des arbres, par-dessus une rangée de buissons, à une dizaine de mètres de là.

Il cligne des yeux...

8. EXT. ORÉE DE CLAIRIÈRE - NUIT

MARCEL se rapproche de la lueur à pas de loups, comme craignant de se faire entendre. Par-dessus une haie de buissons, on devine une clairière : au sein d'un espace vidé d'arbres s'étend une sorte de brume qui distille une lumière diffuse, de couleur jaunâtre, tendant vers le vert. Sur toute la hauteur, des particules en suspension opèrent tels de minuscules relais fluorescents.

MARCEL passe derrière un arbre bordant la clairière, à petits pas lents. Il en fait le tour en se collant au tronc, jusqu'à ce que sa tête se retrouve face à la lumière. Il observe.

9. EXT. CLAIRIÈRE - NUIT

... en pleine lumière, à environ 2m en avant de MARCEL, un masque de théâtre¹ semble en lévitation, à une trentaine de cm du sol (ce que nous percevons à l'ombre bien détournée, en négatif de lui-même, qu'il projette sur le sol).

Ce masque est un masque neutre, très sobre. Les traits sont absolument inexpressifs. Il s'agit très simplement d'un ovale au relief mince, représentant le visage humain de manière esquissée, avec trois fentes au



¹ Masque de théâtre blanc, visage neutre.

travers pour la bouche et les deux yeux, et deux trous pour les narines. Surtout, ici dans ce cadre, la pureté de sa couleur blanche le rend très irréel.

MARCEL s'approche, se baisse, se retrouve à quatre pattes. Il place son visage à hauteur du masque pour l'observer quelques secondes. Il le touche prudemment, du bout de son doigt... le masque bouge légèrement, puis revient en place.

MARCEL prend alors le masque dans ses mains et se relève. Le masque ne montre aucune résistance : il semblait juste couché sur un « coussin d'air ».

Le tenant dans sa main gauche, MARCEL ausculte le masque sous tous ses angles. Il le retourne, le scrute avec attention.

Puis, tenant le masque au bout de son bras gauche tendu, à hauteur de son propre visage, MARCEL commence à mimer une conversation avec une personne qui serait symbolisée par ce masque. Il tente de lui parler, d'engager une conversation avec lui... mais sans succès, le masque reste muet.

MARCEL fait un autre essai, dans un effort supplémentaire pour le « décrisper » : il passe sa main droite devant son propre visage, de haut en bas, puis de bas en haut... Dans le même temps, il change son expression derrière sa main, de sorte qu'en découvrant son visage, il « switche » d'une expression à l'autre, passant d'un air dépressif à un rire exagéré (et muet), puis retournant à un air dépressif... Il regarde le masque, espérant une réaction !... Mais le masque, « poker face », maintient son immobilité, ne laisse absolument rien transparaître. MARCEL persiste, il retente avec la mine de celui qui s'obstine, encore et encore... mais sans succès, jamais. Non seulement le masque ne réagit pas, mais tel qu'il apparaît, ainsi tenu au menton, il semble fixer MARCEL de son regard vide...

Résigné, MARCEL se baisse pour le remettre dans sa position initiale. Il le lâche, là encore, à une trentaine de cm du sol. Après un léger balancé, le masque s'immobilise rapidement, de nouveau en apesanteur...

Dans le même temps émerge de l'ombre, derrière MARCEL accroupi, une forme humaine drapée de blanc, au visage complètement noir. Un noir total,

abyssal, identique à celui de l'environnement ambiant. Un noir qui semble comme un trou dans l'image, trou dans le décor, trou creusé au sein de la forme drapée. La lumière en contre-jour laisse apparaître, au niveau du visage, uniquement le blanc du pourtour que vient délimiter le premier pli.

MARCEL ne se rend d'abord compte de rien : l'apparition ne fait aucun bruit, et son attention à lui est portée sur le masque. Mais tandis que la silhouette s'approche, son ombre portée au sol vient lécher progressivement le dos de MARCEL... Elle remonte l'arrière du visage, vient déborder sur le masque et le sol devant lui... Puis elle s'immobilise complètement.

Toujours accroupi, MARCEL retourne son visage sur sa gauche. Il remarque alors, vu d'en bas, cette forme cauchemardesque au visage absent, qui le surplombe de toute sa hauteur !

MARCEL se retourne brusquement sur le sol et augmente instantanément la distance, en appui arrière sur ses bras et son bassin. La bouche ouverte, les yeux affolés, rivés sur l'apparition.

Puis il saute sur ses jambes, s'extrait de la clairière...

10. EXT. ORÉE DE CLAIRIÈRE - NUIT

...court autour de l'arbre pour se cacher. Sa tête réapparaît de l'autre côté: il observe anxieusement la scène.

La silhouette drapée, vue de profil, est maintenant en train de se baisser. Elle se plie en deux lentement, en gardant ses jambes et son buste droit, le bassin servant seul de point de bascule.

En se redressant de ce même mouvement, raide, mécanique, elle finit par montrer sa face : le creux du visage est maintenant recouvert du masque blanc, se détachant sur le noir qui reste visible aux interstices. Le tissu du drap épouse le pourtour du masque comme un écrin. Comme si ces deux parties, contenant et contenu, n'avaient fait qu'attendre de se retrouver.

La figure semble amorcer un mouvement de rotation vers l'endroit où se trouve Marcel. Celui-ci, terrifié, s'enfuit dans la direction opposée, sans un regard en arrière. Derrière lui, comme un point dans le lointain, la figure achève de s'axer dans la direction de sa fuite.

11. EXT. FORÊT 3 - NUIT « FOND DU GOUFFRE »

ELLIPSE. **[Apparition par fondu au noir]** Marcel, vu de côté, agenouillé en bas d'un arbre, dans un contre-jour quasi-complet qui le détoure précisément. Derrière lui, des taches lumineuses floues, indistinctes. Nous nous attardons sur ses yeux, terrorisés...

[Cut]. Marcel, collé à un arbre, dénichant des bouts... d'insecte ? Il les mange, le menton mouillé, la bouche très sale. Sa tête apparaît entre les lianes. Il essaie de détacher quelque chose qui s'accroche... il force... finalement, excédé, il frappe convulsivement l'endroit de toute la force de son poing ! Mais il se tord le poignet, et ouvre grand la bouche de douleur...

[Cut]. MARCEL, vu entre les arbres, semble retenir sa respiration. On entend en effet le mouvement de déplacement de la forme drapée, qui s'approche puis s'éloigne, tandis que le halo de lumière qu'elle émet se fait voir à proximité, avant de disparaître...

[Cut]. MARCEL marche extrêmement lourdement, face à nous **[décor vide]**. Une avancée hagarde. Il a le visage sonné, le regard fixe et vide. Ses pas font un écho démesuré.

Progressivement, arrive en surimpression de l'image précédente : lui-même, prostré sur le sol, en tailleur, tête penché **[décor vide]**. Nous tournons 360° autour de lui, à la manière de ses pensées tournant elle-même en rond.

12. EXT. FORÊT 4 - NUIT

[Cut]. **[Avancée brusque sur MARCEL]**. MARCEL est recroquevillé au bas d'un tronc d'arbre. Ses yeux tombent sur ses mains, noires de suie. Il

s'absorbe dans leur contemplation. MARCEL les tourne lentement, les examine...²

Avec sa main droite, il commence à tracer avec son index des formes sur la pomme de sa main gauche. Les traits de peau blanche forment des dessins abstraits.

D'un coup, la forme drapée apparaît à son côté, à un mètre à sa droite ! Son apparition est marquée par le son caractéristique de son déplacement. Elle se déplace en effet par une stricte translation, qui provoque un bruit constant. Elle s'arrête, regarde face à elle, le regard droit. Elle n'aperçoit pas MARCEL, qui reste immobile, à ses pieds, en retenant son souffle... MARCEL ne la regarde pas. Il évalue seulement sa position au son qu'elle émet en se déplaçant. Il retient son souffle... La forme repart après quelques instants. Elle poursuit lentement son chemin, et on la regarde s'éloigner. Soudain, un craquement dans son dos interrompt sa marche ! Elle pivote sur elle-même, de son mouvement rigide et mécanique **[bruit du déplacement]**. MARCEL est derrière le même tronc, dont il a maintenant fait le tour pour pouvoir être invisible d'elle. Pétrifié et silencieux.

MARCEL entend la forme repartir et s'éloigner. Passé 10 secondes, il se lève, et nous le voyons de haut partir en courant, à toutes jambes, les mains autour de sa tête. Dans un cadre noir où il est seul éclairé, et ne semble plus être entouré de végétation.

13. EXT. FORÊT 5 - NUIT

MARCEL, frigorifié, se réchauffe auprès d'un feu.

Ses mains recouvrent une flamme (invisible à l'image) : les jointures de ses doigts rougeoient et montrent de légères transparences.

Nous nous approchons, tout en douceur, de lui. Nous nous attardons sur ses traits neutres. Ses yeux humides, sa respiration. La poudre granuleuse de son maquillage, perlée de sueur à la jonction des rides. L'homme apparaît ici vidé de tout son jeu dramatique.

² On pourra prendre pour référence la musique d'Alan Silvestri pour The Abyss : <https://www.youtube.com/watch?v=1Vzb9Fv-MWE>

Les craquements du bois en combustion s'additionnent à la contemplation minutieuse de ce visage fixe.

14. INT. SCÈNE THÉÂTRE - SOIR

MARCEL sort de sa rêverie en clignant des yeux.

À une petite dizaine de mètres de lui, un cercle au sol de lumière bleue, produit par une source zénithale, sur ce qu'on peut supposer être une scène de théâtre (→une lumière type lumière de spectacle, et un sol de planches). La tache au sol fait environ 2m de diamètre, et ses contours diffus se diluent dans la pénombre. Sur la hauteur, la poussière fine donne au trajet vertical de la lumière une consistance diaphane, venant former une colonne irisée de lumière pâle.

Un tabouret de piano trône au milieu de la tache. Il focalise le regard, absorbe l'attention, dans le noir silencieux du lieu.

MARCEL se rapproche de la zone éclairée et du tabouret, qui se présente dos à lui [**bruit de ses pas, seuls sons dans le silence**]. La distance parcourue nous invite à penser qu'il provient d'un fond de scène.

MARCEL pénètre dans la lumière. Il fait le tour du tabouret et s'assoit. Il semble avoir la gorge nouée. Il reste un instant immobile. Il redevient, à son esprit défendant : centre de l'attention, proie vive des regards de l'ombre... marionnette tenue de se mouvoir.

MARCEL commence par redresser un peu son tabouret en tournant la vis sur son côté droit. Puis, mieux calé, il met ses mains en position au-dessus d'un clavier imaginaire.

Il plante un premier doigt dans une « touche » [**bruit de la note**]. Une deuxième, puis une troisième... Il se dérouille un peu les doigts, en même temps qu'il prend ses marques.

Puis il enlève ses mains, souffle encore un peu. Il prend quelques secondes le temps de se concentrer totalement.

Il remet enfin ses mains en place... Il inspire... et commence à jouer.
« Easy Winners »³ de Scott Joplin. D'abord l'ouverture, vive, qui détonne dans le silence. Puis le morceau proprement dit.

Le morceau se poursuit, et il y met toute son ardeur. Ses doigts pianotent avec énergie, suivant la géométrie supposée du clavier face à lui. Ses yeux, pétillant à la lumière, courent d'un bout à l'autre, parfaitement sûrs d'eux. L'instrument serait presque *palpable*, tant ses mouvements de doigts sont précis, défilant des graves aux aigus, en accord permanent avec la mélodie. Vus de devant, les doigts qui virevoltent sur des touches invisibles offrent un spectacle fascinant.

Le morceau prend de l'ampleur, et MARCEL continue de jouer, coûte que coûte...

Soudain, l'impression que quelqu'un se rapproche de lui par derrière... **[travelling avant jusqu'à son épaule...]**, MARCEL retourne sa tête tout en continuant de jouer : personne. Il se remet droit, rassuré. Mais devant lui, et de nouveau... le même masque blanc. Seul, sur un petit chevalet posé au sol, orienté vers lui. MARCEL continue de jouer... il cherche à ne pas trop y porter d'attention, il détourne les yeux, ostensiblement. Mais ne se retenant pas, il redresse encore la tête, et retrouve... le visage, en transparence, qui occupe tout son champ de vision ! Et non seulement lui, mais progressivement viennent se superposer, par derrière, le fond de la salle de théâtre qui sort de sa pénombre : un public entier, bien aligné par rangées, et portant tous des masques blancs strictement identiques. Tous neutres, tous inexpressifs, tous dardant leur regard vide sur lui. MARCEL baisse les yeux. Il joue toujours. C'est de plus en plus dur, mais il continue de tenir bon...

Pourtant, à l'image, il se « scinde » progressivement en deux. Une partie de lui reste assise et continue résolument de jouer. Un autre MARCEL, « MARCEL 2 » apparaît en surimpression et se détache tandis qu'il se retourne, voyant arriver sur lui deux infirmiers. Ce sont deux personnes type infirmiers d'asiles, ce que l'on peut supposer à leurs blouses blanches, même si nous ne voyons pas leurs visages. MARCEL se débat un peu, mais ces personnes l'agrippent de force, le font tomber du tabouret, puis le tirent en arrière ! Elles le déplacent ainsi vers le fond de

³ <https://www.youtube.com/watch?v=NdCBTVHnUk>

scène en le soutenant chacune sous un bras. Pendant ce temps, la musique continue de plus belle...

MARCEL 2, les jambes traînant au sol, voit ainsi son alter-ego continuer à jouer, et cela semble horripilant pour lui. Il tire ses mains vers le MARCEL resté en place, crie muettement pour se faire entendre de lui, dans un geste désespéré pour attirer son attention : un appel à l'aide rendu par une gestuelle parfaitement théâtrale, des battements de main convulsifs et exagérés. Mais le MARCEL resté en scène, sourd à son environnement, continue avec acharnement, les yeux toujours rivés au clavier. Il montre une forme d'obstination inébranlable. Les yeux un peu révulsés par l'effort, livrant un combat sans merci pour arriver au bout du morceau... Il accentue les crescendos, fait rugir son clavier, accélère, comme impatient d'en sortir victorieux !...

Le morceau s'arrête sur la note de fin, martelée rageusement. MARCEL retire ses doigts. Sur son visage : un sentiment mêlant fierté et éreintement, après un morceau de bravoure.

Il sourit ainsi un instant. Mais son sourire se ternit rapidement. Ses yeux et sa bouche expriment alors, et de manière antagoniste, peine et soulagement : la satisfaction dans le rictus, la tristesse aux coins des yeux. Il reste quelques secondes pensif. Mais encore une fois, il se rappelle à lui-même. Son œil cille, perd en éclat pour gagner en dureté, retrouvant sa bancale détermination, son mordant amer et crispé.

Il se lève, fait sa révérence. Ce faisant, ses yeux tombent sur son chapeau, posé sur le sol devant lui. Il est maintenant abîmé, souillé par la saleté, comme séché après trempage dans des eaux sales. MARCEL le ramasse... Au moment de le poser sur sa tête, il hésite un peu. Mais il le pose finalement, l'air résolu, en l'enfonçant même. Mais tout de même, ça ne va pas. Il l'enlève et le regarde un peu tristement.

Le rideau se ferme tandis que Marcel, s'en apercevant, a encore le temps d'anticiper et de faire un signe d'adieu, nous adressant son chapeau, bras tendu. Bien que ses traits soient fatigués, son expression est absolument neutre. Le rideau se ferme.

GENERIQUE : succession de cartons en surimpression du rideau. Bruissement du public qui quitte la salle.

FIN

FIN ALTERNATIVE

Le rideau se ferme alors : il apparaît latéralement, par la droite du cadre. Le rideau se présente au niveau du coude de MARCEL, de sorte qu'en le heurtant par surprise, MARCEL laisse échapper le chapeau, qui tombe côté public, tandis que MARCEL disparaît derrière le rideau.

GÉNÉRIQUE : le rideau reste immobile. En fond sonore, le bruissement du public qui quitte la salle. Les cartons de fin se superposent au rideau, en bas duquel le chapeau apparaît.

Fin du générique, le bas du rideau se soulève. Une main attrape le chapeau et le tire. Il disparaît sous le tissu.

Notes techniques et inspirations

Le film est totalement muet, avec un seul acteur en scène (en dehors de la forme drapée : acteur invisible).

Dans l'intention, l'ambiance lumineuse est proche du monochrome : le relief sur l'acteur se donne d'abord dans des nuances de lumière/saturation de la teinte choisie. En revanche, les gammes de teintes varient suivant les séquences : du cyan dans les premières séquences avec de l'eau. Un jaune-pâle qui tire vers le vert lors de la séquence du masque. Des teintes jaune-orangé devant le feu. Un bleu plus électrique à la fin.

Le rendu des textures sonores devra apparaître de manière hyperréaliste : eau qui ruisselle, raclement de la pierre, brindilles qui craque, feu qui crépite, etc. En revanche, dans la partie monde réel, au début et à la fin, la rumeur du public hors champ sera plus diffuse. Tous les bruitages seront faits en post-production.

Pour les bruits de la jungle, on s'inspirera des films d'Apichatpong Weerasethakul. Voir en particulier les scènes de repas nocturne au début de Tropical Malady ou d'Oncle Boonmee, et les scènes dans la forêt.

Autres inspirations :

- Vidéos du mime Marceau, par exemple :
https://www.youtube.com/watch?v=XEsfpRrfXf4&list=LLDefVf0IuvJSJPTs_cNMBtg&index=138&t=0s
https://www.youtube.com/watch?v=EbolKs_nF_U&list=LLDefVf0IuvJSJPTs_cNMBtg&index=6&t=0s
- Techniques de Jacques Lecoq.
- Courts-métrages de Maya Deren et Alexander Hammid.
- Court-métrages d'animation de Yuri Norstein.
- L'idée (1932), Réal. Berthold Bartosch (animation)
- Une nuit sur le mont chauve (1933), Réal. Alexandre Alexeïeff (animation)
- Exposition Faire son temps. Christian Boltanski. Paris, Centre Pompidou, 2020

La manière de toucher le masque avec prudence, au moment où il le découvre, peut évoquer le début de 2001 (le singe et l'os). C'est également une technique de Jacques Lecoq pour aborder un objet d'un regard neuf, en extrayant au préalable de sa mémoire tout souvenir sensoriel lié à l'objet.

La silhouette drapée sans visage est une allusion à Maya Deren, Meshes of the Afternoon. Mais elle peut rappeler également le « Moine » de Corto Maltese, ou certaines créatures de l'univers de Miyazaki.

Les masques neutres sont des références à : Eyes Wide Shut, et les cours de Jacques Lecoq.

Les effets d'opposition entre visages dénués d'affects et autres exagérément expressifs renvoient aux films de Kubrick, notamment Shining.

Mood board visuel

Références photos:

- Photos de scène - Mime Marceau
- Tête de taureau, Pablo Picasso
- Tête d'iris dite « Tête Laborde », Musée du Louvre
- Le Septième Sceau, Ingmar Bergman
- La Statue du Commandeur dans « Dom Juan ou le Festin de Pierre », téléfilm 1965, Marcel Bluwal
- Autoportrait n° 3, Yan Pei Ming, Huile sur toile, 2000, Musée des Beaux-Arts de Dijon
- La tête Warren, Auguste Rodin
- Masque de cire - Fille, Gaule romaine
- La mare au diable, dessin de George Sand, 1844
- Photos/ dessins libres de droit retravaillés.





... il aperçoit

une silhouette ...



« *fantomatique* »

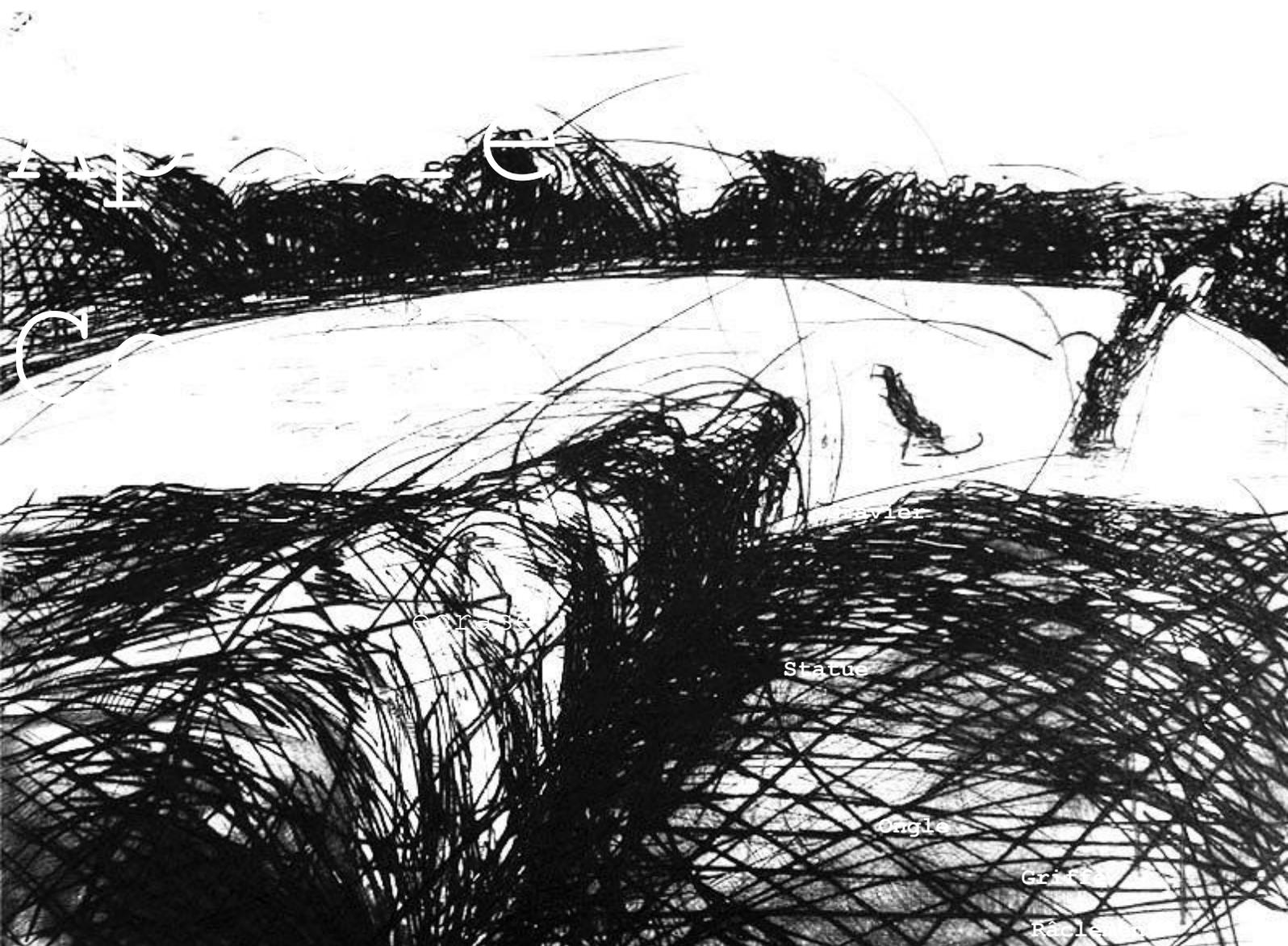
... ses traits se crispent comme si une pression s'exerçait sur son œil, le faisant suffoquer. Les rires continuent de plus belle... ce sont des rires FILLEUX, des ricanements NASILLARDS, des glottes râpeuses, crassées, dégorgeant leur venin. Ses yeux s'exorbitent, son front se mouille ; sa bouche tressaille sous les tics nerveux.



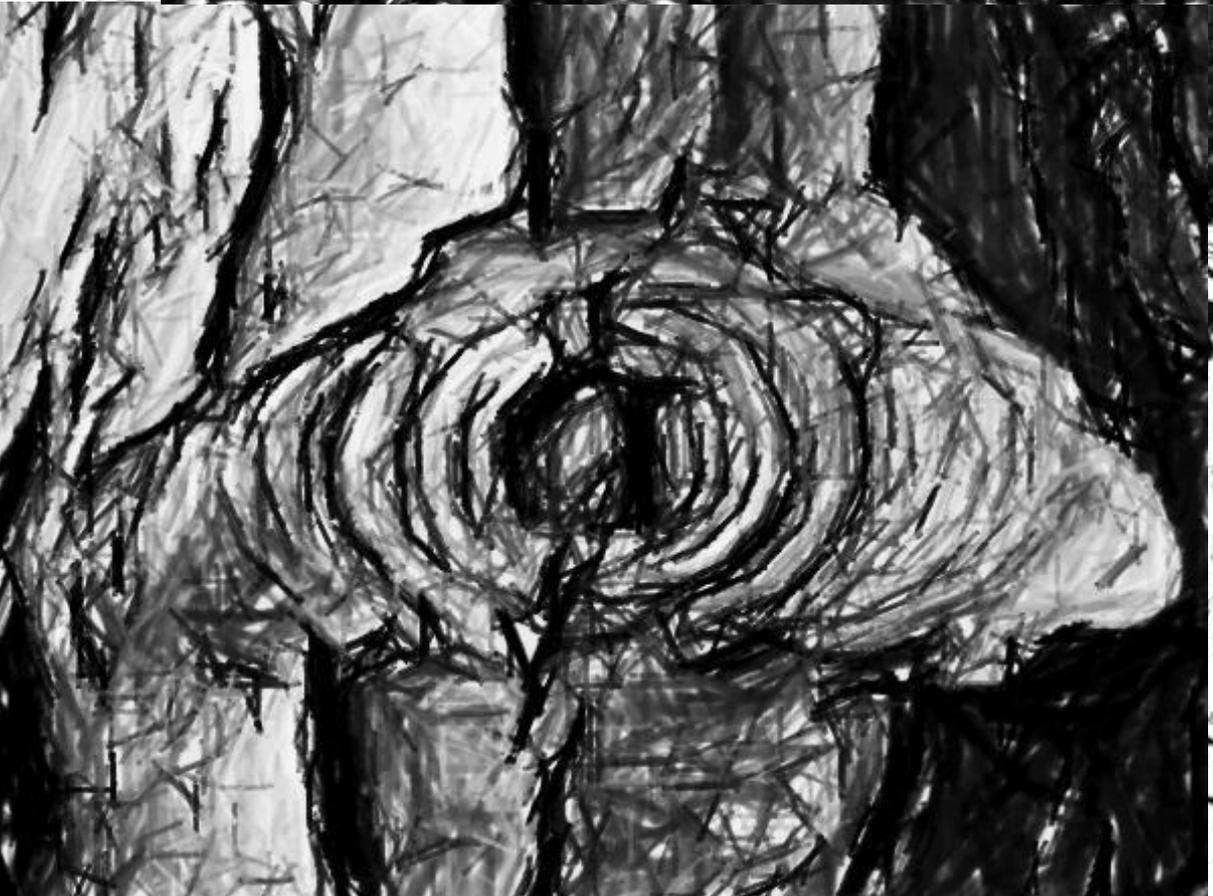




Apeuré, il se
relève,
commence à
courir...

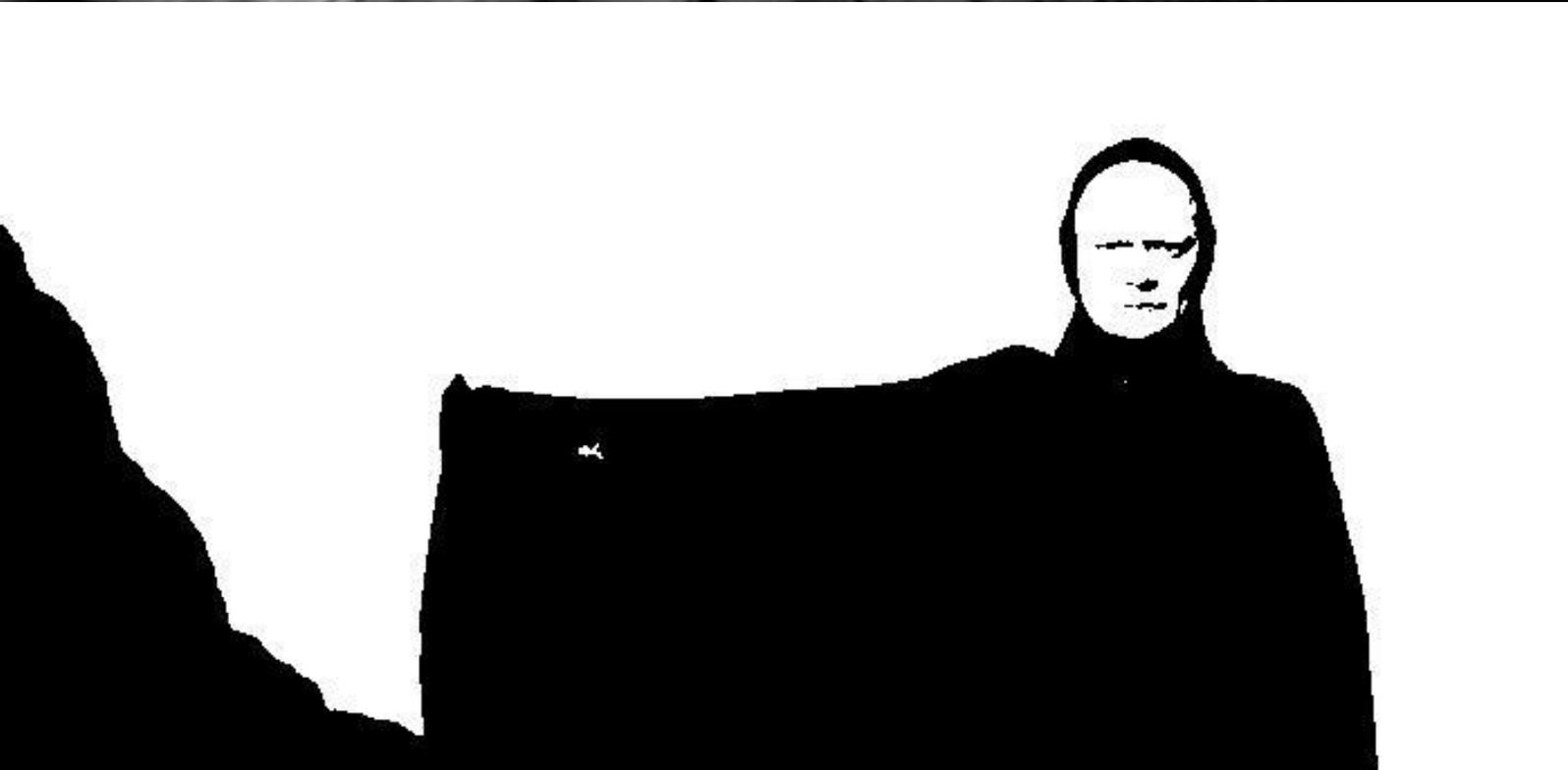


**LA
CL
AI
RI**



ÈRE







ADIEU AU PUBLIC

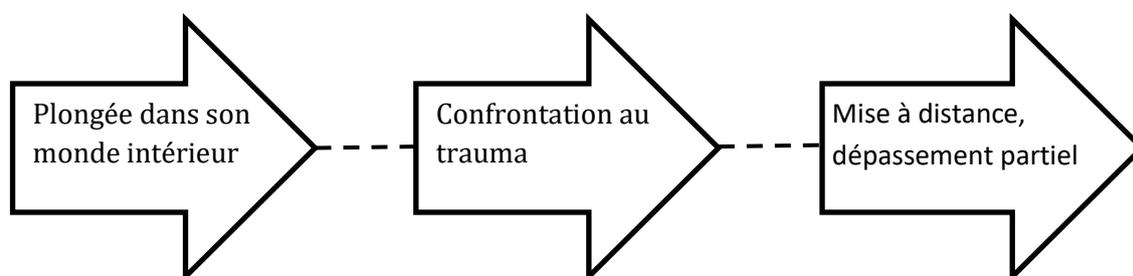


MIME MARCEAU



Note d'intention / symboles

Structure narrative



S'il fallait résumer, le film propose le portrait d'un homme ayant le profil d'un névrosé obsessionnel, cassé par le regard social.

Le film se propose d'exprimer, sur le mode du symbole, un processus évolutif possible du rapport à l'Autre d'un individu de type névrosé obsessionnel. En ce sens, il s'agit d'un cheminement (imagé et sonore) au sein de son environnement mental.

Lorsque Marcel se présente en scène, il le fait à petits pas timides. Son être social se meut difficilement. Son être au monde est balbutiant, bégayant, incertain. Il n'avance non pas droit mais courbé. Le sol lui-même, recouvert d'eau, n'admet pas que l'on pose le pied droit.

Découvrant le public, Marcel rentre dans une posture de convenance. Il se redresse, par conformisme aux regards. Mais la posture est fragile.

Marcel perd son chapeau, c'est-à-dire sa carapace, son armure, sa protection. Dès lors, il est livré à l'influence (reçue comme pernicieuse) du dehors sur sa psyché. Il se fait emporter par le *courant*. Il erre sans but et sans vision d'ensemble dans la *jungle*.

Seul et délivré temporairement des regards, il reprend contenance. Il puise dans ses ressources propres. Il reprend confiance en lui, sur un mode qui relève plus de l'euphorie que d'un véritable état stable.

Il tombe sur un masque, c'est-à-dire l'Autre, l'altérité. Il rentre en contact direct avec Lui en le prenant dans sa propre main. Il tente de l'émouvoir, de l'attendrir, de le faire sursauter... Mais le masque reste sans réaction : l'Autre reste impénétrable. Il semble *voir*, mais se tait absolument, et ses traits rigides ne révèlent rien d'autre qu'eux-mêmes. Il n'est, pour l'instant, que neutralité, qu'enveloppe...

... enveloppe d'un abîme, comme vient révéler l'imbrication avec la forme drapée. Au creux du visage : l'abîme sans fond, le vertige du jugement de l'Autre.

Revenant en arrière, on note : le mime tente de faire réagir le masque par des expressions elles-mêmes artificielles. Le contact ne s'établit pas dans la mesure où il échappe lui-même au vrai de la relation. Il ne s'investit pas dedans, en revanche il s'efforce – car le besoin est plus grand - de stimuler un retour... qui ne vient pas.

L'outrance de sa mine (hyper affectée) est à la mesure de l'outrance de la réponse, nue de tout affect. On a d'un côté son attitude, de l'autre côté sa projection. Le faux qu'il montre, et en contrechamp, le faux qu'il voit.

Retour sur la scène. Épreuve de capacité, examen de performance. De nouveau, Marcel offre son corps comme support à la *jouissance* du public. Jouissance scopique, jouissance de la connaissance. Le mime est tout à la fois le sujet d'un théâtre de la cruauté, et d'un exercice d'analyse : perversion de celui qui lit, décrypte sèchement, pour mieux condamner ensuite. Perversion fantasmée : l'Autre serait en train de jubiler du spectacle de soi, duquel il tire le terreau de sa domination. Marcel se soumet, pieds et mains liés, à celui qu'il tient pour son juge.

De fait, l'acquisition de savoir ne se fait que dans un sens : l'acteur-mime se voit posé en pâture des regards du public. Mais le public, lui, ne renvoie rien. À Marcel, les projecteurs braqués, tandis que le public est confortablement assis dans l'ombre.

Mais au-delà, le projecteur *éblouit* : le sentiment du regard braqué sur soi est en soi le rempart à l'appréciation d'autrui. Ce que voit Marcel, c'est non pas l'autre pour lui-même en tant qu'autre, mais l'autre pour soi, en l'occurrence, le regard de l'autre sur soi... Le retournement narcissique se mêle au fantasme de persécution. De manière à se réjouir, à la fin, de l'idée que l'on contente son bourreau.

Marcel lui-même jubile de sa souffrance. En se *battant lui-même* (en battant les regards du public, c'est-à-dire ses projections fantasmées), il croit *vaincre*, mais finalement ne fait que s'obstiner dans sa logique pathologique. Ce qui peut apparaître comme un dépassement est en réalité un enfoncement. Fermant le rideau, on l'imagine repartir dans sa grotte. Il (se) défie, dupe du propre jeu avec lui-même, dont il se révèle à la fois gagnant et perdant : il a gonflé son ego sur un combat imaginaire avec un adversaire invisible. Il s'apprécie de ce qu'il s'est fait souffrir : il s'est montré selon ses désirs, c'est-à-dire conforme, capable de toujours plus, dans le sens d'un enfermement dans le creux de ses propres diktats.

Il casse des brindilles pour construire un feu, c'est-à-dire, il se réchauffe amèrement, sur les ruines de sa castration symbolique, par des dispositions-barrages et un refoulement accru. Également, les brindilles cassées renvoient à l'idée de l'impuissance créatrice.

Marcel est mû par le double impératif de briller (sous les regards du public) et de se calfeutrer (loin des regards du public). De prendre toute la place, ou de s'effacer. À la fin, en s'effaçant derrière le rideau, il s'isole tout autant dans les coulisses de son propre théâtre.

Notes diverses

Dans la séquence de la rivière, pour les plans au-dessus de l'eau, rentrer dans le cadre revient à reprendre de l'air, à grandes brassées, entre deux apnées. La bulle fictionnelle est son refuge, en même temps qu'elle l'enserme.

Sur la berge alors qu'il se repose, le travelling avant jusqu'à lui indique que la pensée lui vient, en l'occurrence, il réalise qu'il a perdu son chapeau (c'est-à-dire: sa carapace, sa protection).

Vis de la chaise de piano : il n'est pas dans une bonne posture (= pas à son aise), il lui faut se sentir bien, c'est-à-dire se redresser.

Sur le choix du format 4/3

- format connoté film « d'époque », film qui pourrait parfaitement être tourné dans les années 40, ou du moins, reconstituer une action d'époque.
- Format plus équilibré pour accueillir la verticalité de l'acteur quand il est debout, ou de taille.
- Format plus adapté à l'harmonisation du vignettage sur le pourtour.
- Format qui dénote un cloisonnement latéral du personnage, qui va dans le sens du cloisonnement de sa vie psychique.

Notes sur la fin

La fin du film montre un clivage, une séparation en deux, à la fois difficile (son moi qui part s'agrippe à celui qui reste) et consentie, voulue de lui-même. La partie qui reste sur scène montre une obstination intense à finir le morceau. Puis, une fois le morceau fini, cette partie se calme rapidement, et la victoire intérieure (→ il est allé au bout) laisse la place à un goût amer. Marcel a abandonné de sa personne, il s'est fait du mal. Il a flétri son rapport aux autres et à lui-même, dans un même mouvement.

Pour autant, cette action de défense rentre dans le cadre d'un processus de résilience, qui vise la reconstruction à terme d'un ego délabré. À défaut d'être nécessaire, elle est compréhensible.

Regard de fin avant rideau, indéfinie quant à sa signification :

- Provocation, obstination ? « Je fais ce que je veux, j'emmerde le monde. » Marcel se coupe absolument de l'avis d'autrui (*option « malade psychotique »*).
- Forme de pardon ? « Vous m'avez fait souffrir mais je ne vous en veux pas trop. Chacun porte sa croix, et je n'ai pas fini de porter la mienne... » (*option « malade névrosé »*).
- Réconciliation avec le monde ? Affirmation certes, mais plus mesurée ? (*option « sain », ou malade en guérison*)
-



Exposition Christian Boltanski, *Faire son temps*, Paris, Centre Pompidou, 2020

Équipe

Equipe technique

- Réalisateur
- 1^{er} assistant
- Régisseur(s)
- Caméra : 3 personnes
- Lumière et machinerie : 4 personnes
- Son : 2 personnes
- Maquillage : 1 personne
- Décors : 2 personnes + aide à la préparation

Equipe artistique

- 1 acteur-mime.

Planning

- Prépa anticipée : répétitions, essais de maquillage, fabrique des éléments de décors etc.
- 1 jour d'installation, prelight.
- 5 à 6 jours de tournage.
- 10 à 15 jours de montage image + étalonnage.
- 7 à 8 jours de montage son.
- 2 jours de mixage son.

Lieu de tournage

- Plateau 1, ENS Louis-Lumière

Paramètres de tournage

Caméra	Alexa Studio
Ratio	4/3
Définition	2880 x 2160
Codec	PRORES 4444
Enregistrement	Log C
Cadence	25 fps
Durée	15 min
Exports	DCP, H264

Attestation d'originalité

Je, soussigné, Charles CHABERT, certifie que le scénario « Le Mime » est original et libre de droit.

Nom, Prénom

Signature manuscrite

CHABERT Charles

A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'Chabert', with a long horizontal stroke extending to the right.

Liste de matériel

Matériel Caméra		
Caméra	1	ARRI ALEXA Standard + accessoires : 2x tiges longues ϕ 19mm 2x tiges courtes ϕ 19mm 2x tiges courtes ϕ 15mm Bridge plate Sliding plate Visée vidéo / réflex 2x câbles visée vidéo (1 court + 1 long) Câble d'alimentation XLR-3 Clé allen
	1	Mattebox 4x5,6 / 6x6
	1	Série Optiques COOKE ou ZEISS GO (selon tests et disponibilité)
	1	Séries de filtres à définir
	1	Commande de point HF 3x moteurs 2x antennes 3x câbles moteurs Câble alimentation
	1	4x Batteries Bebob + chargeur + câble alimentation
	2	Batterie VCLX + chargeur + câble alimentation
	1	Moniteur Starlite
	1	Oscillo Leader
	1	Moniteur video 25"
	1	Roulante vidéo
	3	Câble BNC long (10m)
	3	Câble BNC court (0,5m)
	1	Tête bielle-manivelle
1	Tête Studio Sachtler 80 / 90 / 9x9	
Machinerie	1	Plateforme Argus
	1	Grandes branches bol 150 / 300
	1	Petites branches bol 150 / 300
	1	Base bol 150
	3	2x Rails 2m
	2	2x Rails 1m
	KIT	Cales sifflet, fines, bastaing
	3	Sangle cliquet
	1	Niveau à bulles

Matériel Chef Opérateur		
Valise	1	Thermocolorimètre
	1	Cellule incidente
	1	Spotmètre
	1	Verre de contraste
	1	Viseur de champ

Matériel Assistant caméra		
Valise Assistant	1	Décamètre rigide
	1	Décamètre souple
	1	Mire de point
	2	Gaffer tape 50mm noir/blanc
	3	Gaffer tape 25mm noir/blanc/jaune
	1	Permacel Papier Noir Mat 50mm / 25mm
	1	Clap + feutres
	1	Dust off + recharge
	1	Papier bleu + liquide pour nettoyage optique
	1	Voile noir caméra
Back up	2	Carte SxS (64 Go/32Go)
	1	Lecteur de carte SxS Sony
	1	Ordinateur pour sauvegarde Mac
	1	Tour RAID 5
	1	Triplette

Matériel lumière		
Projecteurs	2	Kino Flo 2 Tubes 60cm/120cm Daylight (ballast + platine + montée de lampe + grille + tube de rechange + Depron)
	2	Kino Flo 4 Tubes 60cm/120cm Daylight (ballast + platine + montée de lampe + grille + tube de rechange + Depron)
	2	SL1 (ballast + platine + montée de lampe + plaque de diffusion + Depron)
	1	Tapis LED (ballast + montée de lampe + cadre)
	1	Joker HMI 800 kW
	2	Joker HMI 400 kW
	3	Joker HMI 200 kW
	1	Chimera
	1	Luciole 2kW
	1	Minette Led

	1	Lampe torche (maglite)
Branchement	1	Console DMX 6x2 entrées + alimentation + câbles XLR
	3	Dimmer 500W / 1300W / 1500W
	1	Tonneau triphasé 3x32A
	1	Prolongateur 32A triphasé
	3	Boîte M6 entrée 32A - 6x16A
	3	Prolongateur 32A monophasé
	15	Prolongateur 16A
	1	Triplette 16A
	2	Multiprise 16A
Pieds	10	Pied de 1000 (intelligent)
	5	Pied U126 (intelligent)
	4	Pied Wind Up
	2	Pied de 1000 Baby
	1	Pied U126 Baby
	1	Base tortue
Accessoires	15	Rotule simple / double
	2	Déport rotule 1m
	6	Presse cyclone
	4	Spigot 16/28
	2	Main de singe
	5	Bras magique
	10	Clamp
	10	Pince Stanley
	10	Élingue
	KIT	Eclats de miroir
	1	Grande bassine pour éclats de miroirs
	KIT	Cadre de diffusion (216, 250, 251) 1,20 x 1,20m / 1 x 1m
	2	Poly 2 x 1m / 1 x 1m
	2	Support poly
	3	Floppy 1m x 1m
	2	Cutter
	3	Drapeaux 60 x 90cm
	3	Drapeaux 30 x 40cm
	KIT	Petites et grandes mamas
	2	Borniol 6 x 6m
	4	Borniol 4 x 4m
	2	Taps
	2	Tarlatane ignifugée noire / blanche
1	Machine à fumée + liquide	
1	Bombe à mater	
m	KIT	Cinefoil

	2	Plaque de Depron
	KIT	Gélatines CTB (1/8, 1/4, 1/2, FULL)
	KIT	Gélatines CTO (1/8, 1/4, 1/2, FULL)
	KIT	Gélatines ND3-6-9
	KIT	Gélatines Diffusion (251, 250, 216)
	KIT	Gélatines Minus Green (1/8, 1/4, 1/2, FULL)
	KIT	Gélatines Plus Green (1/8, 1/4, 1/2, FULL)
	KIT	Gélatines Primary Red / Pale Gold / Straw/ Cosmetic Pink
	30	Pinces à linge

Matériel machinerie générale		
	1	Praticable, 2x2x3m
	15	Cubes 15x20x30
	8	Cubes 40x50x50
	15	Gueuse (sable)
	4	Gueuse (fonte)
	2	Escabeau
	2	Échelle