

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 2013/2014
Soutenance de Juin 2014

Foule à l'écran

montrer le geste, le visage et l'identité du collectif

Amélie MARANDET

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Une île*

Directeur du mémoire : Frédéric SABOURAUD
Coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO
Coordinateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET

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 2013/2014
Soutenance de Juin 2014

Foule à l'écran

montrer le geste, le visage et l'identité du collectif

Amélie MARANDET

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Une île*

Directeur du mémoire : Frédéric SABOURAUD
Coordinateur des mémoires : Giusy PISANO
Coordinateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET

Je tiens à remercier

Frédéric Sabouraud, pour son accompagnement, ses conseils, ses encouragements quant à mon choix de sujet, et ses suggestions pertinentes quant au plan ou au choix des films,

Florent Fajole, pour ses conseils bibliographiques, sa réactivité et la mise à disposition des ressources,

Stéphane Donikian de chez Golaem et Nicolas Rondeau de Mikros Image, qui m'ont permis de découvrir en détail le fonctionnement de Golaem Crowd, Pierre Lelièvre d'ADN-DA pour la mise en contact, Michael Etienne de Mikros pour les images,

Les nombreuses personnes ayant contribué à la réalisation de mon film, en particulier l'équipe principale du film, Cloé Chope, Claire Martinet, François Mallebay, Loeiz Perreux, Charles Lesur, Mariana Evans, Ivan Marchika, Benjamin Passedouet, mais aussi Julie Hélias pour sa contribution culinaire généreuse,

Tous les acteurs, danseurs, figurants, dont la contribution a été inestimable,

Les élèves de ACTS pour leur contribution artistique, avec l'aide de Pasqualina Noël et Frédéric Audegond,

La BNF, les Monuments de France, le Parc de la Villette, la tour Pleyel pour leur accueil,

Next Shot et Wilhelm Cikhart pour leur aide généreuse,

Didier Nové et Pierre Vormeringer pour leur patience,

La DFI pour le soutien matériel et financier,

Giusy Pisano, pour l'encadrement,

Tous les autres facilitateurs de miracle que j'ai oublié,

Et mes parents pour leur soutien moral indéfectible

Résumé :

La problématique de représentation de la foule au cinéma se trouve à la jonction entre la représentation de l'humain et du suprahumain. Elle met en jeu des caractéristiques propres à l'appareil cinématographique, qui en fait un moyen par excellence de représentation, voire re-production de la foule : la simultanéité des informations significatives de l'image; le rapport à l'image, entre identification et surveillance; le partage de l'autorité d'interprétation entre sujet, auteur et spectateur.

Au sein de ce mémoire, j'analyserai, au travers d'un corpus d'oeuvre, des stratégies emblématiques de représentation de la foule autour de trois thématiques-clés qui viennent à définir cette notion : le mouvement, entre synchronie de masse et chorégraphie de l'individuel; l'anonymat, entre impersonnalité et inconnaissabilité; et la supra-entité, entre construction conceptuelle et capture du réel.

Abstract :

The problematics of representing crowds in film is situated at the crux between representing the human and the suprahuman. It brings into play characteristics peculiar to the cinematic device, making it a foremost medium of the representation, even re-production of the crowd : simultaneous display of significant informations in the image; a relation to the image between identification and surveillance; the sharing of interpretative authority between subject, author and spectator.

In this dissertation, I will analyse, through a selective filmography, some emblematic strategies of crowd representation around three key themes that come to define this notion : movement, between mass synchronicity and individualized choregraphy; anonymity, between impersonality and unknowability; and the supra-entity, between conceptual construct and capture of the real.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
PARTIE 1: Foule et mouvement : rythme, puissance de fascination et geste singulier	22
Chapitre 1 : <i>Le cuirassé Potemkine</i> , Sergueï Eisenstein, 1925	29
Chapitre 2 : Leni Riefenstahl, <i>le Triomphe de la Volonté</i> , 1935	51
Chapitre 3: <i>Les Harmonies Werckmeister</i> (2000), Béla Tarr	65
Conclusion	78
Ouverture : <i>Manhatta</i> (1920) et le simulateur Golaem de foules artificielles.....	81
Partie 2: Le visage de la foule : anonymat, singularité et empathie	84
Chapitre 1: Intolérance, 1915, David Wark Griffith	91
Chapitre 2: <i>La Foule</i> (1929), King Vidor.....	116
Chapitre 3: <i>Le Voleur de Bicyclette</i> (1948), Vittorio de Sica	129
Conclusion	141
Ouverture : Alex Prager / <i>A face in the crowd</i> (2013) - Marina Abramovic / <i>The Artist is Present</i> (2010)	145
Partie 3 : addition/flux/parcours : de l'individu à la masse	149
Chapitre 1: <i>L'homme à la caméra</i> (1929), Dziga Vertov.....	153
Chapitre 2: <i>Koyaanisqatsi</i> (1982), Godfrey Reggio	172
Chapitre 3 : <i>Amsterdam: Global Village</i> (1997), Johan Van Der Keuken.....	188
Conclusion	199
Conclusion générale	201
Bibliographie	204
Filmographie	209

INTRODUCTION

« *BRIAN* : Vous n'avez pas besoin de me suivre, vous n'avez besoin de suivre personne ! Vous devez penser par vous-même ! Vous êtes tous des individus !
FOULE : (À l'unisson) Oui, nous sommes tous des individus !
BRIAN : Vous êtes tous différents !
FOULE : (À l'unisson) Oui, nous sommes nous différents !
HOMME DANS LA FOULE : Non, pas moi.
FOULE : Chut! »

Monty Python's Life of Brian, Terry Jones, 1979

Ma réflexion est partie d'un état d'échec face à une image : une foule, impossible à cadrer, impossible à raconter. C'est une impression vague, quoique rarement dénotée, qui peut toucher le spectateur contemporain du cinéma : il semble exister une sorte d'aversion pour la foule. Je ferme les yeux, et pense à un plan de foule : emplissant le cadre, elle est grouillante. L'homme comme l'ordre s'y noient. Au désordre frustrant ou au flot trop prévisible, elle est manipulée comme objet d'ennui ou d'effroi. Dans le documentaire comme dans la fresque historique, elle ne tient qu'en plan de coupe, une perspective ou un obstacle. Il semble lui manquer ces deux points, passé et futur, entre lesquels tirer l'interprétation de son existence à l'écran. On attend le protagoniste. Plus encore que tout autre art narratif, le cinéma est habité par cet archétype du héros dont le destin singulier se dessine en contraste de la toile de fond d'une foule prédestinée, que ce soit dans le domaine intime (les amants maudits), professionnel (l'« underdog » hollywoodien qui gagne une compétition), depuis la simple survie (le protagoniste du film catastrophe) au fantasme de réforme politique (les Elus messianiques de *Matrix* et du *Seigneur des Anneaux*). Même en dehors du domaine un peu

vulgaire de la recette Hollywoodienne obsédée par le monomythe,¹ en s'arrêtant sur des anti-héros, des temps faibles, le cinéma s'est construit comme un art de la magnification, de la sacralisation d'une singularité. Dans la salle obscure, l'irruption d'un gros plan, l'échelle de temps d'un regard, nous font accéder à une autre expérience du monde, nous permet de rentrer en empathie avec des vies que nous aurions peut-être par ailleurs rationalisé. L'art du cinéma, art du regard et de l'expérience, serait-il trop fondamentalement personnel pour ne pas être déconcerté par la multitude de la foule ?

Et pourtant, la foule semble hanter le cinéma par une dimension opposée : comme élément, peut-être comme preuve, de sa propre puissance. Depuis *Cabiria* (1914), péplums, films historiques, films de guerre, blockbusters utilisent le nombre de figurants comme argument commercial, les fameux « casts of thousands » mis en exergue sur les affiches et aujourd'hui dans les bande annonces, qui dans des scènes-clés arrachent au public un hoquet de sidération. Son orchestration, sa synchronisation soudaine en mouvement d'ensemble est le point d'orgue vers lequel tendent de nombreuses comédies musicales. Les films les plus populaires de tous les temps, tels que *Naissance d'une Nation*, *Emporté par le Vent* ou *Titanic*, mettent tous en scène des foules colossales. De telles scènes affirment l'existence d'un pouvoir propre au cinéma lié à la foule. Serait-ce non pas une aversion naturelle du cinéma pour la foule, mais une difficulté -ou un danger- à gérer et organiser sa puissance à l'écran?

Tendu entre ces deux tendances, c'est un étrange reflet que le cinéma semble offrir à l'homme en foule, l'homme en masse, qui, tant il peut nous sembler étranger, ne peut être autre, collectivement, que nous-même.

Foule!

¹ Théorie d'un schéma de narration récurrent en psychologie et dans les mythes de plusieurs cultures, décrit par Joseph Campbell dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), et qui sert de base aujourd'hui pour de nombreuses techniques d'écriture scénaristiques

Foules modernes et cinéma paraissent naître ensemble. La décennie 1890 voit la publication des premiers ouvrages de références de psychologie des foules¹ et la consolidation des techniques de spectacle cinématographiques.² En Occident, les circonstances de la vie humaine sont en transformation. Marqué par la Révolution Française, le domaine politique, traditionnellement réservé à une élite, doit anticiper les soubresauts possibles des révoltes populaires, réfléchir et expérimenter la représentativité et ses mécanismes. Métamorphosé par la mécanisation et l'urbanisation de la Révolution Industrielle, le domaine économique se conçoit en série puis en masse, modifie sa production, sa distribution puis sa consommation pour s'adapter au grand nombre, celui de la demande et celui imposé par l'échelle des moyens de production. Exode rural, croissance démographique: du collectif du village apparait la foule anonyme des grandes villes. Les moyens de communication, les pratiques culturelles se transforment. C'est une nouvelle figure, impérieuse dans ses enjeux, que cette masse, abstraction de la figure humaine par son nombre, mais organique dans son comportement. Elle n'est ni la simple somme des comportement individuels, ni le simple produit des institutions politiques et religieuses et des structures sociales communautaires, qu'elle défie, force à la transformation. Il faut expliquer le crime de masse, puis réguler le grand nombre. Inquiétant les élites, fascinant les industriels, elle exige son étude scientifique, une redéfinition des termes pour la désigner. Se formalisent dans ce siècle les sciences modernes du grand nombre humain, sociologie, économie, urbanisme, statistiques conceptualisant cette entité, d'abord pour permettre à élite dirigeante de la surveiller, de la contrôler, puis au fur et à mesure que cette masse vient à peupler elle-même ces domaines de pouvoir, répandant ces notions comme éthos collectif.

Le domaine de l'étude de la psychologie collective est notoirement flou dans la définition de ses termes, comme le remarquait déjà Robert Ezra Park dans *La Foule et le Public*.¹ Dans différentes langues, de nombreux termes existent déjà, chacun recoupant certains usages ou connotations, eux

¹ La Folla Delinquente, Scipio Sighele, 1892, Psychologie des Foules, Gustave Lebon, 1895, L'Animo della Folla, Pasquale Rossi, 1898, L'Opinion et la Foule, Garbiel Tarde, 1901, La Foule et le Public, Robert Ezra Park, 1904

² Le kinétoscope de Dickson et Edison en 1891, le théâtre optique d'Emile Reynaud en 1892, le Cinématographe des Frères Lumières en 1895

même transformés par leur utilisation². Dans l'Antiquité Romaine, alors que Rome atteint un million d'habitants (une condition seulement dépassée par Londres lors de la Révolution Industrielle), apparaissent les termes de *gens*, *turba*, *vulgus* et *populus* pour désigner le peuple sous ses différentes connotations, fonctions, phénomènes. En anglais, *the crowd*, dénote plus la multitude objective et objectifiée; *the mob*, évoque unité dans la vulgarité et tumulte. *Foule* connaît un long parcours sémantique, depuis l'action de battre le textile, aux expressions anglaises et françaises croisées de remplissage (« full ») et de l'action de marcher (« fouler »)³. Depuis le 13e siècle en France, elle désigne plus communément un rassemblement physique, un phénomène localisé. La *masse*, terme physique qui implique à la fois le grand nombre, une puissance, et une unité amorphe, vient caractériser les quantités humaines au 19e siècle avec l'application des méthodes scientifique à la classification et l'étude des populations humaines, avant d'être reprise, au pluriel, par le mouvement ouvrier pour se désigner. On l'associe habituellement à un ensemble plus général et abstrait. Néanmoins, c'est en parlant de *foule psychologique* que Lebon désigne des phénomènes séparés dans l'espace, unis en tant que phénomène social, alors que Canetti, dans *Masse et pouvoir*, utilise le terme de masse pour désigner de nombreux types d'attroupements physiques. La psychologie des foules élaborée par Sighele, Lebon, Tarde et Freud se base sur l'idée de contagion mentale pour expliquer des phénomènes de comportement unifiés et spontanés - émeutes, soutien de masse- qui dénotent une « âme collective ». Autant la foule s'influence physiquement dans ses émotions, autant le développement des moyens de communication moderne délocalise, virtualise le lieu de l'influence culturelle et sociale. La foule localisée de manifestants, la mode et l'opinion locale, devient vite mouvement de masse au travers de la presse, des médias. La frontière entre foule et masse se fait, dans ses causes même, vague.

En parallèle de ces théories de psychologie des foules, concentrées sur les comportements synchrones émerge aussi la problématique, croisée mais distincte par certains aspects, du phénomène urbain. Georg Simmel⁴ évoque l'impact de cette nouvelle vie de groupe, entre

¹ Park, Robert Ezra, *La Foule et le Public (1904)*, situations&critiques, Paragon/vs, Lyon, 2007

² Définitions issues de *Crowds* (livre intermedia), Stanford

³ Hill, John B. « Foule/Folla », in *Crowds* (livre intermedia), Stanford, chapitre 9

⁴ Simmel, Georg, *Les Grandes Villes et la Vie de l'Esprit (1908)*, petite bibliothèque Payot, 1989

individualisme et massification, et la nouvelle problématique du lien entre individu et grand nombre dans ces nouvelles superstructures, où aucune microsociété stable ne vient hiérarchiser les relations. Gustave Lebon exclut de sa définition de foule psychologique le simple rassemblement de mille personnes dans le même lieu, car il met l'accent sur l'unité mentale comme caractère définissant, et on y voit en effet une apparente distinction en terme d'expérience sensible - à l'interaction, la communion propre aux masses décrites dans les premiers ouvrages de psychologie des foules s'oppose l'anonymat, la solitude, la réserve individualiste cultivée dans les grands milieux urbains, déjà décrites par Simmel en 1903. Mais quelque part, c'est aussi une autre configuration sociale d'un objet décrivant la même problématique : une multitude humaine existant en tant que masse, unité organique non préméditée ni contrainte, entité surhumaine, la « ville », la « foule », dont le comportement échappe à l'individu comme au pouvoir.

Parmi les autres notions qui émergent à cette époque pour décrire ce nouveau problème du grand nombre, la notion du « public » (comme dans « espace public » ou « opinion publique ») décrite par Ezra Park¹ et John Dewey,² se distingue de cette notion accidentelle du phénomène collectif. Il correspond, dans un âge où le pouvoir personnel se transforme en pouvoir des masses, aux institutions (politiques, médiatiques) permettant de donner forme et espace dialectique à cet inconscient collectif préexistant. Le « public » se constitue en conscience de lui-même dans le dialogue, utilise la raison pour intégrer la divergence individuelle dans la production d'un résultat commun. Il s'établit en réaction aux écueils normatifs et irrationnels de la foule, conçue comme le degré premier, instinctif, du collectif.

La foule, la masse, désignent selon les époques des phénomènes différents - au premier abord, la horde révolutionnaire d'une société conformiste ne porte pas les mêmes valeurs que la masse consommatrice individualiste, et appelle des théories différentes pour en décrire le comportement. Selon la psychologie collective, « l'unité du groupe consiste dans l'unité de l'action »,³ mais l'unité de cette action est dans l'oeil de son analyste, dans une synchronie ou des conséquences collectives qui interpelle et demande à définir en tant qu'unité. Depuis que le privilège de se soucier

¹ Park, Ibid

² Dewey, John, *le public et ses problèmes*, Folios, Essais, 1915

³ Park, Robert Ezra, *La Foule et le public (1904)*, situations & critiques, Paragon/vs, Lyon, 2007

de la masse est passé à la masse, elle souhaite s'observer, s'étudier, se surveiller en tant que telle. Ce qui les unifie, c'est plus que l'objet, c'est l'intérêt pour définir cet objet qui ne cesse de vouloir nous échapper, et la volonté de le contempler en tant qu'ensemble, quitte à lâcher prise sémantiquement. Hannah Pitkin, pour désigner les paradoxes des conceptions du « social » comme masse développées par Hannah Arendt, nomme son ouvrage *The Attack of the Blob*.

Ce qui marque, c'est combien cette notion inspire même dans son étude académique une charge politique certes, mais aussi émotionnelle, viscérale et polarisée. Il serait difficile de recenser de manière exhaustive l'aversion qu'évoque la masse dans la littérature. L'aversion d'un Gustave Lebon pour son irrationalité et sa faiblesse à la suggestion, la façon inexorable dont celle-ci nivelle par le bas : « *Les foules accumulent non l'intelligence mais la médiocrité* »¹. L'aversion des sociologues post-modernes pour une masse obéissant les injonctions du totalitarisme et d'une société capitaliste moutonnaire. L'objet de la massification chez Walter Benjamin, destructrice d'une aura, d'un hic et nunc de l'oeuvre unique. Il y a une horreur dans le nombre, une autodestruction inhérente à la masse, depuis les fantômes de foules déchaînées, bestiales, l'émeute, à l'inhumanité du système consumériste, auquel s'oppose la notion de l'individu critique, éclairé.

Mais il y a aussi l'appréciation vitaliste de la foule que l'on retrouve chez Elias Canetti et dans les derniers travaux de Simmel. « *Plus les hommes se serrent fortement les uns contre les autres, plus ils sentent sûrement qu'ils n'ont pas peur l'un de l'autre* » écrit Canetti dans *Masse et Puissance*.² Par son aspect égalitaire, la masse peut libérer l'individu de sa propre fragilité et mortalité. « *Il se sent soulagé puisque sont supprimées toutes les distances qui le renvoyaient à lui-même et l'enfermaient en lui-même* ». Mais, dans un registre que l'on lit aujourd'hui de manière distanciée mais chargée de ces mêmes connotations vitales, ce sont aussi les idéologies nationalistes et totalitaires, fascistes, nazi et communistes, qui feront de la masse l'objet et le lieu de l'exaltation.

¹ Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF, 2013, p.12

² Canetti, Elias, *Masse et puissance* (1960), Gallimard, Paris, 1993

Le mot « *masse* » est ainsi chargé de connotations opposées: mot péjoratif évoquant son caractère amorphe et malléable chez le critique postmoderne ou le capitaliste cynique, ou mot égalitariste et chargé de potentiel de puissance dans la littérature communiste.

La foule se définit autant comme une question que comme sa réponse. Ce qui m'intéresse dans ce mémoire c'est d'observer l'approche que permet d'en donner le cinéma, différente par nature de ce qu'en est capable de décrire les mots et les sciences sociales. Pour cela, je souhaite garder la définition de l'objet de la recherche large, cohérent par son centre problématique, mais sémantiquement souple pour s'adapter aux propriétés du média d'étude et à son objet. On utilisera alternativement les mots de foule et de masse. Outre le flou sémantique de la littérature, à l'image, la distinction stricte entre les connotations communes de foule et masse est aussi remise en question. Dans l'espace du plan seule peut exister (de façon non symbolique) la foule physique, localisée. Mais dès qu'on sort du plan ou de la scène, on passe rapidement de la foule localisée à son existence en tant que phénomène abstrait. On perd les limites du cortège, on l'étale non plus dans un espace physique mais dans l'espace de l'esprit. La foule s'abstrait, dans la rupture d'espace-temps créé par la coupe et le collage, en tant que représentation de son phénomène. En simplifiant, le plan appelle la foule, le montage appelle la masse.

Je retiendrai deux approches pour définir l'objet de notre étude :

- L'approche négative : elle est le sujet humain (la personne, non le résultat de son action) qui n'est ni l'individu ni le groupe organisé officiellement - cette entité qui peut facilement se réduire à son slogan, sa fonction ou son chef. Elle représente pour l'observateur une entité supraindividuelle, mais qui n'a pas été instaurée par en haut. En dénotant une unité à la multitude, elle caractérise un regard. Ce sont des humains, en grand nombre, dont quelque chose -le lieu où ils se trouvent, un rapport psychologique inconscient, un phénomène créé par les conséquences de leurs actions, peut-être le fait même qu'ils soient observés- fait qu'il demande d'être observé et défini comme unité ou ensemble.

- L'approche positive : il s'agit de qualités, récurrentes dans les définitions et les racines étymologiques, qui ont poussé à la caractérisation de cet ensemble : le mouvement suprahumain, la notion d'anonymat, et la question du lien intrinsèque de la multitude. Ces caractéristiques serviront de base pour le plan de ce mémoire.

« L'art des foules »?

« Au moment de son apparition, la masse, cet animal gigantesque, était une nouveauté choquante. Comme on pouvait s'y attendre, les arts traditionnels se révélèrent incapables d'en donner une représentation à sa mesure. Là où elles échouèrent, la photographie réussit sans peine; elle disposait des moyens techniques de figurer ces agrégats aléatoires que sont les foules. Mais c'est seulement le film, ultime accomplissement de la photographie en un sens, qui s'avéra à la hauteur de la tâche consistant à les saisir dans leur mouvement. »¹

Siegfried Kracauer in *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, 1947

Les premiers spectacles des Frères Lumière montrent la foule. C'est, dans cette nouvelle « ère des foules »,² le premier médium selon Kracauer qui est capable de la retranscrire adéquatement à elle-même, sa globalité et sa multitude simultanées, son mouvement et son nombre. Les attroupements n'étaient pas absents de la peinture, déjà par exemple composée dans *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël, mais c'est une foule iconique, subjectivée, ordonnée rationnellement³ par le peintre pour représenter un ordre symbolique. Seule la reproduction photographique peut capturer une foule indicielle, contenant toujours en elle l'accidentel qui fait d'elle cette entité échappant à l'individu. Seul le cinéma, grâce au mouvement, peut rendre étendre le dénombrable de la photographie à un illimité suggéré en hors champ par le flux.

¹ Kracauer, Siegfried, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle* (1947), Flammarion, 2005, p94

² terme employé par Gustave Lebon

³ Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003

La concomitance entre émergence des masses modernes et émergence du cinéma n'est pas accidentelle - elle est même, pour certains auteurs, significative. Déjà, elles ont les mêmes racines. Ce sont les transformations des conditions d'existence créant les foules qui d'autre part permettent l'invention du cinéma : la technologie et les économies d'échelle de l'ère industrielle en permet la production, l'urbanisation qui crée une massification des pratiques culturelles qui crée une demande, en permet la commercialisation. Le cinéma ne peut exister que pour la masse. Une personne seule ne peut commander un film pour lui-même. Pour Walter Benjamin, La foule destinatrice « commande » le film. Au delà de l'effet d'échelle industrielle, Adorno soulignera qu'en tant que raison d'être de leur fonctionnement, « les masses ne sont pas la mesure, mais l'idéologie de l'industrie culturelle ». ¹ Ainsi, en tant qu'elle représente à la fois son destinataire et son commanditaire, comme le dit Jean-Louis Déotte, « le cinéma de foule, tel l'analyse Benjamin, permet d'aller au coeur de l'appareil cinématographique, un peu comme les autoportraits du XVe et du XVIe siècle permettent d'analyser l'essence de l'appareil perspectif. » ²

Mais certaines théories soutiennent que l'apparition du cinéma est (au moins en partie) responsable de l'apparition de la masse comme entité. En tant que public, déjà : pour William Egginton, ³ la public du théâtre moderne crée la notion de foule, en faisant apparaître chez les théoriciens le questionnement sur les dangers et l'opportunité que représente cette masse réunie en un même lieu, guidée vers les mêmes émotions. Pour Walter Benjamin, ¹ ce sont ces techniques même de reproduction de masse qui, en changeant la relation du spectateur à l'art ont créé la notion de masse moderne, unifiée par dans la consommation et la production culturelle à grande échelle. « A la reproduction en masse correspond, en effet, un reproduction des masses (...) Et si le regard humain peut les atteindre aussi bien que l'appareil, il ne peut les agrandir, comme fait l'appareil, l'image qui s'offre à lui. En d'autres termes, les mouvements de masses, y compris la guerre,

¹ Adorno, Theodor W., « L'industrie Culturelle », *Communications*, n°3, 1964

² Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003, p.215

³ Egginton, William, « Intimacy and anonymity, or How the Audience became a Crowd », chapitre 4, *Crowds*, livre intermedia, Stanford

représentant une forme de comportement humain qui correspond tout particulièrement à la technique des appareils. ».² Il y a ici une double dimension en jeu.

D'une part il y a la question de la réception collective. Les premières théories de réceptions tendent à favoriser la théorie collective. Les directives du Code Hays soulignent l'influence de masse des images, appliquant au public les mécanismes de contagion inconsciente développées par les théories des foules.³ Mais ce sont aussi les cinéastes et théoriciens de la période muette qui, expérimentant avec l'assemblage des images et de la muette, vont élaborer des théories de réception faisant du cinéma, porteur de suggestions inconscientes partagées, un langage universel : musicalisme, hypnose collective, hyperesthésie, etc.⁴ Représenter le peuple à lui-même devient en théorie une possibilité, pour certains une utopie, engendrant la production de films spécifiques, fictions épiques, documentaires, propagandes nationalistes. Mais il devient également un danger, dont les possibilités subversives sont condamnées par le Code Hays, ou un écueil, condamné par les contraintes techniques ou la mise en place de conventions narratives.

Mais cette théorie a été mise en doute par les théories individuelles de la réception, qui insistent sur les données culturelles, contextuelles, personnelles de réception, et changent les conditions d'expérience du film : du spectacle muet où la parole est admise, au spectacle parlant qui implique au spectateur de s'effacer par réserver, à aujourd'hui l'atomisation de la foule spectatrice autour de télévision familiales, d'ordinateurs personnels, d'écrans portables. Mais si cet unanimité est mis en doute, il reste dans certaines expériences culturelles cinématographiques une expérience de masse : le frémissement de la salle du blockbuster, la sensation de partager un événement collectif lors de la sortie du film, plus que tout autre bien culturel.

D'autre part, il y a la question de la représentation collective que suggère Walter Benjamin. La foule, objet de l'esprit, ne devient visible a posteriori ou à distance, dans son mouvement, que par le cinéma. Le cinéma est-il, ainsi, potentiel générateur visuels de concepts de cette masse évasive ?

¹ Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003

² Walter, Benjamin, *L'oeuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2007, p74-75

³ Tratner, Michael, *Crowdscenes : Movies and Mass Politics*, Fordham University Press, 2008

⁴ Plasseraud, Emmanuel, *L'Art des foules, Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011

L'appareil filmique, comme outil potentiel de surveillance, est-il outil de régulation de la masse, en tant que spectacle de masse ou panoptique moderne ? Vient-il enrichir, restreindre, transformer ou au contraire normatiser cette construction conceptuelle étrange qu'est la foule, surhumaine et en même temps conçue par l'humain ?

L'apparition des foules au cinéma est conditionné par des tendances culturelles, son intégration aux mouvements esthétiques du cinéma. Il serait difficile ici de résumer l'évolution de l'approche de la foule dans l'histoire du cinéma, mais on a pu voir au cours de l'Histoire une transformation des aspirations liées à celle-ci, depuis les représentations de rue des frères Lumières, les films du genre « Symphonie de Ville » lancés dans les années 1920 ou, comme on le verra, les déclarations « populophiles » d'Eisenstein, au rejet de la masse que l'on retrouve dans la rébellion du Nouvel Hollywood, les moqueries des Monty Pythons ou dans l'horreur du film de zombie. Les exemples abordés dans le corps du mémoire ne permettront qu'aborder par jalons ce sujet vaste.

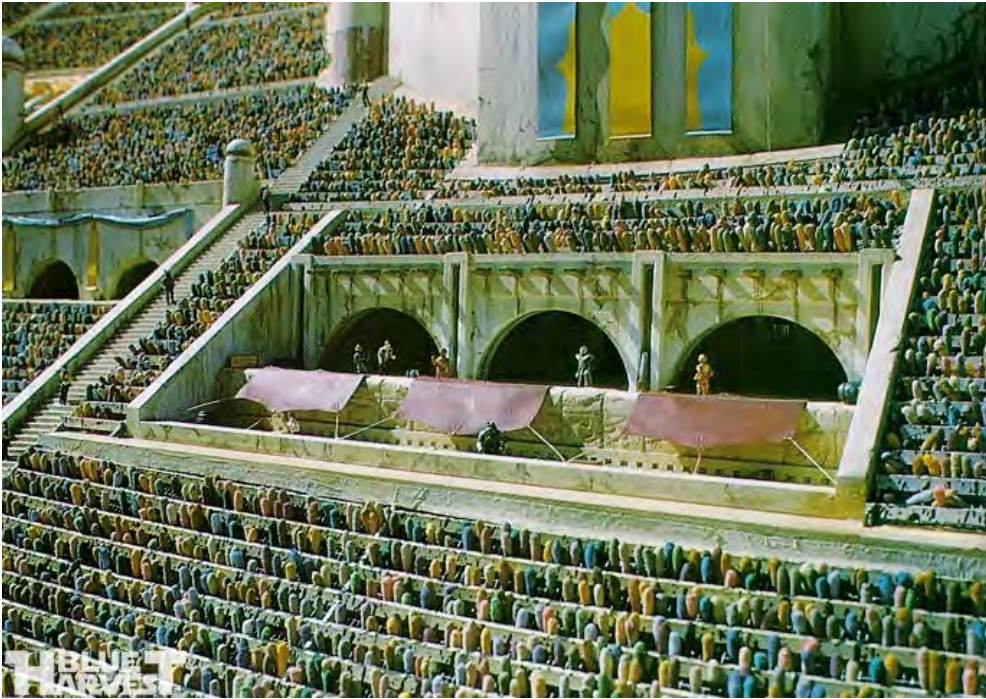
Mais la représentation de la foule au cinéma est aussi conditionnée par des contraintes techniques. Dans le film de fiction, elle implique de gérer voire payer un grand nombre de figurants. L'apparition d'une foule réelle mise en scène à l'écran devient ainsi souvent une démonstration de la puissance de la production, et s'utilise comme élément de promotion des films dit « à grand spectacle », et contribue de donner aux péplums, aux fresques historiques ou à certaines comédies musicales leur prestige. Mais d'autres techniques s'inventent pour permettre d'incorporer l'image de la masse au projet individuel du film. Certains cinéastes, comme King Vidor, utilisent la foule réelle des grandes villes, tournant en caméra cachée. Pour certains films, les productions arrivent à réunir une foule gratuite : c'est le cas par exemple dans ce qui est connu comme la plus grande scène de foule montrée au cinéma, les funérailles dans *Gandhi*, qui réunit 300 000 figurants, dont 200 000 bénévoles, en filmant la scène le jour anniversaire de son enterrement réel. Mais l'envie d'utiliser cinématiquement la foule, confrontée à ces contraintes, mène aussi à l'invention de procédés où des objets viennent simuler l'abondance humaine. Pour *Star Wars : Episode 1* (1999), Michael Lynch de Industrial Light and Magic peuple une maquette de stade d'environ 450 000 coton tiges colorés

plantés dans une grille, qui peuvent s'agiter sous l'effet d'un ventilateur placé par dessous.¹ Pour le film *SeaBiscuit* (2003) est crée The Inflatable Crowd Company, qui fournit en masse des poupées gonflables personnalisées pour remplir publics et stades.² En parallèle, ces quinze dernières années se sont développés les logiciels informatiques de simulation de foule qui ont permis une nouvelle prolifération des scènes de foule épiques en mouvement, notamment depuis les scènes de bataille du *Seigneur des Anneaux*, qui ont popularisé le logiciel *Massive*. Nous interrogerons à la fin de la 1e partie les concepteurs du plug-in Golaem, simulateur de foule sur Maya.

Le cinéma semble être à la fois fondamentalement art de la masse et ce qui semble être un des derniers grands refuges de la singularité. Au travers de sa représentation des foules, quel reflet vient-il nous offrir de notre identité individuelle et collective ? Ce questionnement me semble se poser d'autant plus crucialement alors que, comme beaucoup de ma génération, je peine à trouver des représentations où sont conciliées ma place d'individu singulier et mon appartenance à une masse globale de sept milliards d'humain.

¹ Fenlon, Wesley, « ILM modelmakers share Star Wars stories and secrets », *Tested* (web), 14 juin 2013, <http://www.tested.com/art/makers/456482-ilm-star-wars-maker-faire-talk/>

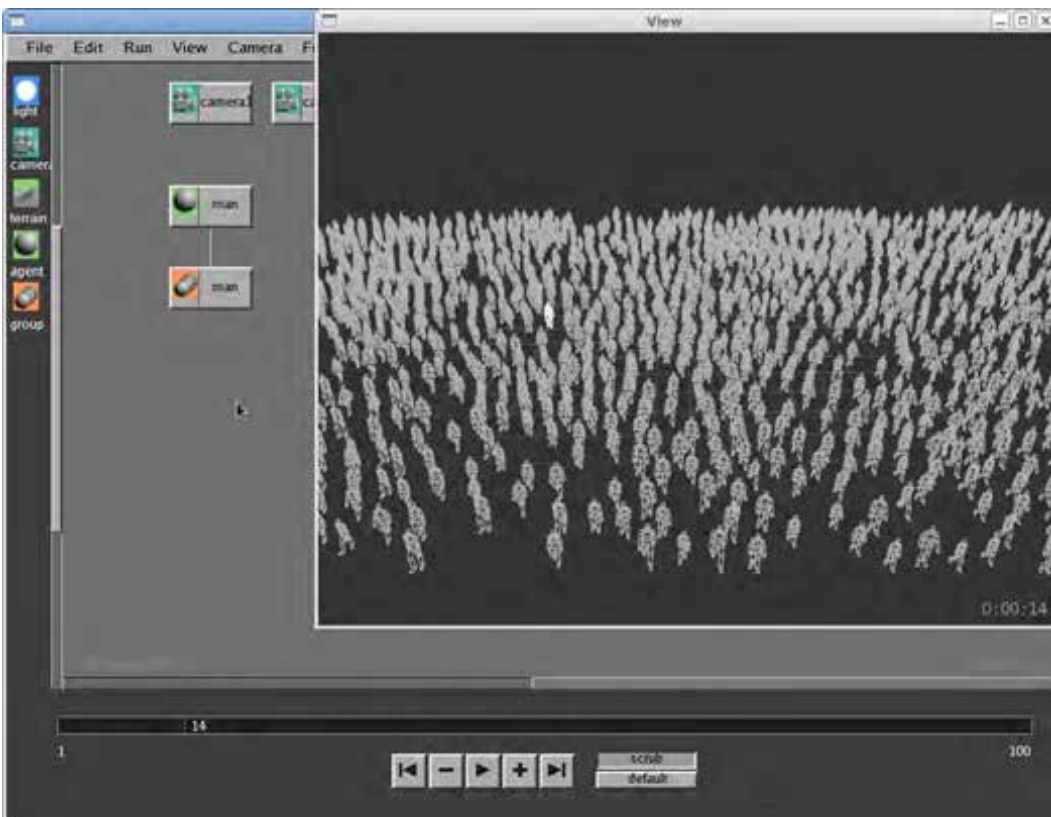
² <http://www.inflatablecrowd.com/>



Foule de cotons-tiges pour Star Wars : Episode I, par Industrial Light and Magic, crédit : The Making of Episode I : the Phantom Menace, Lucasbooks, 1999



Foule gonflable mise en place pour Flags of our fathers, par The Inflatable Crowd, crédit : Richard Mc Intosh



Prévisualisation du logiciel Massive 5.0, Crédit : FXguide, 2012

J'ai choisi de structurer ma réflexion autour de l'exploration de l'expression cinématographique de trois problématiques qui, selon moi, comme je l'ai exposé plus tôt, contribuent à définir la foule comme objet : la foule-mouvement, la foule-anonymat et la foule-construction. Ces problématiques permettent d'aborder également des pratiques : le rapport de la foule et du plan, le rapport foule et narration, et le rapport foule et montage.

Le sujet est par essence vaste, et je ne pourrai l'aborder que par l'étude du particulier. Ma méthodologie repose ainsi sur l'étude, pour chaque partie, de trois films me permettant de mettre en contraste des approches différentes et complémentaires de ce sujet. Mon approche de la foule se base surtout sur des références occidentales (Lebon, Canetti...), et j'ai donc choisi de restreindre également mon corpus de film aux cinémas « du Nord », dans leurs conflits idéologiques marquants : pôle Hollywoodien, pôle fasciste, pôle soviétique, critique européenne... J'ai également choisi de me concentrer surtout sur des classiques emblématiques du cinéma, pour plusieurs raisons : leur réputation est souvent lié à une nouveauté, une rupture par rapport à leur époque, montrant une utilisation consciente d'un certain langage cinématographique; le langage visuel qu'ils ont développé a généralement connu un héritage important au sein des courants esthétiques du cinéma, jusqu'à encore aujourd'hui; mais je me suis aussi intéressé aux succès populaires, l'utilisation de la foule face à un large public. Quelques exemples plus récents, plus intimistes, sont également utilisés pour la manière dont ils sont venus répondre à ces représentations iconiques. J'espère pouvoir ainsi, en comprenant les sous-tenants esthétiques et idéologiques de ces exemples iconiques, bâtir des repères qui permettront d'éclairer les enjeux qui sous-tendent des productions plus contemporaines.

L'étude de ces films se basera sur un questionnement de leurs choix esthétiques, combinée à une étude de textes permettant de comprendre les conditions idéologiques et technique de leur élaboration. Mais, le sujet de la foule remuant beaucoup de questionnements sur la séparation binaire entre individu et collectif, conceptions individualistes et holistes du monde, perception et construction de l'Autre, j'irai également piocher dans les outils conceptuels offerts par la sociologie,

les sciences politiques, la philosophie et la psychologie pour donner des pistes d'approfondissement de ces analyses. Ces pistes seront, vu ma spécialisation et la focalisation de ce mémoire, forcément incomplètes et simplifiées, et ne cherchent qu'à donner une perspective des problématiques générales soulevées par les choix cinématographiques.

Le mouvement, auquel nous nous intéressons en premier, est la propriété définissante de la foule : un ensemble d'individus fait foule quand la somme de leur action génère une force ayant sa direction et son mouvement propre, le chaos individuel pouvant aussi bien générer un ordre collectif que l'inverse. Décrire la foule, c'est d'abord décrire ce mouvement, porteur de ses propres émotions (foule du chaos, foule ralliée, foule indescriptible) et pourtant également composé du geste individuel. Mouvement particulière, il dégage la problématique de l'organisation, organisation devant la caméra avec la problématique de la chorégraphie, et organisation par la caméra, par sa construction dans le cadre et le montage. Pour aborder ce sujet, nous nous concentrerons sur trois films iconiques où la puissance cinématographique de l'orchestration de masse fait écho la question de l'utopie politique: le chef d'oeuvre choral soviétique *le Cuirassé Potemkine* (1925), d'Eisenstein, la graphique propagande nazie du *Triomphe de la volonté* (1935) de Leni Riefenstahl, et, chargé d'un regard post-soviétique, *les Harmonies Werckmeister* (2000), de Béla Tarr.

L'anonymat est une seconde caractéristique définissant la foule, si elle est définie, au cinéma, comme l'opposé du protagoniste, masse indistincte. Comment s'opère à l'image et dans la narration cette distinction, sur quelles traditions, quelles perceptions, quel spectre fluide se fait l'identification d'une entité à une masse ou à une individualité ? Nous nous concentrerons ici sur trois fictions à protagonistes, qui auront marqué l'histoire du cinéma à la fois par leur volonté de traiter du rapport à la foule et la stratégie stylistique distincte qu'ils adoptent pour la représenter, correspondant à des époques et éthos différents : *Intolérance* (1915) de D.W. Griffith, fondateur dans la tension entre dimension épique et dimension intime et dans sa grammaire narrative; *La Foule* (1929) de King Vidor, qui réunit comme détourne les représentations humaines contrastées de

l'époque; et *le Voleur de Bicyclette* (1948) de Vittorio de Sica, qui au sein du mouvement néo-réaliste, contribue à réinventer un rapport au personnage.

Enfin, nous aborderons la foule-concept, celle telle qu'imaginée puis représentée par certains réalisateurs, celle correspondant à la définition la plus large de Elias Canetti, qui s'étendait à l'ensemble des vivants. Comment se crée ainsi une notion de groupe, de foule puis de masse au travers des outils mis à disposition par le cinéma? Comment ceux-ci peut nous aider à visualiser la foule moderne, moins localisée mais toujours cohérente? Quelles sont les solutions pour la représenter, de l'addition d'individualités au flux ? On étudiera trois approches du film empruntant à la « symphonie de la ville », avec des méthodes très différentes : *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, entre ciné-oeil et constructivisme assumé; *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, qui pousse à son paroxysme la logique du ciné-oeil; et *Amsterdam: Global Village* (1997) de Johan Van Der Keuken, qui reprend de Vertov la déambulation comme construction.

Entre les différentes parties, nous articulerons également des « ouvertures », exemples de représentation situés hors du long métrage classique (film d'avant-garde, technique de synthétisation, photographie, performance artistique), mais qui peuvent refléter ou influencer celui-ci.

PARTIE 1: FOULE ET MOUVEMENT : RYTHME, PUISSANCE DE FASCINATION ET GESTE SINGULIER

Le premier plan du cinéma se déroule ainsi : les portes d'un hangar s'ouvrent, puis une, deux, une multitude d'ouvrières sortent, une bicyclette, un geste, une pause, mais un flux. De la sortie de leurs usines aux plans d'actualité urbains, les Frères Lumière utiliseront leur nouvelle invention pour représenter la foule en mouvement de leur époque.

Si les scénettes individuelles, fictives ou documentaires, se développent aussi, la représentation du mouvement des gens au cinéma, dans sa globalité et sa multiplicité, a, semble-t-il, un attrait fascinant. Siegfried Kracauer en 1947 affirmera qu'il s'agit d'une des "affinités intrinsèques" et une des "capacités de révélation" du cinéma¹ : flux de la vie "kaléidoscopique" tel le mouvement à la fois uni et particulière des vagues ou des feuilles s'agitant au vent, mais aussi trop énorme pour être représenté par les autres arts, seul le cinéma est capable de reproduire le mouvement de la foule.² Et chargé de ce pouvoir, il en devient dépositaire d'un devoir : celui de représenter cette foule à elle-même, alors que par la démocratisation et l'urbanisation de l'économie, la masse dirige de plus en plus la masse. C'est le propos de Walter Benjamin, que l'on a cité en introduction, mais aussi des cinéastes soviétiques, tels que Eisenstein ou Vertov, ou d'autres cinéastes et théoriciens tels en France Abel Gance, Elie Faure ou Canudo³, qui défendirent le cinéma comme porteur d'un idéal fusionnel des masses.

¹ Kracauer, Siegfried, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle* (1947), Flammarion, 2005

² "Au moment de son apparition, la masse, cet animal gigantesque, était une nouveauté choquante. Comme on pouvait s'y attendre, les arts traditionnels se révélèrent incapables d'en donner une représentation à sa mesure. Là où ils échouèrent, la photographie réussit sans peine; elle disposait des moyens techniques de figurer ces agrégats aléatoires que sont les foules. Mais c'est seulement le film, ultime accomplissement de la photographie en un sens, qui s'avéra à la hauteur de la tâche consistant à les saisir dans leur mouvement.", Ibid, p.94

³ Plasseraud, Emmanuel, *L'Art des foules, Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011

L'art consiste à donner forme, et donner forme au mouvement de la foule pose alors donc une double question : quelle est sa poétique, et quelle est sa politique.

« *Turba* » : mot latin, un des premiers utilisé en occident pour désigner la foule, correspond à la notion de commotion, de tumulte. Il désigne aussi bien les désastres naturels que l'émeute et les troubles civils.¹ Plus tard, en anglais, à partir du 17^e siècle, le terme « *Mob* », du latin « *mobile vulgus* », la plèbe mobile, vient désigner la foule commune.² Le mouvement et la désignation de la foule comme entité se font ainsi de pair. L'action de la foule est ce qui vient à la définir : c'est parce que naissent des nouvelles masses urbaines et démocratiques d'individus des comportements n'appartenant qu'à la globalité qu'apparaissent les théories modernes de la psychologie collective à la fin du 19^e siècle. Scipio Sighele en 1892 s'attache à découvrir l'unité psychique du comportement de la *foule criminelle*, Gustave Lebon en 1895 cherche les racines individuelles du comportement de masse pour chercher à la contrôler par la persuasion. Robert Ezra Park, qui fait un tour d'horizon des théories de psychologie des foules de son époque, l'identifie ainsi comme constitutif : "*Les conduites volontaires et l'état des sentiments se fondent avec des relations causales directes, et de leur action combinée naît un mouvement commun qui organise le groupe comme un tout*".³ Ce comportement a ses caractéristiques propres : il joue de notion de densité, de croissance, de direction, de puissance.⁴ C'est parce qu'il est à la fois uni et multiple, composé de et distinct de l'individu qu'il impose de définir la foule comme entité particulière d'étude.

"La foule psychologique est un être provisoire, composé d'éléments hétérogènes pour un instant soudés, absolument comme les cellules d'un corps vivant forment par leur réunion un être nouveau manifestant des caractères fort différents de ceux que chacune de ces cellules possède."¹

L'un des défis du cinéma devient alors de traduire cette tension entre le geste de la masse et les actions de ses membres. Comment rendre forme cohérente à ce qui parfois, dans son échelle spatiale, temporelle échappe au cadre du plan et devient illisible? Et comment, au sein de cette

¹ « *Turba* », chapitre 1, *Crowds* (livre intermedia), Stanford

² « *Mob* », chapitre 8, *Crowds* (livre intermedia), Stanford

³ Park, Robert Ezra, *La Foule et le public (1904)*, situations & critiques, Paragon/vs, Lyon, 2007

⁴ Canetti, Elias, *Masse et puissance*, 1960

cohérence, y placer ce geste individuel qui dans sa singularité tend à le rendre au chaos? Si on veut reconnaître à l'image la masse en tant qu'unité, il semble qu'il faudrait aller dans le sens d'effacer le traitement individuel du geste; mais en même temps, c'est cette multitude qui semble être à la source de la force du geste de foule.

Et cette mise en forme cinématographique du mouvement collectif crée une représentation aux enjeux politiques. Enjeu politique déjà en ce qu'elle présente une analyse des dynamiques sociales, elle crée un regard qui cherche à aborder le niveau du commun, du politique, et donc rentre en tension avec le niveau de l'expérience humaine. Comprendre son mouvement, c'est pouvoir l'anticiper. Et comprendre la foule, comme on le voit en particulier chez Lebon, c'est souvent vouloir la contrôler. Le spectateur du mouvement de foule peut en tirer des idées normatives sur l'organisation politique et idéologique de la société, que cette foule se forge autour d'un idéal commun ou contre des valeurs oppressives.

Mais la foule à l'écran fait écho à celle devant l'écran. Le cinéma est à son origine une expérience de masse², et les premières théories de réception du cinéma, notamment avant l'arrivée du parlant, empruntent à ces mêmes phénomènes de psychologie collective qui meuvent les foules³ : appel à l'inconscient, utilisation de l'image et au musicalisme, création de l'expérience partagée d'une forme d'inconscient collectif. Le cinéaste, tel l'orateur, peut (ou doit selon certains théoriciens) chercher à toucher tout le public, et à le mouvoir ensemble. Walter Benjamin compare ainsi le cinéma à l'architecture, en tant qu'il en tant qu'il est d'emblée perçu de manière collective et enveloppante.⁴

Le politique s'empare donc du cinéma comme outil, non seulement de représentation, mais aussi de persuasion d'une part et de subversion, d'émancipation de l'autre. En lui donnant forme à l'écran, le cinéma peut donner forme au peuple dans la salle, qui vibre à l'unisson. Et ce n'est pas

¹ Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF

² L'atomisation des moyens de diffusion aujourd'hui (télévision, séries, vidéo portable) change sans doute ce paramètre, même si la notion de phénomènes culturels de masse semble rester pertinente, dans une expérience de foule plus virtuellement liée

³ Plasseraud, Emmanuel, *L'art des foules: théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011

⁴ ainsi que le résume Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003, p.214

que les intérêts propagandaires qui affirment le rôle du cinéma pour donner force à la société. Deleuze affirme ainsi :

“Ce constat d’un peuple qui manque n’est pas un renoncement au cinéma politique, mais au contraire la nouvelle base sur laquelle il se fonde [...]. Il faut que l’art, particulièrement cinématographique, participe à cette tâche : non pas s’adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l’invention d’un peuple”

Il s’agit d’un idéal constructiviste et moderniste de société que l’on trouve également dans de nouvelles conceptions philosophiques mais aussi architecturales tels le Bauhaus. Même si, face au spectacle de la foule, le spectateur peut être double : part de cette foule, et part extérieure analytique à cette-ci. Michael Tratner dit à ce propos

“En adaptant un terme de Louis Althusser, on peut dire que les plans larges, et en particulier les plans de foule “interpellent” le grand public directement, créant une image du type de foule qui observe le film et impliquant que cette foule devrait avoir certaines qualités et pas d’autres. Les films “apostrophent” leur public en tant que foule de manière parallèle mais distincte à la façon dont elle apostrophent leur public en tant qu’individu.”¹

Si les idéologies cherchant ouvertement à donner forme au destin du peuple s’essoufflent avec la défaite des régimes fascistes puis la chute de l’URSS, et que le spectacle de la foule en action perd de sa place en tant que sujet, elle n’en est pas moins utilisée comme outil cinématographique. Puissance dynamique dans les péplums, les comédies musicales, les fresques épiques, sa synchronie nous émeut, son contrôle évoque puissance (même si, on le verra dans la partie 2, elle peut tendre à s’effacer derrière d’autres pratiques). Dans certaines de ses formes, le mouvement de la foule semble avoir une puissance cinématographique propre, et la relation entre cette puissance spécifique et la place qu’y trouve le spectateur est également ici à étudier.

Pour étudier cette thématique, nous nous pencherons sur trois films principaux. Les deux premiers, *le Cuirassé Potemkine* et *le Triomphe de la Volonté*, illustrent deux approches

¹ Tratner, Michael *Working the Crowd: Movies and Mass Politics* Criticism - Volume 45, N° 1, Hiver 2003

idéologiquement opposées de cette tendance propagandiste de l'époque d'entre deux guerres de vouloir représenter en action le peuple à lui-même, y développant chacun une place normative différente (et différemment puissante) du mouvement individuel. Le dernier, *Les Harmonies Werckmeister* pose sur la dynamique sociale un regard contemporain plus inquiet et incertain, mais recrée lui-même une mise en scène du mouvement cosmologique. Ces trois films nous permettrons d'aborder des positionnements différents et tous emblématiques envers l'origine de l'unité de ce mouvement et sa valeur idéologique : imposée à partir d'un idéal abstrait comme dans l'idéologie fasciste, construite à partir de la confrontation des forces sociales comme dans l'idéologie communiste, à la fois potentiel rêve et cauchemar pour l'individu dans la vision post-idéologique de Béla Tarr.

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur les mouvement de foule qui se caractérisent par leur cohésion, leur direction commune, s'influençant souvent de manière physique, émotionnelle, géographiquement localisée, la foule telle que décrite par Lebon se ressentant une "âme collective". La question de la représentation du flux et de l'effet de masse des comportements individualisés, question plus contemporaine bien qu'ayant des racines anciennes, sera abordée dans la troisième partie.



LE CUIRASSE POTESMINE





Chapitre 1 : *Le cuirassé Potemkine*, Sergueï Eisenstein, 1925

Commandé par la Commission d'Etat soviétique pour commémorer le vingtième anniversaire de la Révolution de 1905, *Le Cuirassé Potemkine* (1925) a d'abord gagné une double réputation comme l'un des meilleurs films de tous les temps,¹ et comme un des films de propagande les plus influents jamais fait. Si certains critiques ont remarqué le biais positif dont les films de propagande soviétiques ont pu jouir en occident pour leur *"attrait exotique, associé à une conscience sociale qui semblait faire défaut dans, par exemple, le cinéma Hollywoodien"*², *Le Cuirassé Potemkine* marque l'histoire par la puissance et la maîtrise de sa mise en scène, et sa capacité à lier cinématographiquement action collective et pouvoir d'évocation. Il devient une référence pour la représentation épique du peuple, y compris pour Joseph Goebbels, qui cherchera à appliquer certaines de ses leçons cinématographiques à la propagande fasciste :

*"C'est un film incroyablement bien fait et qui démontre une maîtrise artistique cinématographique considérable. Son facteur décisif est son orientation. Quiconque n'ayant pas de conviction idéologique affirmée pourrait devenir bolchévique après avoir vu ce film."*³

Plus que *la Grève* (1925), que Eisenstein même qualifia de moins puissant, et *Octobre* (1927), dont les associations intellectuelles de montage touchent moins les masses, la description de la masse dans *Cuirassé Potemkine* frappe presque cinématiquement son spectateur. En 1989, Leonid Trauberg, sommé de nommer le meilleur film de tous les temps, répond *"Potemkine. Nous nous sommes levé d'un bond de nos chaises."*⁴

¹ Classé n°1 du classement lancé à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 par un panel de critiques, réalisateurs et historiens; et cité depuis 1952 parmi les dix premiers du classement décennal du Magazine *Sight and Sounds* (BFI)

² Taylor, Richard, *Film propaganda, Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, 1998, p.61 (traduction personnelle)

³ Taylor, Richard, *The Battleship Potemkin*, I.B. Taurus, 2007 p 112

⁴ Van Houten, Theodore, *Leonid Trauberg and his films: Always the Unexpected*, Hertogenbosch: Art & Research, 1989, cité dans Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, 2005

La masse dans *Potemkine* est doublement importante : elle est à la fois son sujet, en tant que héros et en tant que propos, et elle est l'outil principal de cette puissance de suggestion sus-décrite. C'est un film qui illustre deux connotations de l'"épique", celle, qualifiant l'épopée, dénotant une volonté de la narration de relier l'action à une globalité de l'Histoire, et celle, utilisée couramment en adjectif aujourd'hui, dénotant une puissance de l'effet de masse sur le spectateur.

Décrire l'action collective, enjeu et défi

Le caractère épique des films d'Eisenstein peut être compris comme s'inscrivant dans une tendance générale de la production culturelle soviétique vers le "réalisme héroïque" à partir de la Guerre civile, où romans et théâtre d'agit-prop mettent en scène la masse comme héros et cherchent à représenter l'action collective.¹ Au cinéma, cette représentation se fait généralement par le développement de personnages-"types", représentatifs de leur classe et des forces politiques les traversant. La filmographie d'Eisenstein, et en particulier le *Cuirassé Potemkine*, montre sa volonté synthétique d'amener à l'écran, par des moyens cinématographiques, la figure d'un protagoniste de masse, articulant les mouvements et symboles à l'oeuvre dans le peuple. *Potemkine* est à l'origine seulement un épisode au sein d'un projet lui-même à la volonté totalisante, sensé représenter l'intégralité des mouvements sociaux de l'année 1905, une volonté du Parti de représenter à lui-même le peuple en transformation. Pour Eisenstein, c'est l'occasion de développer ses recherches articulant unité et dialectique:

*"J'avais posé mes propres exigences de principe sur le scénario: l'absence de personnages héroïques principaux, une emphase sur la masse, sur l'action collective, et ainsi de suite."*²

Ce parti-pris et sa traduction cinématographique sont affirmés dès la séquence titre : le film s'ouvre sur des images de la mer en mouvement, se brisant violemment contre la jetée, suivies (dans sa première version) d'un carton, citant Trotsky en 1907, connectant ces images sensiblement et thématiquement avec le processus social que décrit le film :

¹ Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, 2005, p.40

² Eisenstein, lettre datée du 5 juillet 1928, Archive d'Etat Russe pour la Littérature et les Arts, cité dans Taylor, Richard, *the Battleship Potemkin*, I.B. Taurus, p.2

“L'esprit de la révolution se propageait sur la terre russe. Un processus, mystérieux mais gigantesque, touchait une multitude de cœurs. La personnalité, ayant à peine eu le temps de se reconnaître, se dissolvait dans la masse, et la masse dans l'élan”.

Cette mer en mouvement, symbole traditionnel de la foule¹, en ce qu'elle articule multiplicité des trajectoires des vagues, des gouttes, et cohésion puissante du mouvement d'ensemble, revient ensuite rythmer le film dans ses divers états physiques : un calme miroitant instable après la mort de Vakulinchuk entre l'acte II et III, vaguelettes menaçantes puis conflictuelles alors qu'arrive dans le dernier acte une flotte que l'on suppose ennemie. La fascination que génère le mouvement à la fois imprévisible et ordonné décrit par ces plans est comme une métonymie de la fascination que le film cherche à générer dans son esthétique du mouvement de la masse. Ces plans mettent également en exergue, tel un étendard, ce pouvoir propre au cinéma tel que décrit par Kracauer,² cette capacité à représenter dans le même instant un mouvement à la fois global et particulière, et qui en fait un médium non seulement propre à représenter le mouvement de foule, mais qu'il doit se faire fonction d'incarner. Représenter les forces sociales, parallèles aux forces physiques agitant les vagues, formant la cohésion de mouvement particulière de la société est posé dès lors comme principe fondateur du film. Le mouvement en lui-même et pour lui-même est un motif, qui anime et joint la vitalité des plans humains, leur donne dès lors par leur organisation une signification se situant au-delà de l'individu, conçues comme part d'un mouvement global cosmique ou social.

Structurellement, une ode par et pour le mouvement de foule

Classiquement, le récit se structure autour du protagoniste, dont les actions et le caractère constituent un moteur de l'intrigue et son liant logique. Ici, Eisenstein élimine dès la fin du deuxième acte Vakulinchuk, protagoniste désigné car nommé dès le premier intertitre et héros déclencheur de la révolte. Transformé en martyr, il n'est ensuite que le catalyseur du comportement

¹ notamment décrit par Elias Canetti dans Canetti, Elias, *Masse et Puissance* (1960), 1993, Gallimard, Paris

² Kracauer, Siegfried, *Op. Cit*

de la foule, seul protagoniste identifiable dans la seconde moitié du film. La logique d'articulation et l'unité du récit se situe donc ailleurs.

Malgré son aspect parfois quasi documentaire (Cocteau dira à son propos *"Une des nombreuses réussites du Potemkine est de n'avoir l'air tourné par personne, joué par personne"*¹), Eisenstein orchestre l'action des marins et des Odessites au sein d'une structure très élaborée visant à la création d'une *"unité organique"*,² défini par lui comme *"une seule et même loi (qui) traverse, non pas seulement l'ensemble et chacun de ses éléments, mais chaque domaine appelé à participer à la création du tout."*³ Comme l'explique Eisenstein lui-même dans *Réflexions d'un cinéaste*,⁴ il emprunte consciemment aux formes classiques : il reprend la structure tragique des cinq actes,⁵ à laquelle il joint un principe rythmique de césure binaire, marquant un temps d'arrêt séparant en deux chaque acte, mais également l'intégralité du film, marquant une pause de l'action après la mort de Vakulinchuk. Chaque sous-partie ainsi détachée illustre une certaine unité de l'émotion et/ou du mouvement collectif, qu'il exprime, explore et développe dans ses motifs visuels et rythmiques. Elle vient ensuite s'articuler avec une autre sous-partie dans un rapport logique de réaction, contre-mouvement:

*"Il faut relever encore que la charnière ne marque pas seulement le passage à un autre état d'âme, à un autre rythme, à un autre événement, mais, chaque fois, à un mouvement violemment inverse. Non pas contrastant, mais vraiment inverse, parce qu'à chaque fois il donne l'image du même thème sous l'angle de la vue opposée, en même temps qu'il prend naissance dans ce thème"*⁶

D'un point de vue esthétique, on retrouve dans cette articulation une logique proche de la structure musicale (telle que la structure allegro-lento-allegro A-B-A de la forme sonate), qui associe des parties caractérisées par un rythme et une émotion propres. Eisenstein souligne lui-même : "La

¹ Cocteau, Jean, *Opium*, Stock, 1999

² Eisenstein, Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*, Editions de Moscou, 1958, p.63

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Acte I: Les hommes et les vers

Acte II: Drame dans la baie

Acte III: La mort demande justice

Acte IV: L'escalier d'Odessa

Acte V: la rencontre avec l'escadre

⁶ *Ibid.*, p.65

Grève *était un traité*, Potemkine est un hymne.¹ Cette rythmique musicale à la fois incarne et justifie émotionnellement cette dialectique des actions collectives.

D'un point de vue intellectuel, cette logique structurelle rejoint la notion de dialectique marxiste (que nous développerons plus loin) déjà utilisée par Eisenstein comme principe de montage. Chaque mouvement trouve son origine et sa logique dans le précédent. De la même manière que dans le modèle traditionnel les péripéties du héros se répondent par un lien causal, ici se répondent les forces sociales.

Le parallélisme entre mouvement intellectuel, émotionnel et physique reprend la logique développée dans sa théorie du montage des attractions, où la combinaison de plans crée un tiers mouvement, de même que la combinaison de photogrammes fixes crée la sensation du mouvement. Ce mouvement peut opérer au niveau physique (mouvement réel), physiologique (illusion de mouvement), aussi bien qu'émotionnel ou conceptuel, mais idéalement combine leurs différentes charges, en conflit ou association, pour créer des associations métaphoriques riches, opérant à différents niveaux simultanément.²

Au sein de cette dialectique, chaque partie semble incarner un mouvement typique du comportement de foule, tel qu'étudié par les psychologues de masse. Lesley Brill³ ainsi fait le lien avec la typologie établie plus tard par Elias Canetti :

- "masse de refus" dans l'acte I, les marins s'influencent mutuellement pour refuser en groupe, une action qu'ils accomplissaient en leur âme individuelle

- "masse de renversement" dans l'acte II, la masse de marins prenant action collectivement contre les quelques détenteurs du pouvoir

- "masse de lamentation" dans l'acte III, qui s'unit dans une émotion commune autour de la personne de Vakulinchuk

- "masse de fête", qui se caractérise par son égalité et sa densité, et "masse de fuite", la foule primordiale unie dans la recherche de la survie personnelle devant la menace, dans l'acte IV,

¹ Eisenstein, Sergueï, "Constanta (Whither 'the Battleship Potemkin')", *Writings, 1922-1934, Sergueï Eisenstein Selected Works Volume 1*, I.B. Tauris, 2010

² Aumont, Jacques, *Op. Cit.* p164

³ Brill, Lesley, *Crowds, Power, and transformation in Cinema*, Wayne State University Press, Detroit. 2006

- processus de cristallisation et de croissance de la foule dans l'acte V, le noyau de solidarité formé par l'oppression à Odessa entraînant d'autres solidarités qui tendent à accroître la taille de la foule

Le traitement émotionnel de chacune de ces parties va dans le sens de l'exaltation de cette qualité dans les différents moyens à disposition (musique, rythme du montage, rythmique de la gestuelle, nature de l'image).

Ainsi, Eisenstein semble ici structurer son film autour de l'étude sensible du mouvement de masse, par et pour ce mouvement, créant une forme de ballet dialectique sensible autour de la notion de mouvement de société.

Constituer la foule : Montage et dialectique entre la masse et l'individu

Au delà de cette organisation structurelle autour de la question de l'organisation musicale et dialectique du mouvement se pose la question de l'image que l'on vient y placer. Comment Eisenstein représente-t-il ce mouvement collectif au sein du plan, dans son échelle temporelle et spatiale?

Fragment et masse : échelle, multitude, unité

L'échelle par le collage

La foule d'Eisenstein se constitue principalement à l'échelle de l'individu. Gros plans, plans rapprochés et plans moyens fixes forment la majorité du temps filmique, associés entre eux et avec des plans larges. Il est particulièrement frappant que les scènes impliquant les plus grandes masses, tel que l'hommage funéraire et l'épisode de la répression sur les marches d'Odessa, sont celles contenant le plus de gros plans et de cadres individuels. Outre le rapport aux plans d'ensemble (auquel on reviendra), l'échelle de la foule dans un tel collage tient principalement à deux facteurs : la courte durée des plans (deux secondes en moyenne)¹ qui le ramène au statut de fragment, et la répétition du geste, qui, en instaurant une notion d'habitude ou de règle rythmique, le démultiplie hors champ, de même que les cuillères alignées par le marin, par leur similitude et répétition, en

¹ Aumont, Jacques, Montage Eisenstein, Ed. Albatros, 1969, p164

viennent à partir d'un certain nombre à signifier la masse. Cette notion de répétition, parfois déjà présente dans la rythmique du geste, est amplifiée par le montage, en découpant puis revenant à une même action et en démultipliant une seule action sous différents angles et focales.

L'individu dans la masse

Le plus frappant chez Eisenstein est que cette cohésion ne se fait pas au prix de l'individu mais par l'individu. Cela rejoint son choix de la représentation par le fragment et la notion de dialectique du mouvement, où ce n'est pas tant sa conformité mais dans son conflit que le geste individuel vient faire croître le mouvement collectif. De même qu'il développe une exaltation liée au passage d'un mouvement à son contraire, il exalte la diversité de la foule. Plus encore que dans *la Grève*, Eisenstein travaille une caractérisation par la distinction de chaque personnage apparaissant à l'écran par son costume, son type physique et son jeu. Bourgeoises avec ombrelles et crinolines blanches, paysannes en voiles noirs, amputé, il met ostensiblement en scène par les extrêmes le contraste des marqueurs sociaux de la foule d'Odessa, dans une logique proche du "typage" courant à l'époque. Ce souci de diversité humaine visuelle immédiate se retrouve dans le processus de casting, Eisenstein engageant pour certains rôles des non-acteurs qui avaient "*la tête de l'emploi*",¹ et publiant des annonces très précises pour les rôles secondaires.²

Mais au delà de ce travail de symboles de classe (sur lesquels nous reviendrons), il travaille également la divergence des émotions individuelles représentées. Cette diversité traverse la structure du typage par une récurrence dialectique des synecdoques utilisées : à la chute victorieuse du lorgnon du docteur est mis en parallèle la triste explosion du lorgnon de l'institutrice courageuse. La scène de recueillement après la mort de Vakulinchuk en est un exemple particulièrement frappant : une femme en voile noir reste à genoux, presque immobile en acte de contrition et prière devant Vakulinchuk, quelques femmes bourgeoises s'arrêtent quelques instants pour porter un hommage

¹ Notamment Le Capitaine Golikov, joué par un collègue réalisateur en tournage à Odessa (Taylor, Op. Cit. p4), ou le Docteur, remplacé à la dernière minute par un électricien (Eisenstein, Mettre en scène)

² 1. Femme d'environ 27 ans, Juive, brune, grande, plutôt fine, montrant du caractère/ 2. Homme, âgé 30-40 ans, grand, forte carrure, très fort physiquement, un visage russe ouvert et bienveillant, un archétype d'"oncle" dans le genre de l'acteur allemand Emil Jannings. 3 Homme, de taille et âge indéterminée, de type ivrogne, expression faciale

poli, d'autres restent en arrière en état de choc. La diversité de la manière dont les personnages éprouvent et traduisent cet événement commun au travers de la singularité de leur condition humaine (classe sociale, âge, autre) enrichit l'expression du sentiment commun du deuil. Eisenstein valorise la déviation à la norme, et non l'adhérence à la norme, comme étant constitutive de la foule.

Idem, à l'échelle générale du récit, quand Eisenstein résume l'action collective, il y inclue l'indésirable, le non-fonctionnel, qui est à la base de la singularité, au lieu de la lisser en une efficacité fonctionnelle idéale : les marins qui dorment, chacun oscillant ou frémissant à son propre rythme; la personne qui marche plus lentement, plus bizarrement; le marin ou l'officier tiraillé entre doute et lâcheté.

Pour Jacques Aumont, c'est un respect de l'apport du fragment cinématographique, qui en même temps qu'il peut être symbolique, est aussi toujours singulier:

"Cette insistance sur les caractéristiques "physiques", "physiologique", pour reprendre le mot d'Eisenstein, de chaque fragment, met l'accent, justement, sur l'individualisation de tout fragment en tant qu'image filmique - sur la spécificité de cette image par rapport à d'autres types de figuration, mais aussi sur le fait qu'il s'agit d'une image, c'est à dire de quelque chose de construit, de composé, qui n'obéit pas à des "lois" spontanées de l'analogie. Pour le dire en termes totalement anachroniques, Eisenstein "découvrirait" ainsi que l'image ne se réduit pas à l'analogon, que l'image dite "analogique" suppose déjà le fonctionnement simultané de codes nombreux et divers (il ne faudrait pas, bien entendu, pousser trop loin dans cette voie, car Eisenstein était tout de même assez loin de penser la catégorie de code avec l'extension et surtout la systématité que lui a conférées la sémiologie)"¹

L'humanisation de la masse provoquée par cette utilisation de la déviation est d'autant plus claire en contraste avec quelques représentations déshumanisantes, utilisée brièvement en contrepoint. L'image des vers blancs grouillant sur la viande, masse en mouvement qui n'existe qu'en tant qu'objet collectif et n'ayant de valeur que par leur action globale (destructrice) ressemble

insolente, cheveux châtain clair, si possible possédant un défaut d'alignement des yeux (léger strabisme, yeux trop écartés, etc)

¹ Aumont, Jacques, Op. Cit. p64

à l'analyse de Canetti sur l'image que se font les paranoïaques, ou *"malades du pouvoir"*, de la foule¹, qui ne la voyant que comme une source d'effets, souhaitent le contrôle ou l'annihilation de celle-ci. Associée à la nuée des marins en uniforme blancs sur le pont, elle exprime le regard des officiers sur les marins (qui n'hésitent pas à vouloir supprimer quelques individus pour préserver l'ordre global), et elle rentre en tension avec la caractérisation installée plus tôt et les gros plans, et exprime par cette contradiction la tragédie de la déshumanisation des marins par les officiers. Mais Eisenstein utilise aussi lui-même cette déshumanisation au premier degré lorsqu'il représente les cosaques, unifiés dans leurs gestes, leur uniforme, leurs mimiques, le peu de gros plans, en un seul bloc agissant.

Créer l'unité de la foule : une dialectique du mouvement conflictuel

Comment s'articulent ces plans individuels pour former une unité cohésive, au delà de la seule agrégation ?

Le premier facteur d'unité tient à l'intégration du mouvement du plan dans une rythmique et une direction générale:

"Le principe de la composition, au tournage comme au montage, consiste à donner, indépendamment du mouvement général de fuite de la foule et indépendamment du fait qu'on présente différents personnages, l'impression d'un courant puissant et unitaire.(...)"

Le 3 juillet 1917, j'étais à la manifestation historique sur l'avenue Sadova à Pétrograd. La rue était pleine de monde. Soudain, on entend des coups de feu, et aussitôt la rue est comme balayée. C'est évidemment ce qui se produit sur l'escalier d'Odessa. Or combien de temps prend cette scène dans le film ? Près de 6 minutes ! Une très longue durée, pour un film, et pourtant le spectateur n'a jamais l'impression que le fleuve humain soit interrompu ni que l'action en soit à un point mort. Les scènes "individuelles" sont montées de telle façon qu'elles viennent plutôt intensifier le flux de l'action d'ensemble. Cela tient pour partie de l'accélération du tempo et du rythme, mais surtout du fait que chaque action partielle était rattachée à l'action d'ensemble. Et c'est là une loi qui vaut aussi

¹ Brill, Lesley, Op. Cit. p27

bien pour le mouvement scénique le plus simple que pour une scène de masse aussi compliqué que les escaliers d'Odessa."¹

Mais il faut noter que, de même que pour la structure du récit, la direction tient son unité par sa dialectique de forces (et donc directions) opposées. L'énergie et la direction de projection d'un mouvement se répond souvent plan à plan, notamment dans la scène de la répression, où l'opposition systématique entre mouvement ascendant et descendant forme un système énergétique global, pareil à la description visuelle des vagues. Ce système d'organisation du mouvement est particulièrement visible dans un schéma d'analyse d'une scène dessiné par Eisenstein.

¹ Eisenstein, Sergueï, *Mettre en scène*, 10/18, 1973, p100-102

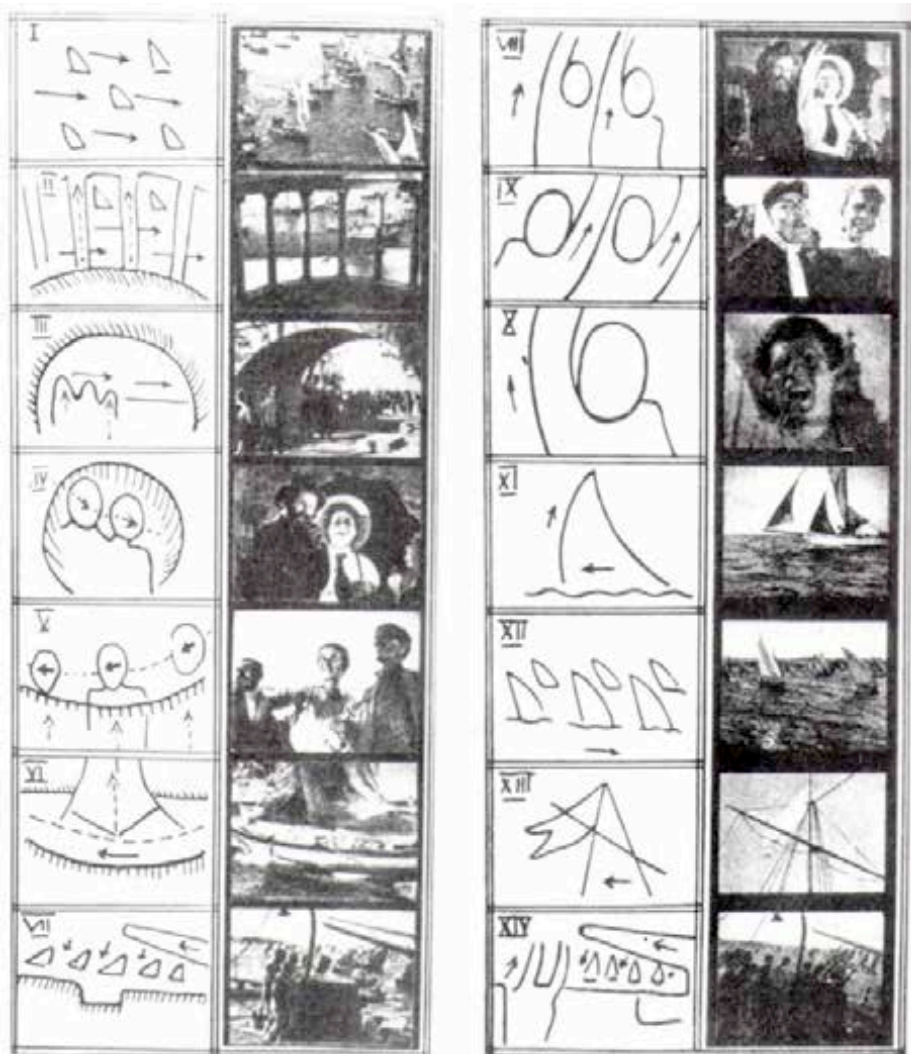


Schéma d'analyse de quatorze cadres de *Potemkine* dessiné par Eisenstein, scène montrant la foule d'Odessa en liesse (acte III)

Extrait de « Quelques mots sur la composition plastique et audio-visuelle », Eisenstein, Sergueï, *Cinématisme*, Les Presses du Réel, 2009, p.140

Comme on peut le voir, c'est aussi la composition graphique (simple et généralement centrée sur une ligne de force, car elle doit s'exprimer en peu de temps) qui est mise à contribution pour renforcer le contraste entre les plans et insérer des motifs rythmiques graphiques au sein du rythme gestuel et du montage (alternance doublet/triade/singularité, etc).

Comme le principe de la dialectique Marxiste, intellectuellement, c'est dans l'opposition de la thèse et l'antithèse que se crée la synthèse, l'unité du tout. Emotionnellement, ces mouvements opposés se combinent, pour Eisenstein, dans la création du *pathos*. C'est dans ce *pathos* qu'il fait véritablement prendre corps à la foule.

La masse dans l'individu

L'autre facteur déterminant de l'unité tient à la nature du fragment et au niveau cognitif auquel celui-ci s'articule. Une main triture une casquette, un visage se détourne, un poing s'élève dans les airs. Le fragment humain est détaché de son contexte individuel, aussi bien par le montage que dans le cadre, où le décor s'abstrait parfois entièrement, exprimant de manière despatialisée un cri sans visage, un poing se levant. Par abstraction du contexte dans le plan et autour du plan, le particulier prend une dimension allégorique. En empruntant aux termes de la sémiotique, le sinsigne devient qualisigne : le plan représente sa qualité et non le phénomène réel qui l'a créé.

Par son égalité de traitement face à la rythmique, il devient symbolique de la masse : le bras pourrait être n'importe quel bras, les jambes toutes les jambes. Cela rejoint l'idée de Canetti que la foule se définit non pas seulement par son nombre et la cohésion de sa direction, mais aussi par son égalité :

"On peut définir une foule comme un état d'égalité absolue. Une tête est une tête, un bras est un bras, et les différences entre les bras et les têtes individuelles n'ont pas d'importance. C'est pour obtenir cette égalité que les gens se forment en foule et tendent à ignorer tout ce qui pourrait les empêcher d'atteindre cet état. Toutes les demandes de justice et toutes les théories sur l'égalité dérivent ultimement cette énergie de l'expérience de l'égalité familière à quiconque a déjà fait partie d'une foule."

Et comme le souligne Aumont,¹ c'est bien par la fracture, la non-linéarité de la coupe qu'Eisenstein favorise ce changement de niveau de signification du plan. Il favorise la saute de

¹ Aumont, Jacques, *Ibid.*, p172

raccord (on voit ainsi le prêtre tenir sa croix dans une main dans le plan large, puis dans l'autre dans le plan rapproché), la répétition des actions, une déréalisation des raccords qui met en exergue que la continuité ne se situe pas au niveau spatio-temporel. En favorisant ce type de non-continuité, Eisenstein place leur lien logique non pas au niveau rapport individuel mais au niveau global de la circulation des forces, représenté par d'autres facteurs de continuité (réponse du mouvement physique, lien émotionnel, lien intellectuel de causation, lien symbolique). Un plan montrant frontalement une institutrice à l'oeil blessé s'enchaîne après un plan décrivant le coup de sabre d'un cosaque, suggérant leur contact direct, mais le caractère "anecdotique" de leur interaction est brisée par l'incohérence de la continuité physique entre mouvement horizontal du sabre et blessure ronde, plus proche de l'impact de balle. Les individus fragments deviennent alors symboliques, représentant chacun les deux factions en conflit, le pouvoir oppresseur et le peuple victime.

L'individu est expression du tout. Bela Balazs le formule ainsi :

*"Chez Eisenstein, l'individu ne se dissout pas dans la masse. Au contraire. Il nous est possible de voir comment la masse apparait dans l'individu"*¹

En plus de la fragmentation, ceci est rendu possible également par la fonction double du typage, qui d'une part on l'a vu diversifie et personnalise la foule, mais est aussi expression de la classe, et rattache l'individu au groupe social qu'il représente. Balazs dira encore qu'il donne ainsi à voir le "visage de classe" de ses personnages. C'est ce rattachement à un ensemble de signifiants culturels globaux qui nous rendent les personnages instantanément compréhensibles, leur reconstitue un passé ou un comportement suspecté, et aussi donc tend à les faire passer du côté de l'icône. Eisenstein évite la caricature en introduisant dans le jeu une déviation par rapport à ce typage et en évitant la simple expression extrêmes des caractéristiques, laissant à voir l'humanité. Mais il fait du personnage l'expression vivante d'une expérience de classe et le raccroche à l'histoire sociale. Cette façon d'incarner singulièrement un sentiment iconique est explicitée, sans cette fois-ci de rapport de classe, dans l'image du visage de la mère au landeau, agonisante et déchirée de douleur, raccrochée à l'infini de la culture des hommes et à sa dimension la plus sacrée par sa

¹ cité par Amengual, Barthélémy, *Que Viva Eisenstein!*, 1980, p321

similarité à l'icône statuesque de l'extase de Thérèse d'Avila ou de la tradition des icônes russes. Ainsi, Eisenstein puise dans les symboles archétypaux russes pour évoquer ce qui surpasse l'individu, aussi bien dans les nouvelles références soviétiques, ces nouvelles images stéréotypées de l'ouvrier rude, courageux et loyal ou de l'intellectuel bourgeois plus distant mais sympathisant, que dans le fond iconique et religieux qui constitue « l'âme russe », avec son imagerie du sacrifice et de la souffrance sublime.

Plan large : monumentalisme et contexte

Les plans larges monumentaux ponctuent le film : mémorablement, le ballet sur le pont du Cuirassé entre chapeaux noirs des marins et blancs des officiers alors que l'ordre militaire est rendu injuste puis renversé dans le chaos, puis le flot des Odessites en deuil, roulant uni jusqu'à la tente de Vakulinchuk, et finalement, la rangée des marins, frères, se saluant de bateau à bateau. Ils rentrent directement en parallèle avec les images symboliques du mouvement de foule que sont la mer et les marches, montrant à voir une totalité structurelle des rapports de force. Cette vision globale produit divers effets. Lors de la scène de la mutinerie sur le pont du cuirassé, ces plans créent une tension par la compréhension des rapports de force traduite par l'analyse quasi géographique des marins sur le pont. Lors des représentations d'union, que ce soit dans le deuil ou la liesse, le plan d'ensemble vient accentuer l'émotion par le poids du nombre, le corps monumental de la raison du grand nombre. Dans tous les cas, le retour au plan large permet d'inscrire le flux de la foule-montage dans son identité en tant que masse : son contexte - et donc son histoire, sa géographie, l'unité de son mouvement particulière - et donc comme puissance, et son nombre - et donc sa dimension plus qu'iconique.

La gestuelle de ces plans larges est très organisée pour souligner soit l'unité direction du groupe, soit son chaos ou sa confrontation ("l'avalanche humaine" comme le dit Amengual¹ coule de manière irréaliste, "théâtralement" dans ces plans généraux). Mais on retrouve dans la composition de la foule en costumes, la tolérance voire l'intérêt pour la déviation dans le mouvement et les

¹ Amengual, Barthélémy, *Le Cuirassé Potemkine*, Nathan, 1992

attitudes la même intégration de la question de la multitude, l'appliquant dans sa manière de diriger la foule.¹

"Voyez vous lorsque le contenu de l'action de groupe implique l'unité, ce groupe doit jouer comme une masse homogène; mais lorsque le groupe ne concrétise pas un unité interne mais se constitue simplement dans l'action, plus ou moins par hasard, et pour des raisons contingentes, alors tous les membres du groupe (ou les participants de la scène de masse) doivent agir différemment, tout en conservant l'allure générale d'une action unitaire."²

C'est toujours *contre* quelque chose qu'est organisé le mouvement de masse dans les cadres d'ensemble : le flot uni des Odessites s'oppose à l'immobilité indifférente de l'architecture et de la mer, les marins fuyant à leur poste sur les différents étages du pont coulent en sens opposés. C'est dans cette opposition que la foule, par ailleurs si diverse, vient trouver son unité, son corps.

Identification, émotion et place du spectateur par rapport au mouvement de masse

Eisenstein raconte dans ses *Réflexions d'un cinéaste* qu'au début de sa carrière, quand il était encore metteur en scène de théâtre au premier théâtre ouvrier du *Proletkult*, l'enfant d'une ouvreuse avait coutume de venir aux répétitions.

"Son visage, aperçu au vol, me frappa: il réfléchissait comme un miroir tout ce qui se passait sur la scène. Pas seulement la mimique ou les actions de chaque personnage, mais tout l'ensemble à la fois. (...) Le spectateur adulte mime les acteurs avec plus de retenue. Mais pour cette raison même, il doit plus intensément encore se mettre fictivement - c'est à dire sans extériorisation matérielle et sans action physique réelle - à l'unisson de la magnifique gamme de grandeur et d'héroïsme que le drame lui fournit."³

¹ Il raconte dans *Réflexions d'un cinéaste* (Op.cit, p33), qu'il appliquait une technique de Napoléon pour diriger ses troupes : à la fin de la prise, au lieu de s'adresser à la foule en générale, il choisissait un nom de figurant, appris au hasard, qu'il interpellait directement au porte-voix ("Camarade Prokopenko, un peu de muscle!"). Chaque personne dans la foule, pensant qu'il est observé comme individu, obéit alors d'autant plus comme masse.

² Eisenstein, Sergueï, *Mettre en scène*, p 101

³ Eisenstein, *Réflexions d'un cinéastes*, Ibid, p11

L'un des axes principaux des recherches d'Eisenstein dans sa carrière sera de jouer sur la réception du public, utiliser cette capacité d'identification et la relation étroite que le spectateur a avec l'image, dans sa dimension physique, émotionnelle et cognitive, pour créer des expériences de l'esprit propre au cinématographe. La création d'une conscience de classe ("*klassovost*") en fait partie.

L'idée est d'utiliser l'expérience cinématographique comme médiateur de la masse à elle-même. Grâce au montage dialectique, le spectateur peut vivre simultanément des opposés. Grâce à l'explosion des points de vues dans le montage, le spectateur jouit d'un point de vue impossible.¹ Au lieu de s'identifier à un héros, ce média de masse qu'est le cinéma devrait permettre à chacun d'unir en lui la multiplicité de cette masse par la dialectique du montage, et se ressentir comprendre cette totalité, individuellement et dans leur expérience de groupe du film.

Il apprend néanmoins des projections de *la Grève* que la réception des associations de concepts qu'il crée à l'écran dépend dramatiquement des référents du public : l'association des grévistes avec l'image de l'abattoir, qui soulève l'effroi chez le citadin, touche peu les ruraux en rapport quotidien avec la mort animale.² Pourtant c'est cette diversité de la masse qui intéresse Eisenstein et qu'il aimerait unir, à l'écran et dans la salle.

Gustave LeBon, dans *Psychologie des Foules*, développe l'idée que le comportement de la foule se forme par contagion mentale des individus, créant une âme collective trouvant son socle non pas dans la raison, qui diffère d'un individu à l'ordre, mais dans les qualités inconscientes (instincts, passions, sentiments) partagées de manière commune par l'humanité.³ C'est plus ou moins le parti pris d'Eisenstein quand il aborde *Le Cuirassé Potemkine*, à la suite de *la Grève*. Il établit le parallèle avec la NEP⁴ (dans le cadre de laquelle a été commanditée le film), qui se veut

¹ Nesbet, Anne, *Savage Junctions, Sergueï Eisenstein and the shape of thinking*

² Nesbet, Anne, *Savage Junctions, Sergueï Eisenstein and the shape of thinking*,

³ "C'est surtout par les éléments inconscients composant l'âme d'une race que se ressemblent tous les individus de cette race. C'est par les éléments conscients, fruits de l'éducation mais surtout d'une hérédité exceptionnelle, qu'ils diffèrent. (...) Or ce sont précisément ces qualités générales du caractère, régies par l'inconscient et que la plupart des individus normaux d'une race possèdent à peu près au même degré, qui, dans les foules, sont mises en commun. Dans l'âme collective, les aptitudes intellectuelles des individus, et par conséquent leur individualité, s'effacent. L'hétérogène se noie dans l'homogène, et les qualités inconscientes dominent." Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF, 2012, p12-13

⁴ Nouvelle Politique Economique,

promouvoir le socialisme en intégrant des éléments de capitalisme à la politique économique, et *Potemkine*, qui cherche à atteindre son but d'unité organique dialectique et de pathos au travers de méthodes "négatives", "le doute, les larmes, le sentiment, le lyrisme,¹ le psychologisme,² l'instinct maternel", qu'il "démembre et réassemble".³ L'articulation du pathos de la scène des escaliers d'Odessa autour de figures de mères illustre particulièrement bien cette citation.

Mais on peut dire que c'est aussi par l'exploitation du rythme, du mouvement et de la relation kinesthétique du spectateur à l'image qu'il trouve le socle inconscient pour unir la masse du cinéma avec elle-même et avec celle de l'écran. Pour Elias Canetti, le rythme est symbole et expression de l'expérience de masse, ancrant la singularité individuelle dans le tout, créant ainsi une émotion propre à l'appartenance de masse :

"Le rythme est à l'origine un rythme des pieds. Tout homme marche, et comme il marche sur deux jambes et qu'il frappe alternativement le sol de ses pieds, qu'il ne peut avancer qu'en faisant chaque fois ce même mouvement des pieds, il se produit, intentionnellement ou non, un bruit rythmique. Les deux pieds ne se posent jamais avec la même force. La différence peut être plus ou moins grande entre eux, selon les dispositions ou l'humeur personnelles. (...) L'homme a toujours prêté l'oreille aux pas d'autres hommes, il s'y intéressait sûrement davantage qu'aux siens propres. (...) Le nombre élevé d'un troupeau qu'ils chassaient et leur nombre à eux qu'ils souhaitaient plus grand se combinaient dans leur sensibilité d'une façon particulière. Ils exprimaient ce sentiment par un état bien défini d'excitation commune que j'appelle masse rythmique ou vibrante."

"Mais de quelle manière compensent-ils ce qu'ils ne peuvent avoir d'accroissement numérique ? L'important est ici que chacun d'eux fasse la même chose. Chacun frappe du pied, et chacun le fait de la même façon. (...) L'équivalence des participants se ramifie dans l'équivalence de leurs membres. Tout ce qu'un corps humain peut avoir de mobile acquiert une vie propre, chaque

¹ genre littéraire et théâtral « caractérisé par l'expression exaltée des sentiments et des passions » (Larousse, 2014)

² Défini comme la « tendance à ramener les problèmes de rationalité, logiques ou philosophiques, à des questions concernant le déroulement de processus psychologiques chez l'homme en général. » (Larousse en ligne, 2014)

³ Eisenstein, Sergueï, "Constanța (Whither 'the Battleship Potemkin')", Ibid, p70

jambe, chaque bras vit comme pour lui seul. Les membres distincts sont tous amenés à coïncider. Ils sont très proches les uns des autres, souvent ils reposent les uns sur les autres. A leur équivalence vient ainsi s'ajouter leur densité, densité et égalité ne font plus qu'une seule et même chose. Pour finir on ne voit plus danser qu'un seul être, muni de cinquante têtes, cent jambes et cent bras, qui agissent tous exactement de la même façon, dans une seule et même intention. Au comble de leur excitation, ces hommes se sentent réellement un, et leur unité n'est brisée que par l'épuisement physique."

Le *Cuirassé Potemkine* fait donc aussi bien appel aux émotions positives liées à l'expérience de masse, y compris de média de masse (rythmique, émotions partageables), qu'à notre lien individuel avec la masse représentée (caractérisation pour permettre l'identification) pour nous intégrer à celle-ci, en tant que participant et en tant que capable, potentiellement, de devenir un miroir de cette masse entière.

Idéologie soviétique et la conception de la masse dans le *Cuirassé Potemkine*

Travail de propagande, la notion du rapport entre masse et individu créé à l'écran (et dans une certaine mesure, transmise dans la salle) traduit des conceptions marxistes et soviétiques des rapports sociaux. Sa focalisation sur la masse comme héros et sa volonté de représenter l'action collective recoupe le crédo marxiste que ce sont les masses qui font l'histoire. Le concept d'unité organique, du montage et de cette masse-peuple, par la dialectique des singularités, de la déviation (par opposition à la normalisation de ses composantes) est appuyé par Eisenstein d'une citation de Lénine:

"le particulier existe seulement en fonction du général. Le général n'existe que dans le particulier, par le particulier."

Citation qui explicite aussi la manière dont la dimension de classe transcende les personnages. L'individu n'existe qu'en ce qu'il est expression singulière des conditions sociales et historiques imposées par la classe à laquelle il appartient, mais la classe se définit dans le rapport de force joué par ces expressions singulières. Le rapport masse-individu est intrinsèque.

L'idée de cette cohérence organique justifie ontologiquement l'intégration et la canalisation des gestes individuels, aussi variés qu'ils soient, à l'intérieur d'un mouvement narratif unifié, tendant vers un but, une direction émotionnelle et morale unique. Il soumet le temps du plan au rythme global, de même que la particularité individuelle ne sert qu'en ce qu'elle vient nourrir l'histoire de la nation. Bazin critiquera l'aspect manipulateur de ce montage qui, à l'opposé de sa notion de "montage interdit", ne respecte pas la complexité du sens contenu dans le réel capturé par le plan et ne fait que l'utiliser instrumentalement pour exprimer une pensée : « *Les montages de Koulechov, celui d'Eisenstein ou de Gance ne montraient pas l'évènement : ils y faisaient allusion. Sans doute empruntaient-ils au moins la plupart de leurs éléments à la réalité qu'ils étaient censés décrire, mais la signification finale du film résidait beaucoup plus dans l'organisation de ces éléments que dans leur contenu objectif. (...) Le sens n'est pas dans l'image, il en est l'ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur.* ».¹

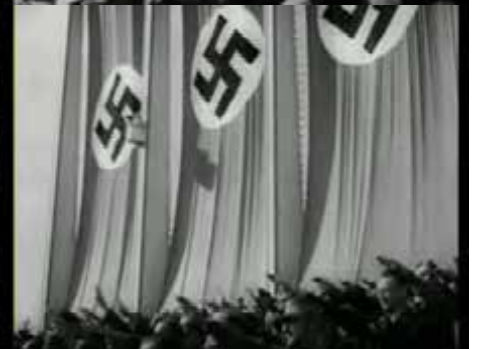
Pour Eisenstein, la question de la représentation de la masse est parallèle à sa conception du montage : l'assemblage des fragments constitue un tout supérieur à la somme de ses parties, ensemble d'autant plus fort qu'il articule sa différence. Le mouvement de foule est chez Eisenstein ce flux dialectique créé par le conflit des forces sociales aux buts opposés, forces qui s'incarnent singulièrement à l'intérieur des individus. La création de la cohésion de la foule est alors à l'image de la cohésion du montage que conçoit Eisenstein, qui articule le fragment conflictuel de la réalité au sein d'une unité organique du monde, et crée une rythmique qui donne la sensation d'une cohérence globale. Si cette conception intègre la différence, elle reflète l'idée d'un regard supérieur, celui du réalisateur, qui serait capable de retranscrire et ordonner avec autorité l'ensemble dialectique du monde, le montage verrouillant le cheminement intellectuel et émotionnel de la

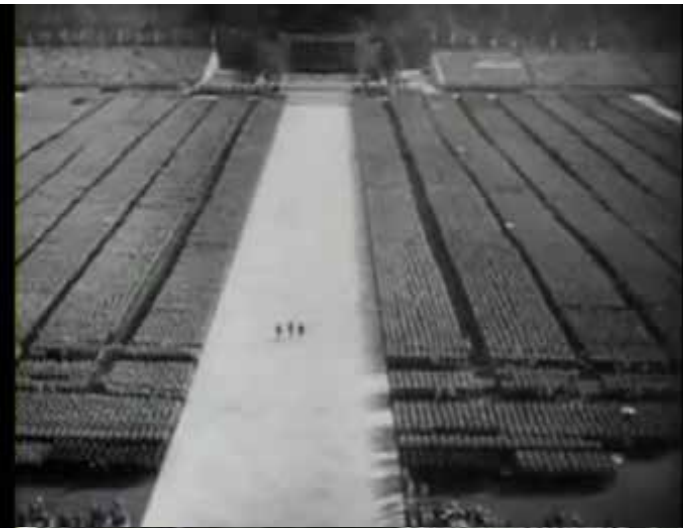
¹ Bazin, André, « l'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, les Editions du Cerf, 1985, p.65

masse spectatorielle en un seul mouvement uni. Ceci s'oppose à la conception alors contemporaine de Dziga Vertov (que l'on explorera dans la partie 3, chapitre 1), qui laisse dans ses associations de montage un espace d'interprétation plus souple.



LE TRIOMPHE DE LA VOLONTE





Chapitre 2 : Leni Riefenstahl, *le Triomphe de la Volonté*, 1935

Dix ans après *Cuirassé Potemkine*, un autre film de propagande atteint une notoriété mondiale par la manière épique dont il représente et utilise la masse. Le *Triomphe de la Volonté*, qui documente une semaine de rallye du parti Nazi à Nuremberg en 1934, trouble les critiques, car il est à la fois pauvre dans son approche de la forme filmique, et d'une puissance d'évocation telle qu'il peut provoquer excitation et fascination même chez le spectateur antifasciste. Comme le concède Susan Sontag, dans son article sur l'esthétique du fascisme :

*"Personne ne fait des films aujourd'hui qui font explicitement référence à Riefenstahl, tandis que beaucoup de réalisateurs (y compris moi-même) considèrent Dziga Vertov comme une source d'idées et d'inspiration inépuisable sur le langage du film. Et cependant on peut soutenir que Vertov - une des figures les plus importantes du film documentaire - n'a jamais réalisé de film aussi purement efficace et excitant que le Triomphe de la Volonté ou Olympia."*¹

La mise en scène de la foule dans le *Triomphe de la Volonté* est partagée : Hitler et Speer, qui organisent et mettent en scène cette semaine de rallye, chorégraphiant ses manifestations de masse, et Leni Riefenstahl, qui met en scène par l'image et le montage.² Si une certaine esthétique de la masse est déjà intrinsèque à la façon dont l'événement gère et utilise la foule, à la fois cible de la propagande et outil de conviction par sa propre grandeur, Riefenstahl en tire une expression cinématographique qui en sublime la puissance, et dont on trouve filiation, malgré l'absence de référence directe, dans le cinéma jusqu'à aujourd'hui, notamment dans le cinéma Hollywoodien à grand public, et ailleurs, dans l'esthétique dynamique commune au format télévisé, la

¹ Sontag, Susan, "Fascinating Fascism", *Under the sign of Saturn*, 1975 (source électronique : <http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a/>)

² Même si certaines sources disent qu'elle influe également sur les choix scéniques. Selon Rolf Giesen, elle participe avec Hitler à l'inspection des structures pour les repérages, et donne quelques conseils pour sa mise en scène : sourire plus, ne pas porter sa casquette, symbolique mais qui cache l'expression du visage. (Giesen, Rolf, *Nazi Propaganda Films, a History and filmography*, McFarland&Company, 2003)

représentation exaltée des événements sportifs, ou la mise en scène des événements de masse tels que les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques. Elle utilise pour un document de propagande officiel à grand public une mise en scène dynamique (utilisation récurrente du mouvement de caméra) qui est l'époque plus caractéristique d'un cinéma d'avant-garde et d'auteur¹, marque cette dynamique de rectitude et de maîtrise, et crée un film qui devient une référence visuelle pour sa représentation graphique des grandes masses ordonnées. Le rapport entre cette représentation particulière de la masse en action et une certaine idée de la « puissance cinématographique » et, comme pour le *Cuirassé Potemkine*, la charge idéologique de cette esthétique de la représentation de la masse² est ici à étudier.

Le but : "efficacité" et dynamique, pour transformer la foule en un mouvement idéal

Hitler commande *Le Triomphe de la Volonté* à Leni Riefenstahl après avoir vu et apprécié son premier film, *La Lumière Bleue*, un *Bergfilme* (film de montagne), genre très populaire à l'époque en Allemagne exaltant des valeurs romantiques de crainte et de révérence envers l'ordre des forces naturelles. Pour Riefenstahl, cet événement de masse représente un défi à filmer. Sans préparation spécifique prenant en compte la nature propre de cet objet, celle-ci perd selon elle rapidement d'intérêt cinématographique, comme elle le découvre lors d'un premier essai, *La Victoire de la Foi*, qui filme le congrès du parti de 1933, qu'elle trouve mauvais.³

Contre cet "échec", elle utilise dans le *Triomphe de la Volonté* deux techniques pour "donner" de l'intérêt au sujet: dynamique de la caméra et dynamique du montage.

"Quand j'ai commencé mon documentaire (Triomphe de la Volonté), j'ai réfléchi à ce que je pouvais faire pour que ce soit mieux que les actualités. Et à ce moment-là, en 1934, les actualités étaient statiques, il n'y avait que des prises de vues fixes, pas de déplacement de la caméra. Et je me

¹ Tel que chez Abel Gance, Feuillade, Epstein, L'Herbier, Dulac, René Clair, Dziga Vertov

² Leni Riefenstahl nie de manière récurrente son implication idéologique volontaire au Parti Nazi dans les témoignages récents (voir ensemble de la bibliographie). Que ce soit le cas ou non, reste une filiation au moins inconsciente entre ses représentations et certains principes fascistes

³ Müller, Ray, *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images* (retranscription du film documentaire), Kfilms Editions, 1995, p45

suis dit que le plus important était d'animer la prise de vue, pour les plans soient plus intéressants. C'est pour ça que mes opérateurs ont essayé les patins à roulettes, et surtout il me fallait beaucoup d'angles très différents."¹

Au tournage, cela implique une mise en place de moyens titanesques, qui en elle-même contribue à l'aura de puissance du film : une équipe de 172 personnes, 30 caméras. Rien que par l'étendue des innovations techniques mobilisées, *Le Triomphe de la volonté* s'apparente au blockbuster moderne: fosse creusée sous la scène, tours d'élévations, prises de vues aériennes en dirigeable et en avion, et multiplications des moyens de machinerie mobile au sol (automobiles, échelles de pompiers, patins, dollys sur travellings).²

Riefenstahl monte le film elle-même à partir de 61 heures de rushes. Elle dit aborder le montage de manière instinctive, comme une danse³, avec plus d'intérêt pour l'enchaînement émotionnel des plans que pour l'enchaînement chronologique des événements, alternant épisodes de manifestations de foule émotionnellement chargées et extraits de discours politiques. *"J'étais dans la salle de montage dix-huit heures par jour, à essayer de trouver une façon de rendre ce film intéressant"*⁴. Elle décrit comme but une « efficacité » qui est à questionner : elle montre l'idée d'une adhésion du spectateur à la charge émotionnelle et conceptuelle du film, la qualifie comme intense, directe. Elle implique une certaine universalité de la réaction du spectateur face à un type de beauté, médiatisé, comme chez Eisenstein, par des notions plus proche de la musique que du langage :

*"C'est le sens des transitions entre les plans, de l'enchaînement entre un regard et un autre..., c'est à dire que c'est comme une composition musicale. Et ce qui est très important, c'est de faire culminer le film au bon moment, de sorte qu'il y ait une montée constante." "Le montage donne à tout ça quelque chose de dansant, sur un rythme. C'est découpé exactement en suivant la musique."*¹

¹ Müller, Ray, *Op. Cit.*, p.49

² Berg-Pan, Renata, *Leni Riefenstahl*, Twayne Publishers, Boston, 1980

³ Leni Riefenstahl fut d'abord danseuse, formée à l'Ecole de Ballet Russe à Berlin, puis par Mary Wigman, et après avoir été danseuse professionnelle sur scène, elle rejoint le monde du cinéma d'abord en tant qu'actrice-danseuse dans *Der Heilige Berg* (La Montagne Sacrée) d'Arnold Franck, qui la forme à la mise en scène. (Berg-Pan, Renata, *Op. Cit.*)

⁴ Ibid

On voit ici émerger l'idée qu'elle tente de sculpter la foule, matière à priori informe, en une forme dynamique unifiée maximisant la densité esthétique du film. La nature de la foule en elle-même est au second plan dans cette approche. Quand on l'a accusé d'avoir fait un film idéologique, elle s'en est défendu avec cette citation assez révélatrice de ce regard, qui ramène la foule à un objet quelconque, dénué d'enjeu spécifiquement humain :

*"J'ai photographié le matériau, les motifs, aussi bien que possible, et j'en ai fait un film. Que ce soit de la politique ou des fruits et légumes, je m'en fichais complètement."*²

Comme le dit un journaliste des Cahiers du Cinéma³ dans un entretien cité par Susan Sontag, *Le Triomphe de la Volonté* "donne une certaine forme à la réalité, elle même basé sur une certaine idée de forme".⁴ Sans axiome consciemment idéologique ou moral guidant son regard, en quoi consiste ce canon esthétique instinctif vers lequel maximiser l'efficacité de effets cinématographique? Nous y reviendrons plus tard, mais elle évoque une idée de la beauté basée sur le surhumain, l'harmonie et la pureté:

*"Ce qui est purement réaliste, la tranche de vie, ce qui est moyen, quotidien ne m'intéresse pas. Seulement l'inhabituel, le spécifique m'excite. Je suis fascinée par ce qui est beau, fort, en bonne santé, par ce qui vit."*⁵

" Je peux tout simplement dire que j'ai toujours été spontanément attiré par le beau. Oui : la beauté, l'harmonie. Un intérêt pour la composition, l'aspiration pour une forme est quelque chose de très allemand. ..."

Elle fait référence aux canons d'une esthétique romantique, développée en Allemagne au cours du XIXe siècle autour de la quête d'une unité intérieure, en accord avec les forces de la Nature, et charriée encore par les philosophes de l'époque, qui, tel qu'Heidegger, conçoivent la beauté comme l'expression d'une Vérité qui existe en tant que concept absolu. C'est un idéal qui emprunte

¹ Müller, Ray, Op. Cit.

² Müller, Ray, Op. Cit.

³ Delahaye, Michel « Leni et le loup: entretien avec Leni Riefenstahl », *Cahiers du Cinéma*, n°170, 1965, pp.42-63.

⁴ Sontag, Susan, Op. Cit.

⁵ Breg-Pan, Renata, Op. Cit. p20

au mysticisme et au transcendentalisme de la religion mais le sécularise, retrouve la notion de déférence envers une puissance suprahumaine absolue, mais le théorise ailleurs qu'en Dieu, dans la Vérité, la Nature, le rapport vital à la Terre, voire avec l'avènement du fascisme, la communauté, la Nation. Il s'oppose au modernisme, et à ce qui sera qualifié à partir de 1937 d'« *Art Dégénéré* » (dans le cinéma, par exemple Max Ophuls, Billy Wilder ou Fritz Lang), qui questionnent ces valeurs en représentant la déconstruction de l'espace, la folie, la porosité des valeurs. C'est cet idéal romantique, absolu et naturel, que doit incarner le mouvement de la masse ainsi recréé par la mise en scène de Leni Riefenstahl.

Masse et individu unis dans la danse du montage : le lien par la normalisation utopique

On retrouve dans *Le Triomphe de la Volonté* cette même utilisation de la rythmique du montage pour créer un sens d'unité du destin du peuple que dans *Potemkine*, qu'elle admire au point de vue technique¹. On retrouve aussi l'intégration dans ce montage rapide de la dynamique créée par la multiplication des points de vues, et l'utilisation répétées du gros plan et du plan individuel en coupe, même si ceux-ci s'imposent de manière moins prévalente que dans *Potemkine*. Particulièrement, la séquence mettant en scène la préparation matinale au campement des Jeunesses Hitlériennes, qui utilise un grand nombre de plans rapprochés pour décrire de manière massive mais dans sa dimension personnelle l'activité matinale du campement : en succession rapide, simulant la joie décrite, s'enchaînent les plans d'un homme cirant une botte, plusieurs plans d'hommes se rasant en plaisantant, puis plus tard des gros plans de visages d'enfants riant. Ce rattachement du geste personnel au sein de la totalité de la foule se retrouve également dans les autres séquences, comme la plupart des défilés, où à l'image de la masse vient régulièrement s'apposer en contrepoint le détail, presque intime: visages d'enfants, de femmes, un chat à une fenêtre, semblant arrêter son mouvement à la vue du Führer. Outre l'aspect purement dynamique, cinétique, créé par le changement d'échelle, ancrer la réaction générale de la foule dans des

¹ Berg-Pan, Renata, Op. Cit

réactions individuelles permet aux plans larges d'être porteur de leur dimension de masse tout en s'ancrant dans un référent humain, leur donnant une portée émotionnelle plus forte.

Mais à la différence d'Eisenstein, Riefenstahl tend à lisser l'individualité et éliminer la divergence du physique et de l'intention gestuelle de ces personnages qu'elle arrache à la foule. De même que chez Eisenstein, les personnages correspondent à des archétypes, mais ceux-ci sont moins variés, n'articulent pas de diversité de classe sociale et correspondent, sauf rare exception, à une certaine norme de beauté : jeunesse et innocence des enfants, délicatesse ou maternité chez les femmes, vitalité et virilité chez les hommes. Ceci est un parti-pris volontaire à la prise de vue : Riefenstahl admet avoir sélectionné les individus aux plus beaux visages pour la séquence des Jeunesses Hitlériennes.¹ De même, les réactions individuelles s'unissent non pas par leur articulation dialectique mais par leur uniformité, leur conformité au mouvement de masse. Il n'est que métonymie de l'ensemble, et l'ensemble n'est uni que si ce geste n'est, lui aussi, entravé par aucune ambiguïté, et va dans la même direction que le tout : un enthousiasme sans doute chez le Jeune qui étale la paille, une joie sans ombrage chez l'enfant, une dévotion sans restriction chez le soldat. Cette absence d'ambiguïté dans la lecture, ce caractère archétypal des représentations, est proche des méthodes de discours publicitaires développées par la suite.

Ce culte de la beauté lié une certaine idée de l'unité normative est associé à l'idéologie fasciste. Pour Sontag,² elle prend appui sur l'exaltation d'idées romantiques typiquement allemands de pureté et innocence originelle, liée à la nature, comme l'illustrent les "BergFilme" de l'époque. Le peuple est originellement uni par cet état de Nature, uni par le sang, le sol,³ le rapport héroïque aux éléments vécu de manière uniforme.⁴ La déviation à cette norme, causée par l'action corruptrice de la société et de la ville, est conçue comme une source de division qui doit être combattue ou réprimée.⁵

¹ Ibid

² Sontag, Susan, Op. Cit.

³ Taylor, Richard, Film propaganda, soviet russia and nazi germany (1998), I.B. Tauris, (2e éd) 2009

⁴ On peut citer en résonance avec ce concept un extrait d'un discours d'Hitler présent dans le film : *"Une communauté, sans considération d'origine, de statut, de métier, de fortune, ni de culture, une communauté qui se sent liée, dans un grande foi et une grande volonté, non pour constituer une catégorie ou parti ni une profession, ni une classe, mais unie pour être notre Allemagne."*

⁵ Comme l'exprime cette citation de Goebbels : *"et nous qui forgeons la politique allemande avons la sensation d'être des artistes (...) la tâche de l'Art et de l'artiste (étant) de forger, donner forme, de supprimer le vicié et donner de la liberté au sain."* (dans Sontag, Susan, Op. Cit.)

Le film présente ainsi les individus et leur motivation selon un besoin naturel abstrait et non des motifs sociaux. Un prologue, présentant le contexte socio-politique de la crise de 1929, l'inflation et le marasme économique, avait été tourné par Ruttman, le réalisateur communiste de *Berlin : symphonie d'une ville*,¹ mais avait été écarté par Riefenstahl.

Ordre graphique de la foule et sublime de la soumission au motif

Mais le caractère le plus marquant du film est le sens de la géométrie et du motif qui ordonne les plans de masse, du plan moyen de groupe, drapeaux, têtes, bras alignés en vibration, au plan de très grand ensemble, 200 000 hommes devenant deux masses rectangulaires ordonnées devant Hitler. Au milieu de la réalité documentaire, Riefenstahl sélectionne et compose l'uniformité et la synchronie. Comme le dit Sontag, ici, "*les masses existent pour prendre forme et devenir motif*".

L'exaltation du mouvement collectif synchronisé trouve de fortes racines dans les pratiques chorégraphiques allemandes. Une culture du sport, de la physicalité individuelle puis du mouvement de groupe se construit au cours du 19e siècle en Allemagne, dans le cadre de festival de sports et de gym (Turn- und Sportfest) où se déroulent de grandes manifestations de masse de danses folkloriques et chorégraphies unifiées. Ces événements génèrent corporéalement un sens d'identité nationale, une "communauté imaginée" (selon Benedict Anderson), se substituant aux interactions directes autrement nécessaires pour constituer un groupe, en ce qu'ils permettent une empathie kinesthésique chez le spectateur observant l'évènement.² Plus que la communauté créant un mouvement de masse, le mouvement de masse crée la communauté.

Cette tension visuelle de la foule vers l'ordre est aussi sous-jacente dans d'autres expressions contemporaines fascistes de la masse. La *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, un magazine illustré italien de grande distribution, sous un format similaire au *Life* américain, publie à partir des années 1920 des grands dépliants centraux qui montrent des photos aériennes de

¹ qui, outre son orientation politique, montre une froide distance envers ses sujets filmés

² Giersdorf, Jens Richard, *The Body of the People: East German Dance since 1945*, The University of Wisconsin Press, 2013

rassemblements de masse.¹ Le rallye politique y prend un caractère visuel fascinant, quasi pornographique comme objet du regard, mais seulement parce que la multitude y est canalisée par un point qui unit son mouvement, le leader qui justifie sa présence. Mais cette émotion née de l'unanimité n'est pas nouvelle dans l'iconographie : Stefan Jonsson analyse ainsi l'attrait du *Serment du Jeu de Paume* de David, où l'émotion naît de l'union de la multitude, le nombre qui submerge le spectateur et le point central qui focalise cette puissance, « *expansion et contraction, nombre infini et accord complet* ». ²

Cet esthétique de l'ordonnement de la masse est ici le résultat à la fois de l'obéissance des participants à la mise en scène hitlérienne et aux choix visuels de composition. A l'écran, ils se combinent pour exalter la puissance créée par cette soumission de l'individu au grand Un (le Führer, la Communauté, le Pays). Ils évoquent une forme d'extase dans la dissolution du mouvement et de l'identité personnelle dans la masse. Tratner cite ainsi Hitler, qui décrit ce processus de transformation en un seul corps : « *La volonté, le désir, ainsi que la puissance d'un millier de personnes se sont accumulés dans chaque individu. L'homme qui entre dans un tel meeting avec des doutes en ressort renforcé dans ses positions : il est devenu un lien dans la communauté.* » ³ Gustave Lebon, dans *Psychologie des foules*, ⁴ parle du sentiment de toute-puissance que gagne l'individu qui choisit de se dissoudre dans la masse, et, y soumettant ses forces, gagne la force surhumaine de tous les autres. Elle se précise dans une esthétique de la force vitale contrainte, strictement canalisée dans le mouvement conforme, caractéristique de l'esthétique fasciste ⁵, conformité que le nombre ne vient qu'accentuer. La forme parfaite et géante, impossible à créer naturellement, exprime à la fois puissance de l'union et amour d'un idéal abstrait. Klemperer, dans son analyse du langage du Troisième Reich, y note la manière dont est valorisé comme purification l'internalisation d'un ordre et

¹ Schnapp, Jeffrey T., « Mob Porn », *Crowds* (livre intermédia), Chapitre 1, Stanford

² Jonsson, Stefan, « The invention of the masses : the crowd in French Culture from the Revolution to the Commune », *Crowds* (livre intermedia), Chapitre 2, Stanford

³ Tratner, Michael, *Crowdscenes : Movies and Mass Politics*, Fordham University Press, 2008, p.74

⁴ Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF

⁵ Sontag, Susan, Op. Cit

d'un mouvement unitaire plus grand que lui (à l'opposé de la dégénérescence qu'est l'explosion du « corps de la nation » dans la multitude) :

« (Hitler) fait l'éloge de l'armée wilhelminienne comme étant la seule institution saine et vivifiante du « corps du peuple » (*Volkskörper*) par ailleurs en putréfaction »¹ L'essence de toute éducation militaire consiste à faire en sorte que toute une série de gestes et d'activités soient automatisés, que chaque soldat, chaque groupe particulier indépendamment d'impressions externes, indépendamment de tout mouvement instinctif, obéisse exactement à l'ordre de son supérieur, comme une machine est mise en marche par la pression sur le bouton de démarrage. Le national socialisme ne veut en aucun cas porter atteinte à la personne, au contraire, il veut l'élever, mais cela n'exclut pas (n'exclut pas pour lui!) qu'il la mécanise en même temps: chacun doit être un automate entre les mains de son supérieur et de son Führer, et être, en même temps, celui qui appuie sur le bouton de démarrage des automates qui lui sont subordonnés.² « la mécanisation flagrante de la personne elle-même reste l'apanage de la LTI. Sa création la plus caractéristique et probablement la plus précoce dans ce domaine est « mettre au pas » (« *gleichschalten* », au sens proche de synchronisation électrique) »³

On peut se poser la question de la similarité entre la nature de l'émotion générée par cette foule synchrone, et les masses graphiques et rythmiques déployées par d'autres cinémas. Dans le domaine de la comédie musicale en particulier, Busby Berkeley, gagne sa réputation sur les motifs abstraits parfaits qu'il fait créer par le corps en mouvement de ses danseurs, créant des moments de synchronie magique où l'individu s'efface complètement devant la forme artistique du film. Ainsi, d'une manière parallèle dont nous avons lié ici pensée fasciste et esthétique de la masse graphique, Siegfried Kracauer dans *l'Ornement de la Masse* propose un lien entre la pensée capitaliste, et le « caractère abstrait »⁴ qui selon lui la définit, et les motifs de jambes parallèle de *Tiller Girls* : « l'ornement de masse est le reflet esthétique de la rationalité recherchée par le système économique

¹ Klemperer, Victor, *LTI, la langue du IIIe Reich*, Albin Michel, 1975, p.25

² *Ibid.*, p.203-24

³ *Ibid.*, p.206

⁴ Kracauer, Siegfried, *l'Ornement de la Masse*, la Découverte, 2008, p.66

dominant. »¹ Aujourd'hui, on retrouve encore ailleurs cette esthétique du motif, au service de différentes idéologies, dans le parallélisme parfait, surhumain, des gestes que cherchent à démontrer les parades Nord-Coréennes, mais aussi dans la composition de masse de certains évènements internationaux, de manière récurrente dans les cérémonies entourant les jeux olympiques, à Sotchi comme à Pékin.

La masse unie, puissance au service d'un héros

Mais ce n'est pas seulement avec cette foule-objet de puissance que le spectateur établit une relation. La puissance générée par cette masse unifiée, ordonnée sert de faire-valoir au héros du film qu'est le Führer. *"Il n'y avait que ces deux motifs: il y avait Hitler, et il y avait le peuple"*². Il est seul à se singulariser de la foule, par la composition (il se détache en contre-plongée, au dessus de la mer indiscernable des têtes, dans une portion de cadre vidé de la masse, immobile et volant devant un déroulant de visages), et par l'attention aux contradictions de ses émotions, qui fait établir au spectateur avec lui un lien intime bien distinct de sa relation aux figures de la foule présentées ailleurs.

La foule ordonnée ne représente pas qu'une jouissance cinétique à laquelle peut se joindre le spectateur, elle permet de générer également une jouissance narcissique dans l'identification trouble qui peut se faire au Führer. La puissance de la masse suggère le pouvoir de celui pour lequel elle s'organise. Ce pouvoir, associé à sa caractérisation, devient justification populaire d'une destinée grandiose, à laquelle peut s'associer le spectateur par empathie. C'est un moment de cinéma qu'exprime parfaitement Renata Berg-Pan :

"Il y a des moments dans son discours, tout particulièrement dans son discours final, où l'orateur est obligé de s'arrêter. L'espace d'une seconde, on peut détecter le reflet d'une larme dans ses yeux; il s'illumine à nouveau et reste ainsi figé pendant presque une seconde et demi. Hitler se sourit à lui-même. C'est un sourire autosatisfait, mais complexe. Il cache non seulement les joies du pouvoir mais aussi le sentiment que son rêve est finalement devenu réalité, qu'il est l' élu, que tout le

¹ *Ibid*, p.63

² Muller, Ray, Op. Cit

*monde le suit. Cette salle comble, la tempête d'applaudissement, l'extase des masses - tout semble venir le justifier.*¹

Certains critiques trouvent une résonance entre cette utilisation de la masse en union derrière un sauveur et certains schémas de représentation répandus dans la production Hollywoodienne, en particulier dans certains mécanismes de valorisation du super-héros et du héros de blockbuster (isolé, luttant au nom de tous pour une idée absolue du Bien, acclamé et validé par la foule dans une scène finale). C'est notamment la thèse de John Shelton Lawrence et Robert Jewett, qui, dans *The Myth of the American Superhero*², soutiennent que ce schéma du super-héros, variante américaine du modèle du monomythe de Joseph Campbell, développe un narratif individualiste antidémocratique, justifiant la recherche de la toute puissance (le contrôle ou l'adhésion volontaire de la foule) par un besoin individuel de rédemption.

*

Le Triomphe de la Volonté est un exemple de la puissance cinématique du mouvement de masse unifié par l'obéissance à la norme jusqu'à son abstraction, la forme d'extase collective et en le même temps la tendance à l'objectification, à la déshumanisation, liée à ces chorégraphies. Il exemplifie également la manière dont la masse peut être utilisée cinématographiquement au service d'un héros. Au spectateur-masse, il donne le privilège de s'associer à la fois au sentiment du héros validé par la masse, et à cette entre-deux idéalisé d'une relation en symbiose entre masse et chef, alors même que son comportement, orienté par ce même rythme qui synchronise la foule, est plus proche de la seule masse, soumise aux impératifs du leader. C'est une ironie de cette expérience de la foule au cinéma, exaltant le public en figurant un accord naturel, l'élevant au travers de l'identification à un personnage concentrant cet accord, qu'il faut mettre en regard avec certaines

¹ Berg-Pan, Renata, Op. Cit.

² Shelton Lawrence, John, et Jewett, Robert, *The Myth of the American Superhero*, Wm B. Eerdmans Publishing Co., 2002

pratiques narratives actuelles du film à grand public (on abordera plus ce double tranchant de l'identification par contraste à la foule dans la partie 2).

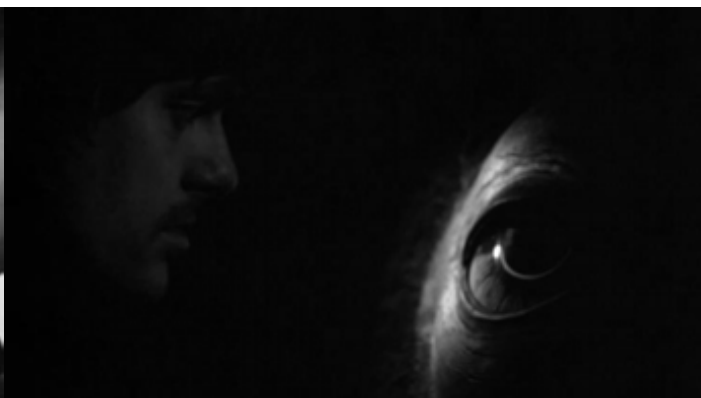
Les idéologies fascistes comme communistes, qui s'ancrent dans la constitution d'un corps de masse au mouvement unifié, marquent les pays européens des conséquences de la mise en oeuvre de leurs aspirations totalitaires, dans la pratique impliquant répression violente des différences et endoctrinement. L'attrance pour le mouvement de masse se teinte ainsi de méfiance et de doute. Cette relation complexe est au coeur du film de Béla Tarr, *les Harmonies Werckmeister*, issu d'une Hongrie post-URSS.



LES HARMONIES WERCKMEISTER







Chapitre 3: *Les Harmonies Werckmeister*

(2000), Béla Tarr

L'étude comparée du *Cuirassé Potemkine* et du *Triomphe de la volonté* montrent, dans un même contexte de politique médiatique des masses à l'aube de la deuxième Guerre Mondiale, la tension idéologique dans le traitement cinématographique de la masse. *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr contraste en toutes autres dimensions. C'est, de par le style et la personnalité de son auteur, de par sa genèse, une oeuvre artistique exigeante et intimiste, et non un manifeste spectaculaire adressé à la masse. Son but n'est pas la création d'une cohésion de masse auquel le spectateur peut adhérer en tant que collectif, mais plus une déambulation individuelle, portée par un personnage principal. Issue en 2000 d'une Hongrie post-soviétique, adapté librement du livre de Krasznahorkai *Mélancolie de la résistance* (1989), elle reflète la désagrégation des utopies collectives du milieu de siècle qui voulaient relier l'homme à la masse.

Mais l'objet qu'il y décrit est familier : la crainte de la foule émeutière criminelle, et l'utopie de l'organisation harmonieuse du monde. Ce sont les deux sentiments iconiques que l'on retrouve à l'origine de l'étude contemporaine des foules, la première chez Scipio Sighele¹ et Gustave Lebon², puis fondant les idéologies qui tenteront de s'établir en moyen de contrôle de cette nouvelle masse. Ce portrait de l'action collective pourrait se dérouler à l'époque des deux premiers films, dans la nature physique, ancrée géographiquement, des interactions entre les êtres en mouvement dans la masse, et dans les moyens de pouvoir et de contrôle décrits : pouvoir politique, répression policière, manipulation oratoire, et théorisation intellectuelle. La critique qu'il formule de l'embrigadement de masse peut être directement mise en relation avec le passé soviétique de la Hongrie et les dérives à la fois de la masse émeutière et de la répression totalitaire. L'utilisation du noir et blanc, par ailleurs

¹ Sighele, Scipio, *La Foule Criminelle*, 1891

² Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF

récurrente dans les films de Béla Tarr, vient souligner cet ancrage dans un possible passé, sa relation à des images d'un autre temps, tout en défaisant l'image de sa qualité de référence à un présent immédiat. Mais la critique n'est pas frontale, et la relation à l'ordre cosmique ambigu : c'est avec un regard sans visée normative et a priori idéologique que Béla Tarr met en scène la problématique de la mise en mouvement du peuple qui habite également *Triomphe de la Volonté* et *Cuirassé Potemkine*.

Les Harmonies Werckmeister développe une cinématographie du mouvement du monde par deux aspects : les thématiques et situations qu'il développe, et ses plans séquences chorégraphiques, qui établissent pour chaque scène des cosmos espace-temps-personnages.

Le mouvement du monde : déambulation au sein de la danse absurde du peuple

Si *Les Harmonies Werckmeister* s'attache à suivre un personnage, le postier « idiot »¹ Janos Valushka (Béla Tarr résume lui-même parfois l'intention du film à "*Je voulais juste faire un film sur un type qui marche dans un village et a vu cette baleine*")¹, le fil principal qui le tend est la transformation des dynamiques sociales du village, qui, entre épisodes et tension latente, structurent l'avancée et la chorégraphie du film. Le film s'articule entre deux scènes-clés de mouvements de foule: la scène d'ouverture, où, guidés par les instructions de Janos, les ivrognes du bar reproduisent la danse des planètes autour du soleil, et une scène d'émeute, climax du film, où, comme un seul homme, la population va s'attaquer à l'hôpital.

Dans la première, la chorégraphie orchestrée par Janos donne lisibilité à l'éclipse, ce phénomène de bouleversement puissant, mystérieux qui terrorise les animaux. Elle reproduit un ordre harmonieux et lisible où chaque chose trouve sa place logique, un moment collectif plein de

¹ Mot utilisé par de nombreux critiques dont Jacques Rancière, en référence à l'archétype conçu par Dostoïevski dans *l'Idiot* (1869), un homme foncièrement bon mais d'une naïveté quant aux intrigues de la haute société qui le mène à sa perte

grâce qui sort les habitués de la taverne de leur inertie en les reliant au mouvement de l'univers. Grâce à la chorégraphie des acteurs et de la caméra, rejoint par un thème musical entêtant, mélancolique mais lyrique, il crée une expression cinématographique enchantée de l'harmonie collective, qui hante le reste du film par contraste, comme une promesse à réitérer, mais qui ne prendra forme ensuite que dans la terreur.

Dans la deuxième, il montre cet archétype qu'est la foule émeutière, non pas comme instrument narratif mais dans l'étude pure de sa forme gestuelle : aucune parole, aucun cri de ralliement ou expression de haine n'explique la motivation² (évoquée brièvement, lacunairement dans les scènes précédant et suivant la séquence). Il dénude la situation jusqu'à l'absurde. C'est une représentation chorégraphique de cette action ultime du phénomène de masse, où l'homme commet en tant que foule des actes qu'il ne ferait jamais comme individu. Cette scène est expression du potentiel, voire de la tendance intrinsèque du collectif vers sa réalisation dans la folie destructive.

Entre ces deux épisodes, les personnages rencontrés semblent exister suspendus en tension au milieu de ces deux mouvements possibles du monde - indécis, en attente, entre cette harmonie qui ne semble pouvoir se réaliser et le mélange de peur et de puissance possible dans l'émeute. Les rues sont souvent vides, les personnages isolés et solitaires, mais la foule est toujours hors champ, dans leurs propos, les craintes croissantes qu'ils expriment, les décisions qu'ils doivent prendre, les obsessions qu'ils suivent, et l'image persistante de la promesse utopique offerte par cette première scène. A l'image des individus croisés s'oppose la notion de potentiel d'une force les dépassant et pourtant émanant d'eux-mêmes. La postière raconte des phénomènes puissants dont la source est invisible, l'horloge fonctionnant à nouveau, le vol des statues du cimetière, puis note à propos des gens : "ils ont peur de ce qui pourrait leur arriver". Cette peur, elle-même, provoquera la réaction de la foule.

Dans une troisième scène iconique, à mi-chemin, on suit Janos sur la place centrale au milieu des autres gens, attroupés autour du spectacle de la baleine. Devant cette masse abstraite,

¹ Béla Tarr, entretien, *Senses of Cinema* (internet), Fergus Daly et Maximilian Le Cain, 02/2001, <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>

² Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*,

composée de tous les individus éparpillés sur la place, on se retrouve à vouloir lire, à comprendre, prédire le comportement de ce groupe encore irréalisé. Mais au regard inquisiteur de la caméra ne répondent que des visages étrangers, illisibles, des corps figés, unis seulement par l'absence de direction commune. L'homme est Autre. Ils attendent la baleine, qui peut être interprété, entre autres, comme un miroir de leur inertie, de leur potentiel immobile de puissance surhumaine.¹ Béla Tarr nous montre la frustration, la tension et la méfiance que génère l'expérience d'une foule (et par métonymie, d'un peuple) incohérente, non encore réalisée dans l'accomplissement d'une action commune. Et c'est ce sentiment même qui forcera les individus dans leur destin, vers la volonté de contrôle ou la réalisation dans le chaos.

En suivant ce personnage en tension par rapport à son lien au monde, étrange et étranger, le film aborde d'un point de vue individuel à la fois la nécessité et l'échec de tout mouvement collectif. La nécessité humaine d'une part de donner forme au collectif face à l'inertie et à la fragmentation. Et l'échec de ces deux pôles, harmonie et chaos. Janos, l'idiot innocent, et György Eszter, l'intellectuel, représentent l'utopie vivante dans les êtres d'apposer la vision d'un système harmonique au monde, dans le mouvement des étoiles ou dans la musique, mais ils sont présentés comme des personnages tragiques. Non seulement ils échouent à faire vivre cet ordre harmonique par leur impuissance (les théories d'Eszter et la gentillesse de Janos sont des pratiques marginales qui restent confinées à la marge), mais ce désir de pureté porte en elle les prémisses de son échec : chez l'intellectuel, la capacité à conceptualiser l'ordre débouche sur l'exercice du pouvoir, exploité par sa femme pour servir la répression policière; chez l'idiot, son empathie et sa fascination pour la puissance de la baleine rentre en parallèle avec l'influencabilité de la foule criminelle. Après qu'il ait suivi celle-ci, cette contradiction le rendra fou.

Mais la foule criminelle échoue elle aussi. Son mouvement cherche à combattre son inertie, mais par cela elle s'autodétruit :

¹ Bayon, Estelle, "Le peuple et la baleine: les Harmonies Werckmeister: un conte politique", *L'Avant-scène Cinéma*, n°588, décembre 2011, pp8-10

« Car le peuple part là saccager un hôpital et ses malades, s'autodétruisant en s'en prenant aux symptômes de son inertie qui, dans leur lit, ne peuvent faire que barrage au violent désir d'avancer qui submerge ces hommes. »¹

Son mouvement s'arrête devant un double mur symbolique : le mur clôturant le fond de l'hôpital, devant lequel se dresse un vieil homme nu, déjà détruit. Béla Tarr note dans un entretien qu'avant tout, la foule recule parce qu'il y a un mur derrière l'homme : *"On peut toujours voir quelques chose de métaphysique, mais quand on est réalisateur, il faut toujours créer une bonne situation physique. S'il n'y avait pas de mur et qu'ils s'en allaient, ça serait peut-être un peu trop sentimental."*

Mais il rajoute plus tard *"Je voulais vraiment montrer quelque chose : on est capable de tout détruire, mais quand on se retrouve devant quelqu'un qui est déjà détruit, entre la vie et de la mort, n'importe qui a cette chose qu'on appelle humanité doit s'arrêter. C'est mon illusion. Je crois toujours en l'humanité et que tout le monde la possède en soi. Je sais qu'il s'agit d'une illusion, mais je veux y croire."*²

Comme les autres exemples étudiés, Béla Tarr pose la question du mouvement de masse, son aspect incontournable et la place de l'individu en son sein, mais contrairement à eux, son parti pris est de ne pas y offrir de réponse. Il pose *"la question essentielle de la place des hommes dans le temps et dans l'histoire, en cette fin d'un siècle qui a vu s'effondrer l'illusion d'une marche irrésistible de l'humanité vers le progrès"*³, et s'interroge sur les modes d'existence de la démocratie.

Sa réponse n'est pas une utopie mais une catharsis filmique, en faisant cohabiter à l'écran le mouvement individuel et le mouvement collectif dans leur tension.

La plan-séquence cosmos : le geste humain et la marche du monde

¹ *Ibid.*

² Béla Tarr, entretien - Regis Dialogue with Howard Feinstein
<https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>

³ Rollet, Sylvie, "Béla Tarr ou le temps insatiable", *Positif*, n°542, avril 2006

Lui même, quand questionné sur l'évolution de son style, le lie à une évolution de son regard :

« Au début de ma carrière, j'étais plein d'une colère sociale. Je voulais juste parler de combien la société était foutue. C'était le début. Après, j'ai commencé à comprendre que les problèmes étaient ontologiques. C'est si, si compliqué, et au fur et à mesure que j'ai compris, quand je me suis rapproché des gens... après je pouvais comprendre que les problèmes n'étaient pas qu'ontologiques. Ils étaient cosmiques. L'intégralité de ce foutu monde est fini. C'était ce que j'avais à comprendre, et c'est pour ça que le style a changé.¹ »

Pour accomplir ce but et dans la continuité de ses recherches stylistiques, Béla Tarr prend le parti de représenter ce monde et ces individus sous la forme de 39 longs plans séquences mobiles, qui constituent l'intégralité des 145 minutes du film. Ce choix de mise en scène, inverse de l'approche par le montage d'Eisenstein et de Riefenstahl, crée un rapport à l'espace et au temps qui affecte la manière dont l'individuel est lié au collectif.

Un espace unique pour des dimensions différentes

Le plan-séquence crée l'expérience unifiée d'un espace, même dans son contraste d'échelle. En effet, dans la chorégraphie des mouvements de caméra, Béla Tarr articule gros plans et plans larges, créant un montage dans la continuité.

« Le plan long est proche du plan court. La différence est qu'on fait le montage dans la caméra. On met le gros plan et le plan large ensemble. Cela crée une tension spéciale entre les acteurs et la caméra. C'est pour cela que je l'aime bien.² »

Dans la première séquence, on s'attarde ainsi en gros plan sur le visage de Janos alors qu'il exprime la peur créée par l'éclipse chez les animaux, et que son visage exprime l'exaltation d'en détenir les clés narratives, puis la caméra s'écarte pour révéler en plan large, en élévation, petit et perdu dans le monde, et en même temps transcédé. Mais joignant ces deux dimensions de

¹ Béla Tarr, entretien, *Senses of cinema*, Op. Cit.

² Indiewire, interview with bela tarr <http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film>, eric kohn, 9 février 2012

l'expérience humaine dans le même plan, il force ces visions opposées (et les sentiments qu'elles provoque en nous) à cohabiter dans la même sensation de réalité continue, créant pour partie cette tension dont parle Béla Tarr.

De même, il renonce au champ-contrechamp quand les personnages dialoguent, ou quand leurs vies se croisent. Dans le temps de la scène, tous les personnages doivent partager le même espace. Janos se rendant à la Poste est obligé de cohabiter dans le même espace-temps que la postière qui parle des peurs et rumeurs d'émeute, ou le gardien d'hôtel, qui lui tient un discours politique. Par contraste, la coupe sur Janos à ce moment là permettrait d'exprimer la possibilité pour lui d'exister différemment dans un espace à lui. Mais ici l'expérience du monde est unique, et composée de tous, et on ne peut pas se réfugier dans la coupe subjective. Il semble construire ainsi un système cohérent, univers clos sur lui-même, une "*manière absolue de voir*"¹ comme le dit Jacques Rancière. Mais c'est aussi possiblement ancrer cette perception du monde dans une seule subjectivité.

Ainsi, alors que la caméra précède en travelling arrière le flot de la foule émeutière, elle flotte au dessus de la masse en mouvement, évoluant entre plan d'ensemble, où se décrit hypnotiquement le mouvement rythmique de la foule, et plans rapprochés sur les visages de ces hommes en mouvement. Sans coupe entre les deux, on voit la manière dont ce mouvement de groupe habite les individus qui la compose. Une coupe serait plus didactique, un lien créé a posteriori; son absence ne fait que renforcer le mystère de ce lien, ancré dans la réalité temporelle.

L'expérience du temps : le temps du geste individuel, le rythme de la dynamique collective

Le temps du plan également se structure dans une tension entre individuel et collectif. La durée du plan est déterminée par le rythme donné à une situation globale, impliquant aussi bien la dynamique du personnage principale qu'est Janos que la dynamique globale du groupe et des réactions des uns et des autres. Béla Tarr explique qu'il conçoit initialement son plan pendant ses

¹ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*

repérages dans l'espace réel, dont il s'imprègne jusqu'à ce qu'il ait ressenti la globalité de l'action.¹ *"Nous ouvrons, puis nous refermons, et tout cela a un rythme"*². La première scène, par exemple, se clôt non sur la sortie de Janos, mais s'attarde sur le visage du patron de café, contemplant ses clients. Le rythme est ainsi plus déterminé par la description de la relation entre les êtres que dans un rôle instrumental envers la narration.

Mais malgré la lourdeur du dispositif qu'est le plan séquence et cette logique chorégraphique, la temporalité du geste individuel n'est pas complètement asservie au rythme global. Béla Tarr filme les hommes qui marchent non pour en signifier symboliquement la direction et la destination, mais dans une longueur de temps qui force à regarder l'action pour elle-même,³ dans sa dimension temporelle et sensible. Il tient ainsi ses plans sur Janos qui mange, sur l'oncle Györgo inerte au sol, respecte une respiration, une possibilité de l'imprévisible, avant de faire naviguer sa caméra ailleurs et lier ce geste avec un autre. C'est un sens d'une justesse de la temporalité naturelle du geste personnel qui guide le mouvement de caméra et le rythme général de la scène.

*"Je ne sais pas exactement avant de tourner ce que je vais faire. On a toujours des théories. Et on a une construction. Les acteurs viendront ici, iront ici, partiront ici. Et on a des mouvements de caméra théoriques. Oui, c'est planifié, mais quand les acteurs bougent pour de vrai, on voit immédiatement ce qui ne marche pas (...) et on voit exactement qu'il faut qu'on change tout."*⁴

C'est le temps du geste (personnel puis dans sa relation globale) qui fonde le temps de la narration, et non l'inverse.

*"Notre vie elle-même se déroule dans le temps et l'espace. Si nous nous limitons à observer la succession du temps et des événements, nous ne ferions que du "storytelling". Nous ne saurions pas parvenir à faire sentir simultanément et le temps et l'espace."*⁵

¹ Béla Tarr, entretien, *L'Avant-scène cinéma*, op. cit. p4

² Béla Tarr, entretien, *L'Avant-scène cinéma*, Op. Cit. p4

³ Bordwell, Davis, The sarcastic laments of Béla Tarr, Observations on film art (internet), 19/09/07, <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/09/19/the-sarcastic-laments-of-bela-tarr/>,

⁴ Béla Tarr, entretien, *Senses of Cinema*, op. cit

⁵ Béla Tarr, entretien, *L'Avant-scène cinéma*, Op. Cit. p4

Chez Eisenstein et Riefenstahl, c'est une certaine idée préconçue des besoins du rythme du temps collectif qui régit la longueur de la coupe. La dynamique de groupe telle que ressentie chez Béla Tarr, elle, n'a pas de dynamique hors de l'expérience matérielle et personnelle du monde qu'est le temps personnel. Ce n'est pas un concept existant en soi, mais un phénomène émergeant des relations (même si, comme on le verra, la forme chorégraphiée du plan séquence sous-tend une certaine calcification de ce rythme donné à la mise en place initiale).

En plus de cette « écoute » de la caméra envers les acteurs, ses plans-séquences sont un parti pris de direction d'acteurs : pour respecter le temps de l'action, il crée des situations aptes à créer le rythme dont il a besoin, puis la concentration qu'implique le plan séquence force les acteurs à redoubler d'attention dans leurs interactions, créant une tension collective réelle dans le jeu :

(Eric Kohn: Vous n'aimez pas diriger les acteurs,)

(Béla Tarr:) « Quand je crée une scène, je crée de vraies situations et je sais comment les acteurs vont réagir. Il faut que vous sachiez comment ils vont réagir car ils vont devoir se retrouver dans cette situation. Vous pouvez obtenir de vraies émotions (colère, joie) dans leurs yeux¹ »

« Vous savez, j'aime la continuité, parce qu'on y trouve une tension spéciale. Tout le monde y est beaucoup plus concentré que quand il s'agit de prises courtes. (...) C'est comme une pièce, et comment on peut dire quelque chose, dire quelque chose sur la vie... parce que c'est très important de faire du film un vrai processus psychologique. »²

En ne rendant pas les mouvements explicatifs ou instrumentaux, Béla Tarr semble plus poser la question de cette cohérence, posée par la cohabitation de ces corps, que vouloir y imposer une réponse.

Caméra chorégraphique : virtuosité et représentation du monde

Filmer le monde c'est lui donner forme, et comme on l'a vu, la forme choisie par Béla Tarr est caractérisée par l'unicité du regard et le caractère maîtrisé du mouvement conjoint de la caméra

¹ Béla Tarr, entretien, *Indiewire*, Op. Cit

² Eric Schlosser, entretien avec Béla Tarr, *Bright Lights films journal*, n°30, octobre 2000, <http://brightlightsfilm.com/30/belatarr1.php>

et des acteurs. Par sa chorégraphie, toujours lisse et mue d'une force dont on sent la préméditation, la fatalité, elle lie les univers disjoints et conflictuels des personnages en un espace-temps dont le rythme assure une certaine cohérence. Quel est l'impact d'une telle virtuosité, d'une telle visibilité de la mise en scène sur l'ordre du monde ainsi dessiné par la caméra ?

L'élégance et la beauté formelle créée par l'expérience de ces plans séquences frappe par le contraste qu'elle oppose à la situation décrite : le vide, le temps subi de l'expérience, le manque de réponses présentes dans les interactions entre les personnages. Elle ordonne ostensiblement ce qui est d'autre part ostensiblement chaotique. « *On peut y voir une affirmation de maîtrise : c'est l'aspect parfois kubrickien du film, qui oppose l'ordre donné au monde par le cinéaste au désordre et au chaos qui émergent de la foule.¹* ». La maîtrise plastique de l'image asservit l'acteur à une même chorégraphie, à un certain positionnement à la lumière et aux positions de caméra. Jacques Rancière, dans une présentation du film à la cinémathèque suisse,² dénote combien la première scène, où on voit Janos Valushka chorégraphier le mouvement du cosmos à partir d'acteurs improvisés, utilisant l'artifice pour tenter d'expliquer le monde, est symbolique de la caméra de Béla Tarr. A la dimension microcosmique du réel et du particulier, dont le respect guide on l'a vu une part du rythme du plan, s'oppose la dimension macrocosmique du pouvoir créatif du cinéaste conteur :

« On peut aussi rattacher cette esthétique du fragment (morceau de l'univers et univers absolu) à la philosophie des romantiques allemands, qui recherchent dans l'oeuvre d'art à la fois un microcosme et un macrocosme. Il se donne à lire comme une démarche expérimentale (un ensemble de variations géométriques et chorégraphiques) qui permet d'opposer à un relevé naturaliste du monde (puisque le regard devient une expérience : hypnose, épreuve de résistance quasi physique, ennui, fascination).³ »

Ainsi, la force de la mise en scène de Béla Tarr réside dans la cohabitation en tension de ces deux dimensions, expérimentale et macrocosmique, et non la simple soumission de l'une à l'autre.

¹ Fiant, Anthony, "Esthétique de l'adaptation", *l'Avant-scène cinéma*, Op. Cit. p11-13

² Rancière, Jacques, *présentation des Harmonies Werckmeister*, Cinémathèque Suisse, 17 janvier 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=u7LHJEoaTqg>

³ Fiant, Anthony, *Op. Cit*

Et ce rapport entre liberté du regard macrocosmique et respect de la dimension microcosmique tient beaucoup à la nature de la relation entre ce regard et les personnages présentés. Si la caméra suit Janos, c'est aussi parce qu'elle partage l'approche du monde de cet idiot éclairé, à la Dostoïevski : un rapport au monde d'abord médiatisé par l'expérience des sens, sans a priori et prompt à la fascination, où à l'étrangeté de l'Autre on oppose malgré tout une écoute et une volonté d'empathie. C'est en partie cette forme d'éthique de l'émerveillement et de l'empathie qui semble former cette cohérence-monde. Cette cohérence provient de l'individu et non d'une explication divine, de l'individu et du degré le plus premier de son expérience au monde. Cela tient aussi à la nature du personnage : un poète, un artiste isolé, quelqu'un qui existe dans une relation au monde dont la singularité précède la fonction ou la classe sociale, contrairement à chez Eisenstein par exemple. Il fait presque référence à une figure non pas post-communiste mais pré-communiste, la figure de l'innocent chargé du regard de l'enfance que l'on retrouve dans la Commedia dell Arte (Arlequin) ou dans la figure de l'ange. Ainsi, contrairement au Führer de Riefenstahl, l'attirance de Janos pour cet ordre cosmique ne peut jamais se solder par une acceptation instrumentale du pouvoir au dépend de la souffrance de l'autre. Le film pose un constat contradictoire sur la possibilité de ce regard : incarné par Janos, il mène à la folie; incarné dans la forme du film, il semble triompher de l'absence de sens.

Mais Béla Tarr semble également établir le lien entre cette volonté d'ordre cosmique exprimée par la caméra, et sa tension avec l'insupportable inertie qui pousse la foule à écouter les paroles du Prince et agir. Gustave Lebon, qui dans *Psychologie des foules* développe un arsenal de méthodes de persuasion pour contrôler la masse, parle du pouvoir des images et du spectacle.

« *Les foules ne pensant que par images, elles ne se laissent impressionner que par des images* » « *C'est au cabaret, par affirmation, répétition et contagion que s'établissent les conceptions actuelles des ouvriers. Les croyances des foules de tout âge ne sont créées autrement¹.* »

De même que le Prince anesthésie la conscience de la foule par le spectacle de la baleine, la densité stylistique du film nous amène à épouser la logique de la foule, l'insupportable immobilité

¹ Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF

puis l'aspect hypnotique, effrayant mais entraînant, de la foule enfin en action, puis nous associe au saccage comme témoin distant mais toujours avançant avec elle. Dans ces moments, elle quitte Janos, resté caché dans un coin, pour suivre le mouvement de la foule et nous amener jusqu'au bout de la dynamique. Janos nous a introduit à ce monde, mais la caméra spectateur est moins innocente, et s'en fait reflet et dénonciation. « *Autour du Prince filmé comme par une lanterne magique dans un cirque – souvenons-nous que le cinéma est à l'origine une attraction foraine – le film dénonce les dangers de la fascination de la mise en scène, qu'elle soit cinématographique ou politique*¹. »

Cette tension éthique présente dans la forme exprime la complexité émotionnelle de la tension présente dans le fond : elle exprime la tragédie d'un monde humain dont la fascination pour la puissance et l'ordre harmonique (opposé au chaos) le rendent influençable au point de la sauvagerie, mais seul monde où puisse se vivre ces moments de magie qu'inspirent la puissance de la baleine ou le mouvement cosmique des habitués du bar. Béla Tarr solde ainsi son rapport au problème idéologique inhérent à l'esthétisation du mouvement collectif. Sans renoncer à donner forme au mouvement du monde, il met en scène sa propre contradiction comme une forme de mise en garde. En plus du contenu du film, ce sont plusieurs des aspects de la mise en scène déjà abordés qui permettent de préserver cette distance par rapport à la grille idéologique : la présence constante de cette tension entre geste individuel et rythme de la caméra-cosmos, entre expérience matérielle du temps et lyrisme de la mise en scène, tension qui converge dans la création d'une « *inquiétante étrangeté*² » où le familier est constamment questionné.

Pour Béla Tarr, la mise en forme du mouvement collectif est problématique en ce qu'il lui assigne une volonté téléologique, mais il reconnaît notre besoin, aussi bien poétique que politique,

¹ Bayon, Estelle, "(des)ordre, corps ordinaires et figures politiques dans les Harmonies Werckmeister de Béla Tarr", *Raison Publique*, 22 octobre 2013, <http://www.raison-publique.fr/article637.html>

² Bouska, Pénélope, *l'inquiétante étrangeté dans la trilogie de Béla Tarr: Damnation, Satantango, Les Harmonies Werckmeister*, Mémoire dirigé par Sylvie Rollet, Université la Sorbonne-Nouvelle-Paris 3, 2012

à voir et participer au spectacle de cette harmonie. Pour explorer cette puissance esthétique tout en prenant distance avec elle, il utilise le plan séquence pour créer une tension entre l'expérience personnelle du monde, une temporalité individuelle du mouvement, et une cohérence rythmique et chorégraphique globale, en ouverture, fermetures, et mouvements globaux parfois restreints, parfois lyriques. D'une certaine manière, il s'agit d'une forme de dialectique (dans l'esprit d'Eisenstein), mais qui choisit de se situer au niveau du sensible plutôt qu'au niveau du conceptuel. Le "cerveau" du film se situe au niveau de l'humain et non au niveau de l'âme collective, du concept omnipotent, et en cela il concède qu'il a plus de questions que de réponses sur la configuration de notre rapport au mouvement du monde.

Conclusion

Pour articuler cohésion et multitude, la représentation du mouvement de foule au cinéma emprunte dans la mise en scène et le montage des notions de rythme et synchronisme empruntant, comme on pu le confirmer les dires de certains réalisateurs, aux domaines de la musique et de la danse. A l'image, cela peut signifier la création d'un motif spatial et/ou d'un motif rythmique, et donc la recherche d'une forme d'abstraction. Abstraction du décor, qu'on met hors-cadre ou compose en élément graphique, moule inversé de la foule (structure unie, ou répétition de motif). Abstraction des corps, qu'on filme dans leur flot, de loin et en hauteur, qu'on organise en formes géométriques, qu'on décompose en éléments égaux dépersonnalisés. Le "montage", qu'il soit dans la coupe chez Eisenstein et Riefenstahl, ou "dans la caméra" dans l'articulation des plans séquences de Béla Tarr, revient dans ces exemples comme un outil clé pour créer une forme d'espace mental du peuple, c'est-à-dire unir dans un seul flux de mouvement plusieurs dimensions-échelles, plusieurs lieux et problématiques.

L'organisation de cet espace dynamique social par le réalisateur est source en soi d'une émotion particulière à cette foule mise en scène, qu'elle naisse de la dialectique des forces, de leur canalisation ordonnée, de la tension entre les différentes dimensions. Il y a ce fantasme démiurgique de toucher à l'ordre du monde, comme le met lui-même en scène Béla Tarr. A l'écran, elle joue notre double identification possible, l'individu qu'est la caméra ou le personnage et à cette foule cinétique. Mais selon la focalisation et le regard de la mise en scène, la puissance de cette dernière génère différents fantasmes où s'insère l'individu : appartenance et de conjonction des actions chez Eisenstein, obéissance à un idéal et puissance maîtrisée chez Riefenstahl, bref instants de grâce coopérative et aliénation chez Béla Tarr.

Cela dénote toujours une relation à un système totalitaire : celui qu'on magnifie, chez Riefenstahl, qui forge l'individu à son image, uni vers un idéal commun; celui contre lequel se forge, par fusion dialectique, le peuple d'Eisenstein, uni contre l'opresseur; ou celui contre lequel vient buter la singularité irréductible de l'individu, le marginal voyant de Béla Tarr. On peut ainsi entrevoir

des pistes de questionnement sur le rapport entre désir scopique sur la foule et pouvoir totalisant. Elias Canetti, dans *Masse et Puissance*¹, dénote ainsi les deux attitudes possible face à la masse : participer et se fondre à celle-ci, à égalité avec l'autre, ou, en s'en détachant, chercher le pouvoir de guider, contrôler, bloquer son mouvement pour s'en prémunir. Ici, face à la perception visuelle du mouvement de foule, le spectateur semble pouvoir jouir simultanément ou tour à tour de ces deux rôles, s'identifiant en tant que participant intégré à la masse, mais aussi jouissant à distance du contrôle idéologique de l'ensemble. Il se met ainsi dans la position ambiguë, parallèle au dilemme de Janos, de potentiellement apprécier l'esthétique d'un ordre totalisant tout en s'intégrant à la masse de ses possibles victimes.

¹ Canetti, Elias, *Masse et puissance* (1960), Gallimard, Paris, 1993



OUVERTURE

MANHATTA / GOLAEM CROWD



Ouverture : Manhatta (1920) et le simulateur Golaem de foules artificielles

Les exemples étudiés dans cette partie se sont concentrés sur la représentation de la foule dans leur force cohésive, telle qu'elle fut fantasmée, conçue, canalisée dans la première partie du XXe siècle. Mais un autre mouvement de la foule que le cinéma narratif a plus de mal à explorer est à l'oeuvre dans *Manhatta* (1920), court métrage d'avant-garde illustrant un extrait d'un poème de Walt Whitman. Il montre le mouvement de la ville, dans l'incohésion apparente du quotidien de ses travailleurs et passants, unis par l'activité et la structure de la ville. C'est un mouvement différent : ce n'est pas la foule politique, la foule-peuple, c'est la foule flux d'une société urbaine individualiste. Les auteurs, Paul Strand et Charles Sheeler, proviennent tous deux de la photographie, l'un s'inscrivant dans le courant moderniste, le second dans une recherche de la géométrie et de l'abstraction dans l'architecture. Ici, ils organisent la ville en plan majoritairement fixes, où par des points de vues aériens, des cadres larges, la composition des lignes architecturales et le contraste de la pose, ils créent une représentation proche de l'abstraction de l'espace urbain et de ses circulations. Le mouvement de la multitude contraste avec la fixité des plans. La diversité des trajectoires contraste avec l'uniformité des corps, leurs vêtements, leur apparence lointaine comme silhouette sombre sur le béton clair. C'est l'architecture de la ville, plus présente à l'écran que ses habitants, qui fait corps à cette foule - ses massifs blocs aux mille fenêtres, le motif de la fumée sortant des cheminées comme un souffle collectif. La caméra toujours en hauteur, toujours lointaine, on aperçoit peu les visages. Le regard analyse le défilement de cette foule sans en faire partie. D'un bateau débarquent une foule de chapeau identiques. Quand certains, dans un plan plus rapprochés se retournent vers la caméra qui les filme, leur geste, leur expression, se succèdent régulièrement, frappants d'homogénéité. Ici, le personnage a complètement disparu, seul existe le flux de cette foule anonyme, annonciatrice d'une autre forme moderne de l'existence de masse, individualiste et pourtant uniforme.

Aujourd'hui, des techniques de génération artificielles de foules, tel le simulateur Golaem¹ pour Maya, remplacent les masses de figurants à moindre coût et moindre risque dans les films de fiction, les publicités, les jeux vidéos. L'outil aide à générer un grand nombre d'individus virtuels possédant une diversité contrôlable, par typologies et aléatoirement, de morphologie, d'accessorisation, voire de caractéristiques émotionnelles (agressivité, fatigue...) impactant leur comportement. Le mouvement de la foule ainsi générée résulte de modèles de comportements intégrés au niveau individuel. Le modèle de comportement créé par Golaem combine plusieurs théories: application des modèles particuliers issus de la physique (premier modèle utilisé en ergonomie, aujourd'hui pertinent surtout lors de grande densité de foule), mais surtout de modèles issus de divers courants de psychologie cognitive et collective tel que théorie de la décision et de l'anticipation (Alain Bertoz), l'écologie de la perception et espace personnel (Gibson), le courant de la cognition incarnée située, ou les travaux de Francisco Varela sur l'énaction. L'interaction groupe-individu se situe au niveau de chaque individu, alors que celui-ci calcule sa trajectoire à partir de cette prédiction rationnelle de son comportement par rapport à son environnement, les contraintes de sa morphologie, une part d'aléatoire et, dans certains cas, une contrainte imposée par l'utilisateur.

Généralement, le rôle de cette foule est de donner en second plan une notion d'ampleur : perspectives d'armées, stades remplis, population ambiante. En extension de la notion du figurant "dispensable" des fresques épiques, elle reproduit la hiérarchie qu'on a pu observer dans *Triomphe de la Volonté* entre une foule assignée à des règles et un protagoniste qui peut les briser. Mais ici, l'ordre imposé n'est pas un ordre supranaturel, c'est un ordre pseudonaturel. Ce n'est pas aux ordres du metteur en scène qu'ils obéissent, avec un degré plus ou moins fort de résistance. Ancré à l'intérieur du film, il obéit à une essence,² une uniformité naturelle. Il est à la foi beaucoup plus individualisé, et affecte la notion même de personnalité individuelle. En ayant un comportement seulement affecté par ses paramètres personnels et son interaction avec l'environnement, il est le

¹ Interview avec Stéphane Donikian, directeur de Golaem. Images disponibles sur <http://golaem.com/>

² Argument également défendu dans Landay, Lori, *Representing the Crowd: From Silent Film to Digital Cinema*, Berklee College of Music (presentation)

plus individualiste des êtres, sans aucune conscience de foule. Mais dans cet individualisme et sans cette identité d'être acteur de la masse, il n'en devient que plus uniforme, prévisible et contrôlable. On rejoint ainsi des descriptions proches que fait Simmel¹ des comportements urbains, où c'est une rationalisation interne du comportement par rapport à la masse anonyme qui semble former la cohérence d'un mouvement de foule particulière. C'est ce paradoxe qu'on étudiera dans la troisième partie, qui aborde la question du flux et de l'individualité. Le comportement individuel est prévisible statistiquement, y compris dans sa déviation, sa particularité, observée dans *Manhatta*.

A quel point notre volonté d'observation et de volonté d'ordre dans le mouvement de foule efface-t-il notre rapport singulier au geste individuel? Et si cette observation particulière a en elle-même sur nous un pouvoir de curiosité et de fascination, si le comportement individuel social est simulable, pourquoi regarder des êtres humains agir au cinéma ?

C'est le questionnement que semble induire le rapprochement entre ces deux exemples : la richesse et la cohésion du déplacement de foule observé dans *Manhatta* a-t-il le même intérêt quand observé dans une simulation qui en reproduit y compris même les mécanismes psychologiques ? Mais aussi, dans un autre sens, le regard introduit dans *Manhatta* est-il précurseur d'une certaine volonté d'observer, puis décoder, puis contrôler et reproduire le mouvement de foule, quitte à nous poser devant le paradoxe de créer un modèle d'humain qui rentre en conflit avec notre conception ordinaire de l'intégrité et de la singularité individuelle ?

Ces questions nous introduisent à une autre des tensions sous-jacentes dans la représentation de la foule au cinéma : le traitement différentiel entre l'anonymat de la masse, synthétisable en un objet, et la singularité du personnage, qui fait valeur du film.

¹ Simmel, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903) suivi de *Sociologie des sens*, petite bibliothèque Payot, 1989

PARTIE 2: LE VISAGE DE LA FOULE : ANONYMAT, SINGULARITÉ ET EMPATHIE

« Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées. »

Charles Baudelaire, extrait de « Les Foules », *Le Spleen de Paris*, 1864

Outre l'unité donnée par la sensation de son mouvement, la foule se caractérise aussi par la tension vers une notion opposée : la multitude. La multitude est le nombre que l'on cesse de compter, qu'on désigne non pas son nombre mais son essence en tant que grand nombre. Cette caractérisation est une des autres origines que l'on retrouve dans les termes désignant la foule. Le terme anglais « *crowd* » apparaît en 1567 dans une traduction d'Horace par Sir Thomas Drant sous la forme de « *crowde* »,¹ traduisant le terme latin *vulgus* en dénotant la multitude vue de manière objective. En cela, foule et anonymat se définissent mutuellement. La foule, qui vient désigner ce qui n'est pas le cercle, la famille, la communauté, est constituée des anonymes; et l'ensemble de ceux qui nous sont anonymes font foule. Si le sujet de notre étude est plus esthétique que scientifique, il est intéressant de voir que l'étude scientifique du comportement humain s'est également posé cette question. Ainsi, certaines théories proposent que cette distinction se trouve ancrée dans les limites cognitives du cerveau humain, tel que l'affirme la théorie du nombre de Dunbar. Déterminé en 1992 par l'anthropologue du même nom, il propose un seuil d'environ 150 personnes à partir duquel les relations interpersonnelles solides par un être humain ne sont plus possibles, nécessitant

¹ « *Crowd* », chapitre 4, *Crowds* (livre intermédia), Stanford

l'établissement d'autres types de gestion de la relation entre individu et collectif.¹ Le sujet de la foule revient, dans le langage, les sciences et au cinéma, pour désigner ce monde des « autres » et travailler notre relation à eux.

La notion d'anonymat est en tension avec le cinéma, car elle est jeu entre le regard et la relation. L'anonymat dans sa définition implique soit l'absence de nom, soit l'absence de renommée. Il lui manque soit l'identifiant permettant la récurrence de la relation, soit une qualité distinctive le permettant de le distinguer à posteriori d'un ensemble. Il vient à être défini par l'absence de distinction au sein de l'ensemble ou l'absence de relation personnelle. Mais au cinéma on se heurte à deux problématiques.

Déjà, de par la nature de l'appareil photographique, le personnage vu à l'écran est toujours reproduction d'une singularité pro-filmique. Comme l'analyse Benjamin dans *Petite histoire de la photographie*, la reproduction contient le « ça a été » du moment de la prise de vue. Déotte commente « Il y a comme une demande qu'adresse chaque photo : la demande qu'on identifie son référent en retrouvant son nom. »² Si on le réduit au domaine de l'image, la notion d'anonymat demande redéfinition : elle demande d'identifier ce qui, outre le nom, vient assigner cette singularité à une entité reconnaissable ou la réduire à un ensemble plus vaste.

D'autre part, la représentation immédiate de l'anonymat relationnel se heurte à la contradiction propre au cinéma entre relation empathique ou identification et écran. La foule vient remuer cette question du cinéma : voir un être humain à l'écran permet-il de le connaître? Quand le visage humaine est-il porteur du masque ou de l'intériorité? Cette question, creusée à la fois par les cinéastes et les théoriciens, a causé de nombreuses recherches, essais artistiques ou formalisations scientifiques, sur les mécanismes d'empathie et d'objectification, la singularité ou la généralisation, l'intimité ou la distance dans la représentation humaine au cinéma.

Il faut repréciser la relation à l'anonyme dans la définition de la foule, qui est double:

¹ Dunbar, Robin et al., *Social Brain, Distributed Mind*, Oxford University Press, 2010

² Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin: masse et cinéma », in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003

D'une part, cet innombrable anonyme appelle à construire une forme d'objectivité et pour cela établir une forme de distance, chez ceux, scientifiques sociaux, hommes de pouvoir, qui souhaitent étudier et gérer la foule comme objet extérieur. Ce regard est concomitant des capacités de représentations de la prise de vue aérienne, qui donne aux stratégestes militaires puis aux scientifiques et aux médias une vision détachée, supérieure, « divine » (le fameux « god's eye view ») des activités humaines.¹ C'est une indifférence construite par la distance ou l'objectification. On retrouve cette idée de distance dans le comportement urbain tel que décrit par Georg Simmel, la réserve de l'habitant des grandes villes qui se manifeste face à l'impossibilité de gérer une multitude de réactions à une multitude d'interactions, indifférence teintée d'une légère misanthropie, "antagonisme latent et phase préliminaire de l'antagonisme de fait; elle produit les distances et les éloignements sans lesquels nous ne pourrions tout bonnement pas mener ce genre de vie".²

Et d'autre part, il y a l'anonymat qui se vit en tant que membre de la foule. Elias Canetti décrit le phénomène de création de la masse par la « décharge », « instant où tous ceux qui en font partie se défont de leurs différences et se font égaux ».³ L'indifférence est construite par l'égalité : « une jambe est une jambe, un visage est un visage ». Comme on l'a déjà vu chez Eisenstein, ce traitement est presque plus proche du gros plan-synecdoche. En intégrant cette égalité, le corps de l'autre devient le nôtre, et inversement. « Aucune différence ne compte, pas même celle des sexes. Qui ce que soit qui vous presse, c'est comme si c'était soi-même. On l'éprouve comme on s'éprouve soi-même. Soudain, tout se passe comme à *l'intérieur d'un même corps* ».⁴ Cette capacité humaine à la transformation, telle que l'appelle Canetti, à l'empathie, à l'identification puis à l'imitation sympathique de l'inconnu, est pour Gustave Lebon et Robert Ezra Park la condition première de formation d'une foule psychologique. Pour William Egginton, la foule est ainsi le lieu où se précipite

¹ voir « Uroskie, Andrew V. « Far above the madding crowd: the spatial rhetoric of Mass Representation », *Crowds*, Livre intermedia, Stanford

² Simmel, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903) suivi de *Sociologie des sens*, petite bibliothèque Payot, 1989

³ Canetti, Elias, *Masse et puissance* (1960), Gallimard, Paris, 1993

⁴ *Ibid*

intimité et anonymat, perturbant ainsi la modernité s'étant construite dans l'opposition de ces concepts.¹

Que signifie alors au cinéma l'anonymat de la foule ? Comme se visualise-t-il ? Quelle qualité fait d'un être filmé qu'il acquiert son caractère de membre de la foule ou s'en détache, lui attribue singularité, généralité ? Et comment cette ambiguïté de la relation à l'anonyme joue-t-il avec cette ambiguïté du cinéma, qui fait que l'on peut être immédiatement à la fois intime et toujours distant, à la fois absorbé dans l'identification et toujours autre extérieur à un visage ? En suivant Canetti et son processus de formation de la foule, cette distance même créée par l'écran, nous préservant de l'impact direct que pourraient avoir les personnages sur nos vies et donc du besoin immédiat de chercher à acquérir du pouvoir contre lui, nous donne, comme dans la foule, la possibilité de rentrer en empathie avec eux même dans l'anonymat. Yves Lavandier souligne que c'est le propre de la dramaturgie : établir un lien, non seulement entre auteur et spectateur, mais entre l'autre, dont on ne connaît que l'image, et nous même, dont on connaît plus les pensées et les émotions.² Et comment donc la relation à l'anonyme de la foule vient-il faire écho aux pouvoirs d'objectification et d'identification du cinéma ?

Pour aborder ces questions, nous étudierons trois films ayant eu un impact populaire comme artistique important, qui ont chacun tenté de représenter l'homme de la foule en articulant représentation de foule et protagoniste, et ayant dû ainsi, dans leurs termes propres se répondant les uns aux autres, questionner et redéfinir comment leur articuler les notions de singularité et de relation. D.W. Griffith, avec *Intolérance* (1915) mêle des foules foisonnantes sympathiques aux premiers essais d'universalisation de son langage cinématographique de l'identification personnelle. *La Foule* (1929) de King Vidor, met en scène les contradictions des cinémas américains et européens, et l'opposition binaire entre protagoniste comme lieu de l'empathie et foule comme lieu de l'objectivation et du générique. Enfin, *Le Voleur de Bicyclette* (1949) de Vittorio de Sica, qui

¹ Egginton, William, « Intimacy and anonymity, or How the Audience became a Crowd », chapitre 4, *Crowds*, livre intermedia, Stanford

² Lavandier, Yves, *La dramaturgie, le clown et l'enfant*, 2011, p.12

sera inspiré par le film de Vidor, cherche, en tentant de redéfinir les termes de la relation au protagoniste, ouvre la lecture possible de ses foules anonymes distantes et communes.



INTOLERANCE





Chapitre 1: Intolérance, 1915, David Wark Griffith

David W. Griffith combine ici trois réputations. Considéré comme ayant créé le langage moderne cinématographique, il est aussi précurseur dans deux échelles opposées. Il est tenu d'avoir créé l'ancêtre du film à grand public et à grands moyens, et parmi les scènes de foules les plus épiques de son temps, implantant une esthétique de l'insert du panorama et du plan large. Mais il est aussi tenu d'avoir amené le cinéma dans sa dimension subjective et intime, par le montage et le gros plan. Il pose chez les réalisateurs comme chez les spectateurs de nouveaux modèles de représentations.

Intolérance (1915) est le projet le plus ambitieux de Griffith. A l'origine préparant seulement un mélodrame moderne, *La Mère et la Loi*, inspiré d'une affaire courante d'un gréviste accusé de meurtre, Griffith décide après relecture de *Leaves of grass* par Walt Whitman d'en faire un récit universel,¹ entrecroisant au montage quatre drames aux époques différentes : la chute de Babylone, la vie de Jésus Christ, le massacre de la Saint Barthélémy et *la Mère et la Loi*. Inspiré par la fresque antique de *Cabiria* et la fascination créée par le spectacle de la multitude, le projet est épique par ses proportions et son esthétique, instaurant un nouveau record en terme d'échelle de ses décors et de nombre de figurants. Mais montre aussi un attachement à la représentation émotionnelle de du domestique et de l'intime, chère à Griffith depuis ses drames domestiques à la Biograph. La trame de l'histoire ainsi aussi un prétexte et un outil pour Griffith pour exalter et mettre en jeu des représentations de la foule et de l'individu, qui dans leur confrontation font vivre le thème de l'Intolérance. Comment Griffith affecte-t-il notre façon de concevoir l'humain, individuel et collectif, au cinéma ? Comment la confrontation de ces échelles chez Griffith contribue-t-elle à fonder une certaine conception du cinématographique ?

¹ Croy, Homer, *Star Maker, The Story of D.W. Griffith*, Duell, Sloan & Pearce, New York, 1959

L'amour de la foule

Dans *Intolérance*, la foule est omniprésente. Dans l'espace concret du plan, Griffith multiplie les scènes de foule, à la fois dans leur quantité, leur diversité et l'ampleur des masses représentées. Il semble vouloir essayer et pousser à son paroxysme les différents modes de mise en scène de celle-ci à l'époque. La foule richement composée en « tableaux vivants » de l'histoire française reprennent les codes du Film d'Art, dont l'exemple le plus connu, *l'Assassinat du Duc de Guise* (1908), reste un des films préférés de Griffith.¹ Les étendues des foules Babyloniennes et leurs décors orientés sur le gigantisme font écho à *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, film antique épique de Ciné Citta, pierre fondatrice du Péplum, que Griffith est allé voir à New York², et aux représentations théâtrales de masse qui sont alors à leur apogées, avec des thèmes aussi antiques comme *Quo Vadis* ou *Ben Hur*.³ Il met en scène la foule de guerre dans un style épique basé sur le mouvement, et la foule en grève dans un style moderne, en associations de montage brutales. Le gigantisme de la production (2000 figurants pour la Saint Barthélémy, 3000 pour les scènes bibliques, 4 à 6000 Babyloniens et 15000 soldats)⁴ pousse dans sa limite extrême le grand nombre humain que Griffith et le cinéma de l'époque peut mettre en scène. Par cet aspect encyclopédique, la foule dans ces plans ne semble pas exister comme soutien mais comme exercice et sujet principal de la mise en scène du film.

La foule sous-tend même les plans individuels. Griffith met en scène derrière ses protagonistes un flux de vie humaine auquel ils semblent appartenir: les babyloniens flânants autour et derrière la Fille des Montagnes et le Rhapsode, la Cour en discussion derrière Charles IX et Catherine de Médicis, les invités dansants derrière les mariés de Cana. Griffith crée dans ces plans la sensation permanente en hors-champ de l'existence et du mouvement permanent du nombre, confirmé ensuite par une logique de montage où il juxtapose systématiquement les plans individuels serrés aux plans d'ensemble collectifs.

¹ Drew, William M., *D.W. Griffith's Intolerance, its Genesis and its vision*, Mc Farland & company, 1986

² Mitry, Jean, *Histoire du Cinéma 2 (1915-1925)*, éditions universitaires, 1969, p170

³ Drew, William, M., *Op Cit.*

⁴ *ibid*

La quantité et la diversité constante de la foule à l'écran semble montrer la volonté de couvrir l'intégralité de la société d'une époque, de foule locale à masse culturelle, multiplié sur quatre époques, pour, en les structurant en parallèles autour d'une thématique universelle, les étendre à la représentation de l'histoire de l'humanité. Comme le dit Deleuze, Griffith a aidé à développer une conception du montage qui rassemble la diversité des plans dans une unité organique de la narration - à la base du futur « montage de la transparence » américain. Ici, il « découvre que la représentation organique peut être immense, et englober non seulement des familles et une société, mais des millénaires et des civilisations différentes. »¹ Il y a chez Griffith, dans ce film, la volonté de représenter la masse et son conflit qu'il voit comme étant le plus fondamental, l'intolérance.

L'apparition des masses modernes tend à éveiller la paranoïa sur les dangers du mouvement que l'individu (que ce soit l'autorité ou le passant) ne peut pas contrôler, et à réveiller un schisme entre individu et masse. Mais Griffith montre la masse comme lieu possible d'amour et d'existence singulière de l'individu.

Les dimensions, concrètes, de la foule et, suggérées, d'une époque, les thèmes historiques et l'attrait spectaculaire du mouvement de la foule à l'écran rapproche *Intolérance* du courant du film épique. Mais si ce dernier tire sa force d'une structure pyramidale, où la foule sert de fond réactif caractérisant pour la lutte allégorique d'un personnage supra- ou surhumain,² *Intolérance* garde ses personnages au sein de la foule.

Il n'y a pas d'opposition binaire entre la foule et l'individu, le héros et l'anonyme, mais une gradation progressive et une circulation constante entre l'un et l'autre. La plupart des protagonistes sont littéralement anonymes, définis par des attributs communs, voire génériques (« *Brunette* » ou « *Brown Eyes* », « *la Bien-Aimée* », « *le Garçon* », « *la Fille des Montagnes* ») et sont introduits comme appartenant en égalité à la nuée: la Bien-Aimée parmi la foule symbolique de ses oies et du lierre, puis la foule réelle des danseurs, la Fille des Montagnes assise comme les autres flâneurs de

¹ Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, P49

² Elley, Derek, *The Epic Film : Myth and History*, Routledge, 1984, p16

Babylone. Ces héros ordinaires ne se détachent de la foule que par la focalisation narrative, sans talent ou supériorité particulière. Le Garçon en particulier est, comme Drew le souligne, aux antipodes de la figure conventionnelle du héros: son histoire s'écrit non pas sous les coups de sa volonté mais alors qu'il tombe tour à tour dans tous les pièges tendus pour lui par des forces sociales.¹ Plusieurs épisodes sont conduits par le protagoniste collectif des foules, et ne font apparaître que brièvement, de manière plus anecdotique et émotionnelle qu'instrumentale, les personnages principaux : la première bataille de Babylone, la grève et sa répression. L'entrecroisement des lignes narratives diminue d'autant plus la centralité des protagonistes au sein de l'histoire, en réduisant leur temps d'apparition à l'écran et en favorisant l'idée de l'existence d'une multitude d'enjeux parallèle à leur histoire, hors champ.

Le figurant de la foule, lui, apparaît toujours en voie d'être caractérisé. La multitude des plans larges foisonne de narratifs singuliers, non purement stéréotypés, dans les rues de Babylone et de Jérusalem, le salon de danse de Mrs Jenkins, permettant aux longs plans de foule non seulement de tenir l'intérêt, mais de montrer cet attrait particulier que Kracauer qualifie de « flux de la vie ».² Beaucoup de scènes interrompent l'action principale le temps de quelques plans rapprochés sur des figures anonymes ou des rôles secondaires. Par leur focalisation soudaine, régulière et gratuite en terme d'échelle de plan, elle semblent toujours questionner un rapport exclusif entre protagoniste et proximité: on passe des plans généraux aux plans rapprochés de protagonistes comme d'inconnus, comme à la réaction d'une jeune ouvrière à Mr Jenkins, aux chiots de Charles IX, à un vieillard passant. La proximité est sous un régime d'égalité. Mais c'est aussi une question de caractérisation des personnages, visuellement et par le jeu, qui apparaissent contenir en eux les potentiels d'un narratif indépendant, présentant des micro-conflits, des divergences: l'homme du marché de Jérusalem stoppé dans son geste de croquer une pomme par la prière des Pharisiens, le page de Cour baillant sans raison, le prêtre cachant un enfant durant le massacre de la Saint Barthélémy, le vieux babylonien essayant une armure puis en en choisissant une deuxième. Eisenstein compare cet

¹ Drew, Op. Cit.

² Kracauer, Op. Cit. p122

art de la caractérisation instantané des seconds rôles à celui de Dickens, dont il évoque le caractère plastique et immédiat de la caractérisation, et se souvient :

« Je n'oublierai jamais le masque de ce passant, son nez pointu entre ses lunettes, et sa barbe pendante, ses mains derrière le dos, et sa démarche de maniaque. Son passage interrompt le moment le plus pathétique de la conversation entre les deux jeunes gens éperdus. Le garçon et la fille ne m'ont laissé aucun souvenir mais le passant, traversant furtivement l'image, l'espace d'un instant, se dresse encore devant moi comme s'il était vivant - et pourtant ça fait plus de vingt ans que j'ai vu le film! »¹

Cette ambiguïté provient de celle créée par Griffith dans le montage : d'une part, une tension centrifuge, qui joint les plans, disparates en échelle et disposition, en cette unité organique, sensible, de narration dont parle Deleuze,² et d'autre part, une tension centripète, qui souligne la coupe, l'écart, rend au plan une part de son existence individuelle. Ici, en n'étant pas instrumentaux mais sujets (de leur plan ou de la trame narrative en générale), le plan individuel de l'inconnu comme du protagoniste ont en commun leur valeur à « saisir l'existant matériel en ce qu'il a d'illimité » comme le dit Kracauer, Les plans des protagonistes, au début isolés, égaux, finissent par leur récurrence par devenir part de cette unité organique du récit, comme le flâneur-spectateur de Kracauer « à travers le flux ininterrompu de correspondances psychophysiques », mais reste la sensation d'avoir arraché ces protagonistes à une foule plein d'autres protagonistes potentiels. « Ce qui apparaît {au flâneur}, ce ne sont pas tant des individus cernés d'un trait ferme et se livrant à telle ou telle activité définie que des grouillements indistincts de silhouettes incomplètes et tout à fait indéterminées. Chacune a son histoire, mais cette histoire ne nous est pas livrée. A sa place, ce qui apparaît, c'est un flux intarissable de possibilités et de significations quasi insaisissables. »¹ Mais à la différence de la description de Kracauer, les personnages et figurants de *Intolérance* trouvent peut être plus leur égalité non seulement dans une indétermination mais plus encore dans une surdétermination, leur proximité avec l'archétype, toujours humanisée d'une faiblesse humaine,

¹ Eisenstein, Sergueï, Dickens & Griffith, (trad. Marina Berger), Stalker Editeur, Paris, 2007

² « Il faut encore que les parties agissent et réagissent les unes sur les autres, à la fois pour montrer comment elles entrent en conflit et menacent l'unité de l'ensemble organique, et comment elles surmontent le conflit ou restaurent l'unité. », Deleuze, Op. Cit, p.48

forme de typage caractéristique du film américain sur lequel nous reviendrons. L'anonymat de la foule tient ici donc moins à une caractérisation ou à son abstraction au profit du héros mais à sa place fragmentaire et indépendante fonctionnellement au récit, et cette caractéristique touche, dans des mesures différentes, les héros comme les figurants grâce à l'égalité de regard que porte Griffith, dans le plan et le rapport du gros plan au plan général.

Cette foule de l'anonymat est représentée comme le principal lieu d'amour et de vie. Comme l'analyse Lesley Brill,² si au cours le film les foules peuvent sous l'impulsion des antagonistes se diviser et devenir meurtrières, elles sont associées, dans l'« état de nature » suggéré au début et à la fin du film, à des représentations positives de la multitude, du foisonnement et ultimement, de la place relationnelle de l'individu dans cette masse anonyme. Griffith donne une grille de lecture des plans de foule en multipliant les symboles de foule foisonnants, d'une certaine anarchie visuelle mais positifs et fertiles : les vignes couvrant les maisons des ouvriers, la riche, répétitive mais diverse, décoration du décor de Babylone, la récurrence d'animaux individualisés et sympathiques -les poules et les oies de Bien-Aimée dont le chaos et l'affection domestique lui sont associées par le montage, les pures colombes de Jésus et de Beloved, ou les animaux sauvages du festin Babylone, comme la foule puissants et pleins d'un frémissement imprévisible, mais intégrés aux jeux et aux affections des personnages. Face à ces sujets, l'oeil trouve son plaisir non dans la maîtrise de la multitude mais en s'abandonnant à son foisonnement qui dépasse sa faculté de compter, de contrôler.

Cet abandon de l'oeil à la foule est doublé au sein du film par la valorisation d'un certain abandon du corps à la multitude. Comme le remarquent Michael Tratner et Lesley Brill, la subjectivité de la sexualité privée, du couple, qui est souvent dans les films opposée à l'impersonnalité de la foule, est ici souvent étendue à l'intégralité de la communauté. Si le film défend dans son texte un certain conservatisme quant au corps des femmes, dans certaines circonstances (la menace du viol est omniprésente pour Bien-Aimée et la Brunette, le père de Bien-

¹ Kracauer, Op. Cit., P.123

² Brill, Lesley, *Crowds, Power and Transformation in Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2006

Aimée punit ses tentatives de séduction), il présente par ailleurs la recherche du plaisir des foules Babylonienne, non comme instrument narratif de décadence comme la plupart des épiques antiques de l'époque, mais comme caractéristique positive de ces foules, pour elle-même. Les prêtresses vierges Babylonniennes sont présentées en une séquence à la fois innocente et érotique, mettant en scène fleurs, quasi nudité et jeux, valorisant la capacité d'amour sexuel, quand orienté vers la communauté dans son ensemble, comme source de vie.¹ La Fille des Montagnes, dont l'appellation comme le dénote Tratner symbolise son attachement à un symbole de grande masse puissante et impersonnelle,² refuse la sexualité privée du mariage et du Rhapsode pour une sexualité publique, orientée vers le Roi et la défense de la communauté. Le domestique est également ramené au public au travers de la généralisation de la figure de l'amour maternel : la femme au berceau couve de son amour à la fois l'un et l'humanité entière, la Bien-Aimée est nommée par la qualification donnée à elle par son père mais aussi par l'idée d'une qualité générale de son existence au monde, conditionnant une certaine attitude du public sur son personnage. Les époques suivantes montrent une graduelle séparation entre les sphères publiques et privées, créant tabous chez les Pharisiens et les Uplifters et solitude névrotique destructrice chez the Friendless One et Miss Jenkins. Mais même dans ces tableaux, il reste chez Griffith une défense du désir collectif et de son désordre, condamnant les moralistes et donnant innocence aux figures de prostituées. L'admiration de Bien-Aimée pour la prostituée (« je marcherai comme elle et peut être que tous le monde m'aimera aussi ») arrive en mouvement parallèle de son amour pour sa plante (« hopeful geranium ») - l'attraction commune, partagé et banal, de l'humanité pour les manifestations ordinaires de la force fertile de la Nature.

Ce rapport érotique et donc haptique, vitaliste à la foule, se rapproche de la manière dont Elias Canetti va identifier et décrire la masse : non pas comme une force extérieure à surveiller, comme décrit Lebon, mais, intimement, comme un état de transformation de l'individu et de sa relation à l'autre. La masse existerait pour soulager l'individu de la phobie du contact personnel de l'inconnu, l'angoisse posée par possibilité de sa victimisation isolée, de sa souffrance solitaire, de sa mort, par un abandon de son corps au corps global de la masse.³ Cette confiance n'est possible que

¹ Ibid, p39

² Tratner, Michael, *Crowdscenes, Movies and mass politics*, Fordham University Press, New York, 2008, p45

³ Canetti, Elias, *Op. Cit.*

par le rapport impersonnel, égalitaire aux composants de cette multitude. Elle se base sur une universalité présumée de l'expérience. Chez Lebon, cette universalité représente une régression : à l'état primaire de sociabilité, elle ne se trouve que dans les sentiments les plus instinctifs, considérés les plus bas, et demande l'abandon des fonctions intellectuelles rationnelles, rédemptrices. Chez Canetti, cette universalité trouve ses racines dans notre condition existentielle, elle est l'expression innocente d'une des dimensions de la vie, celle du désir d'échapper à la mort.

Thématiquement, on retrouve cette figure de la Vie comme généralité qui, dans la continuité de son mouvement, surpasse la mort individuelle. Griffith ramène le mouvement particulier au général : par la mise en parallèle entre décorum symbolique et culturel et mouvement de la vie (les scènes Babyloniennes qui mettent en parallèle la richesse de symboles des décors et la richesse indicelle du foisonnement humain), par le lien constant et organique entre plan de multitudes et activités singulières, par la généralisation dans les titrages de l'activité particulière en action (référence à des poèmes de Walt Whitman et Oscar Wilde, à l'Ecclésiaste -« *a time to mourn, a time to dance* »- pendant la fête des ouvriers), et la représentation iconique de la « femme au berceau », qui allie l'universel (le mouvement répétitif, représentative du « temps comme tout » comme le décrit Deleuze¹, l'abstraction du décor, l'explicite désignation par le titrage) à l'intime (l'amour maternel, amour inconditionnel, à la fois le plus privé et le plus dépersonnalisé, pour la vie en devenir).

Au delà des récurrences symboliques, anecdotiques au film, il est intéressant de voir la congruence possible entre cette conception intime, sensuelle du rapport à la foule anonyme, la volonté de fusion dans l'universel et l'apport formel de Griffith au cinéma. Il faut revenir à une qualité propre au montage de Griffith : l'utilisation au montage du gros plan et du plan d'ensemble. Nous avons vu chez Eisenstein comment celui-ci utilise ces deux dimensions pour tirer la nature indicelle de la représentation humaine au cinéma vers une représentation symbolique universelle. Mais, comme il l'admet lui même, c'est à partir de ce qu'il observe de la pratique de montage de

¹ Deleuze, Op. Cit, p.50

Griffith que Eisenstein bâtit sa théorie propre. Griffith n'invente ni le gros plan ni le montage, mais il modifie leur utilisation au cinéma au service de la narration. Avant les pratiques de Griffith au sein de la Biograph, le mode de narration dominant au cinéma est la narration par « tableaux », où « le champ s'identifie à l'espace scénique », enrichi d'innovations telles que la course poursuite, qui commencent à rendre naturel l'impression d'avoir de multiples points de vue en continuité, justifiés par l'action et la localisation discontinue des personnages. Griffith, en choisissant de transformer l'angle et l'échelle de plan au cours de la scène, non pas pour exprimer au mieux des données contextuelles (pouvoir informatif de l'image) mais pour la qualifier sur le plan des émotions (pouvoir relationnel de l'image) ou des idées (pouvoir iconique de l'image), contribue à détacher l'image cinématographique de son caractère de reproduction objectif d'un référent discret, l'utilise comme référent d'une notion à la fois moins anecdotique et plus subjective. *“Le poète impose un sens, une interprétation subjective à la chose représentée. Dès lors le concret renvoie à l'abstrait; il ne le “figure” plus”*. Fondée sur l'émotion, l'image accède directement au lyrisme¹. Au plan moyen, qui tend à prévaloir dans les premiers films car il permet d'observer les réactions du personnage dans son contexte, Griffith ajoute l'utilisation récurrente du gros plan (sur lequel nous reviendrons) et du plan de très grand ensemble. Si, comme le note Deleuze, cette opposition s'inscrit dans une binarité (collectif/individuel, homme/femme, civilisation/nature) propre à la subjectivité de son montage² et ancré dans des conceptions culturelles américaines, il faut aussi noter la faculté particulière (bien que non automatique) de ces plans à transcender le plan immédiat du récit, soit en le ramenant à un référent sensible, intime et donc communément partagé, soit en l'ouvrant sur la possibilité de l'infini. Représentant l'humain, elle permettent de montrer non la simple sphère de sociabilité, où se produit le jugement, mais une sphère où peut se représenter différentes perceptions de l'égalité de la personne de la foule. Griffith comme Eisenstein utiliseront les possibilités de généralisation universelle ouverte par ces plans, mais de manière distincte, comme on le verra plus tard. Chez Griffith, la nature de ce transcendentalisme se rapproche du mélange d'épique et de lyrique de la poésie de Walt Whitman (dont il cite comme refrain un extrait de son poème le plus connu, *Leaves of*

¹ Mitry, Jean, Histoire du Cinéma 2 (1915-1925), éditions universitaires, 1969

² Deleuze, Gilles, Op. Cit. p47

Grass : « *out of the cradle endlessly rocking...* ». Chez Whitman, la compréhension des grandes vérités du vaste monde se précipite dans l'universalité de son expérience intime.¹ Cette notion, déjà profondément liée à une certaine culture américaine, connaît au travers de Griffith un héritage dans la pratique cinématographique américaine.

A l'opposé, le principal antagoniste décrit par Griffith est l'homme à la recherche du pouvoir. Le pouvoir est, dans la description de Canetti, la stratégie alternative à la masse dans l'espoir de survivre à la menace inconnue. Il cherche le pouvoir lui permettant de perpétuer sa propre existence, une survie qui consiste, comme le résume Lesley Brill, non seulement « à rester en vie, mais à rester en vie alors que les autres meurent. »² Fondamentalement, il implique une inégalité de traitement, entre le sujet du pouvoir et la reste de la somme des hommes. Le premier doit gagner une supériorité, physique et/ou symbolique, par rapport aux seconds, pour appliquer et/ou justifier son statut différencié. Il demande à la fois une maximisation et différenciation de sa vie propre, et une répression de l'empathie, de la capacité à imaginer la vie des autres comme la sienne. Dans *Intolérance*, thématiquement, Griffith met en scène cette stratégie comme destructrice. La supériorité morale affichée par les Pharisiens et les Uplifters est mise en dérision. La perturbation de la foule édenique originelle, sa division en foules adverses, provient de l'action de quelques personnages, qui, isolés, objectifient et déshumanise la foule des autres, au dessus de laquelle il essayent de se hisser. Il est intéressant de noter que dans ce choix, Griffith va à l'encontre de la structure classique

¹ Le premier paragraphe de *Leaves of Grass*, qui montre à la fois la focalisation sur une expérience individuelle sensible, physique, sensorielle puis émotionnelle du monde, et l'idée d'une compréhension de la masse par la généralisation universelle, égale, de ces qualités intimes :

« **One's-self I sing, a simple separate person,**
Yet utter the **word Democratic, the word En-Masse.**

Of **physiology from top to toe** I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I say
the Form complete is worthier far,
The Female **equally** with the Male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing. »

² Brill, Lesley, Op Cit. p.41

de la tragédie, où c'est le héros qui, de plus en plus isolé, va chercher à gagner le pouvoir de changer sa condition.¹ Ils se caractérisent souvent par leur différence : non pas un aspect générique mais leur fonction particulière (le prêtre de Baal), leur appartenance à une institution (les Uplifters), leur nom, alors synonyme de leur statut (Mr Jenkins, Catherine de Médicis et Charles IX). Alors que les protagonistes sont toujours intégré au mouvement de foule, à l'image, les antagonistes tendent à en être exclu : l'image de Mr Jenkins isolé dans son bureau vide, alternant avec les images de la foule en grève avec laquelle il est symboliquement lié; les surcadrages architecturaux excluant Miss Jenkins du mouvement de la piste de danse ou le Prêtre de la masse babylonienne. Ces personnages sont forcés dans un régime non pas de la relation haptique à la foule mais du regard - à distance choisie ou forcée, analytique ou névrotique : la foule humanisée de Babylone devient représentation abstraite, déshumanisée dans la fenêtre derrière le prêtre.

Mais le film déshumanise aussi d'autres foules : la foule belligérante, adverse des Uplifters et de l'armée de Cyrus, qui ne représente non la somme de ses individus mais l'instrument de son institution ou son chef. Leur représentation est réduite à leur fonction : les objets instruments de leur pouvoir (les tours mobiles des attaquants, qui les symbolise au moment de la première victoire babylonienne; les bureaux des Uplifters, sur lesquelles elles apparaissent en fondu), les motivations des groupes humains sont réduits à la destination et à l'effet de leurs actions (la horde de Cyrus, montrée distante, au visage couvert, dont on ne peut lire d'émotion que la gesticulation, se caractérise par l'unité de sa destination (Babylone) et de son but (conquérir), alors que les Babyloniens gardent leur identité, expriment espoir et souffrance au coeur de l'action)² ou à leur conditionnement social (l'échelle du plan moyen choisie pour montrer chez les Uplifters la dynamique sociale conventionnelle, ne provenant pas d'une intériorité).

Idéologiquement, la défense du « Common Man » présente à la fois dans la narration et l'esthétique de Griffith s'ancre dans l'idéalisme démocratique et individualiste Jeffersonien, dont l'idéal est ravivé par les personnalités politiques de l'époque telles Woodrow Wilson. Il exalte

¹ Brill, Lesley, Op. Cit. p.7

² Brill, Lesley, Op. Cit.

l'individu ordinaire comme valeur centrale de la société, et fait de la protection de son intégrité contre l'oppression et la régimentation de l'impérialisme, du puritanisme et de l'aristocratie la mission des institutions.¹ Il idéalise cette notion dans la justice de Babylone, qui défend le faible contre le fort. De manière littérale, dans *Intolérance*, ce n'est pas la valeur morale intrinsèque de l'institution qui fait sa qualité mais la manière dont celle-ci défend les droits de l'individu contre la structure sociale. Chaque époque représentée voit la confrontation entre ordre moral nouveau, réprimé, et ordre moral perverti, dominateur, mais ceux-ci se répondent ironiquement : le christianisme sert à la fois de structure protectrice des faibles chez le Christ, instrument politique chez Catherine de Médicis et motif d'oppression morale chez les Uplifters. Cette conception de la régulation idéale de la sphère publique par une attention au privé rejaillit sur le regard que Griffith porte sur la foule.

On le voit, chez Griffith, la représentation de la foule, par essence anonyme, ne signifie par pour autant un rapport impersonnel au sujet. Il peut se faire dans un rapport habituellement réservé à l'individu - l'intime, le singulier -, unifié par son égalité. Il utilise deux caractéristiques purement cinématiques. Il célèbre la représentation du flux, de l'ensemble anarchique comme source de vie dans lequel peut se fondre l'individu et sa singularité sans s'y perdre, tel Bien-Aimée dans la foule de danseurs. Et il utilise la capacité générique à l'identification pour associer celle-ci à des humains communs et la démultiplier, construire des vecteurs affectifs multiples et égalitaires autour d'anonymes. Le film, dans son propos comme dans son esthétique, tend à présenter la coïncidence entre amour pour la masse et amour pour l'individu anonyme. La capacité de se transformer en l'autre, de s'imaginer sentir ce que ressent l'autre, est à la fois à la base de la formation de la foule (pour Canetti et Lebon), l'utopie politique de Griffith, et un des pouvoirs qu'il permet de révéler au cinéma, au travers du développement d'un langage cinématographique de l'identification. Lebon dit de la foule qu'elle fusionne, non autour de la pensée rationnelle mais autour de l'inconscient, qui communique par le ressenti du corps et par la compréhension instinctive de l'image. Les théories alors contemporaines de réception du film mettent l'accent sur l'universalité des émotions chez l'être

¹ Drew, William, Op. Cit.

humain, permettent le partage collectif d'une subjectivité au cinéma. Le cinéma tel que le réinvente Griffith est-il un nouveau moyen de médiatiser l'inconscient collectif les masses urbaines anonymes dans un rapport intime de foule, créer les conditions de l'amour de tous par l'amour de l'un ? Griffith défend l'idée de cinéma comme langage universel, dans le contexte d'une Amérique de l'immigration, où on donne au spectacle un rôle central dans la formation d'une identité citoyenne.¹ Littéralement, Griffith semble croire en cette utopie progressiste : seule la trame narrative de l'époque moderne se termine bien, et ceci grâce aux moyens modernes de communication. Comme le dit Miriam Hansen, pour Griffith, *Babylone* représente « l'utopie concrète d'un cinéma qui pourrait se développer, libre des restrictions des comptables de studio et ses juges moraux, en un médium public pour l'organisation et la communication de l'expérience ».² Cette utopie sera ensuite, comme on l'a vu, reprise par Eisenstein avant de tomber en désuétude. Mais ces principes et cette esthétique, qui fonde la base d'un certain cinéma à vocation populaire, a également un héritage au cinéma qui a un effet contradictoire sur cette foule spectatrice.

Les moyens griffithiens de l'identification, et effets sur le Star System et la représentation de la singularité

Si Griffith cherche à développer un narratif englobant l'humanité, il faut revenir sur la méthode qu'il emploie pour impliquer le spectateur émotionnellement avec son sujet. S'il poursuit d'une part les traits de la généralité, de l'universel chez ses personnages, ce qu'on voit dans le style de Griffith, c'est aussi combien la singularisation est clé dans la relation affective au personnage qu'il développe. Griffith est un spécialiste du spectacle de masse : son précédent film, *Naissance d'une Nation*, est parfois défini par l'ampleur de son succès populaire comme le premier blockbuster. L'idéologie politique rentre en parallèle avec une certaine conception du savoir faire cinématographique qu'a Griffith : le film en tant que spectacle doit impliquer affectivement le spectateur, en masse, en trouvant des clés universelles de suggestion émotionnelle; et chez Griffith, cette implication ne peut se faire sans passer par une identification au protagoniste. Dans la

¹ Plasseraud, Emmanuel, *L'art des foules, théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Septentrion, 2011, p32

² citée dans Tratner, Op. Cit. p49

longueur du film, la masse adhère surtout émotionnellement à ce particulier, et non à la masse. Ainsi (d'une manière que critiquera Eisenstein et qu'il tentera de dépasser dans *le Cuirassé Potemkine*), la figure du protagoniste devient au fur et à mesure du film de plus en plus centrale pour l'attention du spectateur, et de plus en plus individualisé, tandis que les foules les entourant deviennent de plus en plus instrumentales.

C'est l'ironie de l'attrait du cinéma de Griffith qu'il réside dans la relation qu'il crée au personnage.

Avant Griffith, comme on l'a vu, le film de cinéma, qui tend à être jouer plus de son statut d'attraction foraine pour les classes ouvrières dans les Nickélodeons, centre sa cohésion autour de l'action et non du personnage.¹ Pour attirer les classes moyennes, il faut sortir du simple attrait de la curiosité sensationnaliste, dont on dit manquer les qualités qui donne au théâtre ou au roman sa respectabilité : dramaturgie, caractérisation.² Griffith, qui fut d'abord acteur et dramaturge, est d'abord l'héritier d'une tradition romanesque et scénique, qui a ses racines dans le mélodrame anglais, le roman victorien de Dickens et le courant spectaculaire du théâtre de la fin du XIXe siècle. A la Biograph, ses films retiennent l'attention grâce à la combinaison de l'enjeu créé par la victimisation et l'occurrence de l'extraordinaire du mélodrame d'une part, et le sens de la caractérisation ancrée dans les détails réalistes, communs et domestiques de chez Dickens. C'est devenu une recette classique, repris dans la plupart des manuels de scénario³: focaliser l'attention du spectateur en créant de l'identification, créer de l'identification en donnant au protagoniste un conflit, caractériser sa réaction au conflit en lui donnant un comportement assez proche d'une norme commune pour faire rebondir l'histoire de manière « logique », mais assez de paradoxes ou contradictions pour que ce récit ne soit pas complètement prévisible. C'est l'homme commun, issu de la foule, presque aussi téléologique que celle-ci, mais qui se caractérise par sa différence et que le conflit isole de celle-ci. L'homme ordinaire n'est pas immédiatement objet d'empathie. On doit

¹ Gaudreault, Andre (dir.), *American cinema 1890-1909, themes and variations*, Rutgers, 2009

² Pearson, Roberta E., *Eloquent Gestures: the transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, 1992

³ Lavandier, Yves, *La Dramaturgie, Le Clown et l'enfant*, 2011, Field, Syd, *Scénario*, Dixit/ESRA, 2008, etc

évacuer ce qui le rend comparable, le banal, le similaire à l'autre qui le rend prévisible, le ramène à la cohorte. S'ils nous étaient accessibles par leur aspect commun, Griffith nous rend sympathiques les personnages de la Fille des Montagnes et de Bien-Aimée en distinguant leur destin de la marche de la foule : la Fille des Montagnes se distingue des filles dociles du marché au mariage, la Bien-Aimée est isolée dans son malheur. Il y a de manière récurrente dans ces mécanismes dramatiques les ingrédients pour une dichotomie binaire entre individuel et collectif. Vers le climax, ce sont des foules et des symboles de foule anonyme qui menacent les héros : la horde de Cyrus, opposée au Roi et à Fille des Montagnes qui finissent par être presque seuls à affronter l'envahisseur; les trois bourreaux, qui par leur action collective se déchargent des conséquences individuelles, comme la foule; le train du Gouverneur, symbole du collectif, qui est rattrapé par la voiture, symbole individuel. Pour Eisenstein, le cinéma griffithien est ainsi tel le « moderne roman bourgeois »¹ : en plaçant les mécanismes du drame au niveau individuel et non au niveau des forces sociales, il met en scène les souffrances du peuple tout en perpétuant les conditions de son existence. Dans *Intolérance*, ainsi, la course-poursuite permet de sauver le Garçon, mais les institutions qui ont causé sa situation restent inchangées, à part un appel à la compassion et à la charité, et le soulagement du happy end ne fait que souligner combien le récit a fini par se focaliser sur l'individu et sur l'anecdotique.² Les nouveaux figurants introduits, les étrangers du marché de Babylone, les prisonniers au visage fermé, par distance et défocalisation narrative, ne retiennent plus aussi facilement notre attention et notre empathie. Alors même que l'histoire critique celui qui se hisse au dessus de la foule, notre regard finit par valider nos héros comme plus importants que la masse anonyme.

Griffith est, comme on a déjà commencé à le voir dans sa conception du montage, un des premiers cinéastes à expérimenter avec l'identification au cinéma. Les courts métrages qu'il réalise pour la Biograph s'inspirent des fables moralisatrices du dix-huitième siècle, où l'expérience immédiate de l'intrigue sert de support à un message exemplaire. La nature même de ces sujets appelle à mettre en place dans la grammaire filmique non seulement la représentation d'une réalité

¹ « Griffith, Eisenstein », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°6, printemps 1972

² Oms, Marcel, « Essai de lecture thématique de *Intolérance* », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°6, printemps 1972, pp28-45

discrète, contextuelle du récit, mais à charger le plan d'une valeur d'argument moral, représentant une unité de sens constante.¹ Griffith expérimente sur les effets de la disposition et la variation des signes que représentent l'image cinématographique, et ce faisant tend à vouloir réduire l'ambiguïté et de la position relationnelle et de la valeur morale que le spectateur peut attribuer à celle-ci. Il développe un montage narratif, qui conditionne notre relation et notre implication par rapport à l'action, notre ressenti à celui-ci, et module l'accès aux personnages.² Par exemple, tandis que les films de course poursuite pré-Griffith (pourtant innovant dans leur utilisation du montage parallèle) tendent à couper seulement après que le personnage ait quitté le plan,³ Griffith conditionne la signification de la durée du plan à sa valeur psychologique envers le narratif, comme on le voit dans l'accélération progressive du montage parallèle de la course poursuite finale du film. Mais le montage n'est qu'un des mécanismes psychologique que Griffith utilise, et qui va dans le sens d'une capacité d'identification psychologique accrue.

Ce qui donne également une nouvelle respectabilité au cinéma de Griffith est lié au développement d'un jeu plus naturaliste. Le jeu mélodramatique, hérité du pantomime à la française et basé sur l'exagération des mouvements du corps et la codification des expressions,⁴ utilisé jusqu'alors de manière prédominante, sert la trame narrative en exprimant des symboles génériques.⁵ La technique de Griffith, proche du théâtre du réalisme intime de Stanislavski⁶ qui se développe alors et des pièces au réalisme domestique de Belasco, fait plutôt de l'expression des émotions un sujet même d'attention, et ceci en allant y chercher le singulier, l'inattendu, la contradiction. Il répète les scènes sous forme d'improvisations avec les acteurs, à partir d'une description orale, et conserve ensuite à la prise de vue certains mouvements impromptus,

¹ Brunetta, Gian Piero, « Constitution du récit et place du spectateur chez D.W. Griffith », in Mottet, Jean (dir.), *Op. Cit.*, pp.248-258

² Gunning, Tom, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film, the early years at Biograph*, University of Illinois Press, 1994

³ Gaudrault, André, « Temporality and narrativity in early cinema », in John L. Fell (dir.), *Film before Griffith*, University California Press, 1983

⁴ Dugale, Valérie, « Actrices et héroïnes dans les films de Griffith (1808-1912) », *les Cahiers et la Cinémathèques*, n°17, Noël 1975, pp54-59, p56

⁵ Gunning, Tom, *Op. Cit.*

⁶ Ibid

révélateurs, sincère¹s, bien que d'autre part une certaine intensité de l'expression des émotions reste de mise.² Au près de Griffith, à la Biograph, Mae Marsh (ici Bien-Aimée) est partie intégrante dans l'introduction d'une nouvelle conception de jeu : « *regarder* plutôt que *parler*, *penser* plutôt que *gesticuler*, *être* plutôt que *jouer* ». Dans *Intolérance*, ce qui rend souvent le déroulement de ces tragédies croisées intéressant c'est, au delà du suspense, l'irréductibilité du jeu aux situations souvent génériques - c'est Bien-Aimée partagée derrière sa porte alors qu'elle repousse le Garçon, qui passe de la détresse au sourire puis à nouveau au doute. D.W. Griffith, insatisfait par l'interprétation que donne Robert Harron alors que son personnage, le Garçon, attend son exécution, l'amène à la prison de San Quentin observer un vrai condamné à mort³. C'est ce « quelque chose de fragmentaire et fortuit » comme décrit Kracauer, les éléments spontanés révélateurs du psychisme, ces « aberrations du comportement que Freud a qualifiées d'actes symptomatiques. » C'est aussi un type de singularisation, en ce qu'il est à la fois écart à une norme et caractéristique d'un individu, mais que Griffith comme on l'a vu étend parfois aux membres anonyme de ses foules.

Ce développement du jeu est permis et servi par un autre apport fondamental de Griffith au film, que l'on a vu : le gros plan et son utilisation émotionnelle. La légende (non confirmée par le véritable découpage du film) voudrait que Griffith ait sur le tournage de *For love of Gold* demandé à l'opérateur de se rapprocher pour capturer au mieux l'expression du personnage. A l'idée de rapprochement physique s'ajoutent trois caractéristiques visuelles : l'agrandissement, l'isolement de l'objet (proche du faisceau théâtral, qu'il mime souvent à ses débuts), le rapport d'échelle au montage.⁴ Chez Griffith, comme on l'a déjà abordé, cette fragmentation et focalisation sert à qualifier, est toujours au service de l'unité affective de l'oeuvre - en insert il rend un élément impérieux, en récurrence il en appelle à l'obsession ou à la constance.¹ En devenant instrument dans un flux émotionnel et moral uni, il vient aussi qualifier l'objet de son attention. Pour Deleuze,

¹ Ibid, p.58

² "For principals I must have people with souls, people who know and feel their parts, and who express every single feeling in the entire gamut of emotions with their muscles !" Griffith, D.W "What I demand of movie stars", *motion picture magazine*, feb 1917

³ Croy, Homer, *Star Maker, The History of D.W. Griffith*, Duell, Sloan & Pearce, New York, 1959

⁴ Gubern, Roman, « David Wark Griffith et l'articulation cinématographique », pp7-21, *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°17, noel 1975 - p16

« l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage. »² Au sein du montage Griffithien, le gros plan de visage tend d'autant plus à fétichiser son émotion. A cela, il faut ajouter le style Griffithien du gros plan : visages de femmes jeunes, comme irradiant de lumière, surfaces sensibles, « réfléchissantes » comme dit Deleuze,³ où apparaissent brièvement joie ou souffrance, souvent cernés d'un iris noir. Griffith dans le choix de ses actrices exige une « flamme intérieure ou illumination », insiste sur les yeux comme fenêtre de l'âme. Leur jeunesse combine plusieurs qualités : pas de formation au jeu mélodramatique, une capacité à évoquer le charme et la mystique propre à la jeunesse.⁴ Ce sont des présences à la fois désirables et assez lisses, peu caractérisées dans la différence, pour pouvoir s'y projeter. Cela devient part importante du spectacle chez Griffith que de pouvoir, le moment opportun, s'adonner à la contemplation de ces visages. C'est également le cas dans *Intolérance*, dont le point d'orgue, émotionnel, se précipite dans le gros plan de Bien-Aimée au tribunal.

Mais cette imagerie du gros plan et de la réaction réaliste et singulière, au service d'une identification, contribue également à fonder le star-system Hollywoodien (qui à son tour, réclame l'utilisation croissante du gros plan pour contenter le public). Les premiers acteurs sont maintenus anonymes, mais sous la direction de Griffith à la Biograph, les spectateurs commencent à remarquer « the girl with the curls », Mary Pickford, dont ils commencent à réclamer les films. Alors qu'il oppose en théorie la promotion de ses acteurs, sous l'image de Griffith naissent les premières célébrités, Florence Lawrence, Blanche Sweet, Lilian & Dorothy Gish, Mae Marsh, Constance Talmadge, dont les noms sont bientôt non seulement cités mais employés comme moyen de promotion des films. Plus que leur caractère propres, ces premières stars se distinguent par leur grande plasticité : ce sont souvent des personnes jeunes avec peu de formation, influençables à l'autorité des producteurs et réalisateurs, et qui passent parfois par d'autres incarnations avant de trouver celle qui fera leur renommée. Il s'agit souvent d'un tic de jeu ou d'un type de rôle combiné à leurs qualités physiques -

¹ Guibert, Pierre, « Griffith, Eisenstein et le cinéma d'hier », *les cahiers de la cinémathèque*, printemps 1972, n°6, p59

² Deleuze, Op. Cit, p125

³ Ibid, p127

⁴ Dugale, Valérie, « Actrices et héroïnes dans les films de Griffith (1808-1912) », *les Cahiers et la Cinémathèques*, n°17, Noël 1975, pp54-59, p56

Mae Marsh, qui joue Bien-Aimée, incarne dans ses rôles récurrents le type traditionnel américain, rendu célèbre par le poète Tennyson, de délicatesse, féminité, douceur innocente et traditionnelle.¹ En s'adaptant en réponse aux réactions du public, ils se font les précipités des attentes et des archétypes fantasmés du public.² Elle rentre en parallèle avec l'image dans *Intolérance* du culte du Roi de Babylone, qui sert à ses sujets tels Fille des Montagnes d'objet public d'amour, voué à représenter l'ensemble de Babylone et la valeur de protection de ses sujets. De même, Jésus y est présenté comme « Man of Men », simultanément l'homme parmi les hommes et l'homme de tous les hommes³, sujet de tous, répliquant l'image du poème de Walt Whitman, « I contain multitudes ». Il réunit l'inconscient de la foule et le particulier de l'individu. « La star touche le public non seulement parce qu'elle correspond parfaitement au personnage qu'elle interprète, mais en tant qu'elle est, ou paraît être, une personne singulière, une personne qui existerait indépendamment de tous les rôles qu'on lui confie, dans ce monde extérieur au cinéma que le public croit être la réalité ou qu'il se complaît à substituer à celui-ci. »⁴ Pour Dyer, la star combine l'ordinaire et l'extraordinaire : leur image repose sur le typique, mais leur statut jouit de l'exceptionnel, du distinct.⁵ Et comme on le verra, cela crée un système du régime d'attention au cinéma qui tend à creuser l'écart entre la représentation de la foule et celle du héros.

L'identification au cinéma est un domaine problématique. Son étude suppose une conception indifférenciée de la réception du spectateur - notion populaire aux débuts du cinéma en parallèle avec les théories des foules, mais remis en cause d'une part à partir des années 1950-1960 par la prise en compte des caractéristiques socioculturelles de l'individu dans l'étude de la réception filmique, et d'autre part par la persistante possibilité de résistance individuelle aux effets du spectacle de masse.¹ Dans ce débat sur la réception filmique, la question de la relation et de l'affect touche au plus inquantifiable. La nature du phénomène qui allie de manière discriminante le

¹ Menefee, David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Greenwood Publishing Group, 2004, p123

² Marantz Cohen, Paula, *Silent film and the triumph of the american myth*, Oxford University Press, 2001, p140

³ Brill, Lesley, Op. Cit, p50

⁴ Kracauer, Siegfried, Op. Cit. p162

⁵ Mc Donald, Paul, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower Press, 2000, p7

spectateur au personnage qu'il voit à l'écran, et les possibilités de sa généralisation, est un des mystères fondateurs du cinéma. Mais comme le voit dans le cinéma qu'apporte Griffith, expérimentalement, certains choix de langage filmique tendent à pouvoir conditionner en masse certains types de réponse du public. Les sciences cognitives, notamment, s'essayent à pouvoir définir cette relation et théoriser les bases de son conditionnement. Comme le définit Noël Carroll,² la notion d'identification au cinéma peut recouvrir plusieurs types de rapport entre le spectateur et le personnage, et impliquer aussi bien « affiliation », « empathie », « sympathie » ou « projection ». Dans sa définition la générale, elle implique une coïncidence entre l'affect ressenti par le spectateur, et entre l'affect qu'il imagine que le personnage ressent. Mais cette coïncidence n'est pas forcément totale (il s'agit plus d'une tendance, d'un mouvement vers), et recouvre des mécanismes très divers et parfois contradictoires, depuis l'action des neurones-miroirs, qui transposent le ressenti imaginé du corps vu à l'image sur le nôtre, au mécanisme social de la sympathie, où le jugement moral de la situation et de notre position relative au personnage conditionne un alignement émotionnel - le premier impliquant fusion en soi, le deuxième plutôt relation à un Autre. Mais ces deux processus supposant dans une certaine mesure d'imaginer une similitude entre l'autre et soi, la frontière entre les processus n'est pas nette.

L'ambiguïté au sein même de la notion d'identification entre l'intérieur et l'extérieur, le ressenti et le vu, l'Autre et l'intime, le générique de nos émotions et le singulier de leur expression, est un sujet beaucoup trop large encore pour être traité ici, couvrant de vastes problématiques de la philosophie aux sciences cognitives en passant par la psychanalyse. Mais c'est une ambiguïté qui semble donner corps et au cinéma moderne tel qu'apporté par Griffith et à un certain rapport à la foule. Le néologisme *extimité* (de ex- extérieur et intimité) de Jacques Lacan nous donne des pistes pour sortir du dilemme où nous plonge cette binarité: l'inconscient non comme un simple processus psychique intérieur mais comme structure intersubjective, à l'extérieur de nous-même³. Serge Tisseron étend cette définition au mouvement d'extériorisation puis ré-intériorisation de sa vie intime - mouvement qui rentre en parallèle avec celui effectué dans le partage de narratif

¹ Plasseraud, Op. Cit.

² Carroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, 2008, pp.161-191

³ Lacan, Jacques, *Le séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986

psychologiques au cinéma. Mais à cette perspective psychologique, comme chez Canetti basée sur l'universalité naturelle de certaines expériences émotionnelles, on peut également proposer une perspective politique de l'identification, proposée chez Michael Tratner, Althusser faisant de l'idéologie le lieu de création de l'inconscient collectif : « *Avant (psychologiquement) de s'identifier au héros, la conscience spectatorielle se reconnaît dans le contenu idéologique de la pièce, et dans les formes caractéristiques de son contenu (...) Oui, nous sommes d'abord unis par une institution -la performance, mais plus profondément, par les mêmes mythes, les mêmes thèmes, qui nous gouvernent sans notre consentement, par la même idéologie spontanément vécue.* »¹

Alors, comme on l'a vu, le gros plan et l'identification offrent la possibilité de la jonction entre particulier intime et généralisation abstraite, entre acteur et foule, pour Deleuze et Eisenstein, chez Griffith, cet équilibre sensible tend à pencher en faveur de la représentation du personnage et de l'acteur, soutenu par la foule. Alors qu'il cherche dans *Intolérance* à représenter une certaine idée de l'universel humain au travers de l'identification à quelques personnages, *pars pro toto*, à l'image de l'individualisme contemporain « le pars triomphe du toto »². Pour Deleuze, cela est dû à la nature du montage griffithien, où l'indice subjectif colore l'intégralité de l'interprétation: « le gros plan dote l'ensemble objectif d'une subjectivité qui l'égale ou même le dépasse ». Pour Eisenstein, la fusion entre les époques ne fonctionne pas, car chez Griffith le plan rapproché n'est pas abstraction d'une émotion et d'une condition sociale, il est alourdi d'un vécu, d'un passé culturel, à la fois son intégration dans une trame narrative et le manque d'abstraction du cadre, il est trop figuratif, particulier³, domestique : « *Griffith n'a justement pas compris que le domaine de l'écriture métaphorique relève de la sphère de la juxtaposition de montage et non des fragments représentatifs en eux même.* »⁴ Et en ignorant les racines non pas émotionnelles, individuelles, mais sociétales et politiques des phénomènes qu'il décrit, pour Eisenstein,⁵ il n'en trouve pas correctement

¹ Tratner, Michael, p22

² Eisenstein, Sergueï, *Dickens & Griffith*, Stalker Editeur, Paris, 2007

³ Guibert, Pierre, Griffith, Eisenstein et le cinéma d'hier, les cahiers de la cinémathèque, printemps 1972, n6, p.59

⁴ Eisenstein, Sergueï, *Le film: sa forme, son sens*, Christian Bourgeois Editeur, 1976

⁵ Eisenstein, Op. Cit.

l'universalité. A la fois dans la caractérisation des personnages, mais aussi selon Deleuze, dans la conception même du montage parallèle, qui oppose binairement, comme naturellement et séparées, la raison de l'intime et la raison du public. Il ignore ainsi les racines politiques de la sphère intime et le caractère construit par l'intime du politique¹ - dialectique des forces opposées qu'Eisenstein mettra en oeuvre, comme l'a vu, dans le *Cuirassé Potemkine*. Mais si les personnages de *Potemkine* arrivent à exprimer ce précipité intérieur du social et du personnel, à être sans doute plus justes en ce qu'ils représentent à la fois le singulier et le général (ici politique) de l'individu de la foule, c'est Griffith qui crée le modèle d'attachement émotionnel au personnage qui encore aujourd'hui prévaut sous une forme contemporaine dans le divertissement populaire.

Intolérance est un jalon ambigu dans la possibilité de représentation des foules au cinéma. Il montre la coexistence possible à l'écran, à l'affinité de l'image cinéma pour le foisonnement anarchique, entre multitude et singularité. Il montre, en rapprochant figurant et protagoniste, l'ambiguïté de la notion de l'« anonyme » au cinéma, tant le personnage de cinéma est à la fois seulement signe visible et toujours possibilité de relation imaginaire. Par association, il montre le rapport entre perception affective de la foule anonyme et la conception de son unité: présentée dans le cadre de son expérience émotionnelle, par identification et jeu de mouvement, elle incite à l'engagement haptique, l'intégration tel au sein la foule; présentée comme unie sous sa fonctionnalité sociale, elle devient objet visuel, objet à surveiller, déshumanisé. Il utilise la capacité du montage pour combiner intimité et égalité, et créer ainsi une représentation unique de l'appartenance à la foule.

Et en même temps, en rapprochant l'inconnu par identification émotionnelle, il contribue à créer un mode de représentation qui construit à l'écran un espace binaire entre héros magnifié et foule générale des anonymes. Le héros se nourrit de la foule mais s'en détache, il exalte une singularité partagée universellement mais par focalisation de l'attention, il tend à l'associer à

¹ Deleuze, Op Cit. p 50

l'exceptionnel, et cette ambiguïté nourrira le cinéma et la culture américaine, promouvant à la fois un idéal intensément démocratiques et un mode de pouvoir comme de visibilité fortement hiérarchisé. Pour Eisenstein, ainsi, « le cinéma américain est le reflet le plus tragique de la manière d'être du capitalisme américain. »



LA FOULE





Chapitre 2: *La Foule* (1929), King Vidor

La Foule, en 1929, s'inscrit dans une vague internationale dite « populistes » de films qui, dans le contexte politique et économique incertain de l'entre-guerre, se penchent sur le sort des petites gens : « *Kammerspiel* » allemands, le réalisme poétique français ou les fictions rurales américaines.¹ King Vidor veut y continuer un thème qu'il a commencé à aborder dans son précédent film, *La Grande Parade* : un film où le protagoniste est l'homme moyen. Il veut continuer l'histoire de Gilbert : « *ni patriote excessif ni un pacifiste actif, il se contentait de suivre la parade, faisant comme tout le monde et gardant ses yeux grands ouverts.* »² Vidor est un cas à part dans le cinéma américain de l'époque, montrant à la fois une manipulation adepte et une appréciation sensuelle des mécanismes du divertissement populaire, et en même temps une réflexion intellectuelle et une distance critique par rapport au cliché Hollywoodien.³ Comme le dit Clive Denton, « *Vidor est surtout un poète épique, propre aux expressions larges, presque abstraites du rôle de l'homme dans la nature et la société.* »⁴

La foule est ainsi intéressante en ce qu'elle aborde le thème de l'homme de la foule, et pour le représenter puise dans les représentations des films Européens décrivant l'impersonnel de la ville, tel que *l'Aurore* de Murnau, que dans le style empathique américain lancé par D.W. Griffith.

La foule : lieu du commun, lieu de la standardisation, lieu de la prédétermination

La foule que représente King Vidor dans son film est définie par son anonymat. Les premiers plans que l'on identifie comme tels sont ceux, en plongée, de la ville, apposés en contraste au plan rapproché du protagoniste. Les personnages de la nuée trouvent dans l'esprit du spectateur leur unité en tant que foule non pas tant en formant un seul corps, mais en abandonnant leur visage : ils

¹ Durnat, Raymong, & Simenon, Scott, *King Vidor, American*, University of California Press, 1988, p.78

² Vidor, King, *La Grande Parade, Autobiographie*, J.Clattès, 1981

³ Durnat, Raymong, & Simenon, Scott, *Op. Cit.*

⁴ Denton Clive, « King Vidor », in *The Hollywood Professionnals*, vol.5, 7-55, Tantivy

sont la cohorte des autres, des inconnus. Le point de vue par lequel ils sont introduits en tant qu'entité suggère toujours la distance physique voire la posture d'observation : ils apparaissent d'abord, loin du héros en bas de la perspective forcée des marche, d'aucune aide dans sa peine; puis de loin, en plan aérien, tel l'observateur se distinguant de la masse. C'est toujours sans visage, sans indice corporel d'une réaction personnelle, qu'ils entourent John Sims au moment de sa plus grande détresse, quand son enfant vient de se faire renverser. Ils trouvent unité dans leur égalité, et leur égalité dans leur caractère réductible. C'est le domaine du chiffre et non de la personne, le narrateur décrivant New York par ses « *sept millions* » d'habitants.

La foule utilise plusieurs effets de style pour exprimer cette notion de la foule, et notamment joue sur les expressions filmiques de la redondance et du générique. Il utilise la capacité de la caméra à décrire de manière immédiate la récurrence de caractéristiques uniformes, et à former ces récurrences en motif : la mise en valeur, au profit des visages, des caractères récurrents (les tâches des chapeaux blancs et des manteaux noirs, les parapluies...). Cela se fait aussi bien dans le plan qu'entre les plans, les fondus et superposition de plans de foule agissant pour rapprocher entre eux les motifs et les généraliser, s'inspirant des expérimentations visuelles de Ruttman dans *Berlin, symphonie d'une ville* (1928), sorti l'année précédente. Cette généralisation, cette abstraction des caractéristiques humaines dans la foule s'associe à sa réification : imitant le style visuel de *Manhatta* (1921), Vidor associe le flux de la foule aux objets de sa transportation et de son habitat, objets standardisés eux même devenant motifs génériques.

S'il s'inspire du film d'avant-garde, qui s'est saisi de la matière qu'est la foule comme pour tester la faculté du cinéma à abstraire, Vidor met aussi en scène cette redondance sous les codes et connotations de deux autres genres cinématographiques. La foule est à la fois soulignée par et mise au service d'un langage Expressionniste, exemplifié de manière spectaculaire par la présentation du bureau de John Simms, espace abstrait à sa répétition graphique, accentuée par le contraste de l'image, le jeu des lignes de perspective, le caractère mécanique du jeu des acteurs et le mouvement de caméra, qui associe le motif de la répétition des bureaux à celui de la répétition des fenêtres. Réminiscent comme l'indique Jacek Klinowski du style de la « caméra déchaînée » de Murnau sur le

dernier des Hommes (1924),¹ ce mouvement spectaculaire sert également à appuyer le passage du domaine d'une réalité documentaire (aussi expérimental qu'il soit) à une réalité fictionnelle, construite et stylisée, représentative d'une structure mentale chargée de névrose. L'Expressionnisme joue du caractère visuel du cinéma : à l'écran, il rend graphique la réalité organique. Il se fait support de la frontière ténue de la perception de la réalité en échangeant les qualités : l'objet devient vivant, le vivant devient objet. Le résultat de cet échange et l'ambiguïté créée se fait généralement génératrice de l'horreur : horreur de la mécanisation de l'être humain dans *Métropolis* (1927), horreur de l'imprévisibilité organique des objets en mouvement (image paranoïaque symbolique de la « masse »). L'horreur est créée par la cohabitation entre ce qui devrait être inconciliable, par la reconnaissance que les définitions permettant une compréhension ordonnée du monde sont illusives.² L'enjeu, ce qui est généralement mis en danger dans cette possible perte de ces définitions, est l'intégrité de son humanité - de son corps, de son esprit. La foule est objet idéal d'horreur expressionniste - elle est elle-même concept à la fois humain et objet. Or l'objet doit être contrôlable, l'humain libre; l'objet doit être prévisible, l'humain singulier. L'image cinéma, qui lie objectification graphique et représentation du réel, projette cette horreur au sein des contradictions de notre propre imagerie. L'horreur exprimée par ce plan est que c'est au sein de notre propre regard que se généralise, s'objectifie le héros que l'on a par ailleurs humanisé. Le caractère perturbant de la répétition et du motif lié au sujet humain est répété ailleurs : dans la composition en symétrie centrale des passagers du bus, dans l'espace architectural symétrique et déshumanisé de la maternité, dans le motif graphique des maisons identiques, dans le caractère abstrait du plan final sur la foule du public - c'est à dire, donc dans les structures institutionnelles. Les effets de perspective sont parfois renforcés volontairement dans la construction des décors (le couloir de l'hôpital par exemple),³ dans la tradition Expressionniste.

Mais l'expression cinématographique de cette tension entre motif et humanité passe aussi par un langage visuel burlesque. La superposition entre situations singulières et leur répétition crée l'absurde, rendu comique par l'intégration rythmique des éléments dans le temps. C'est le défilé

¹ Klinowski, Jacek, *Feature Cinema in the 20th Century : volume 1: 1913-1950*, Planet RGB Limited, 2012

² voir notamment Hutchings, Peter, *The Horror Film*, Pearson Education, 2004

³ Vidor, King, *On film making*, DavidMc Ray Compagny, New York, 1972

récurrent des collègues derrière Sims au lavabo, répétant tous des variations de la même blague, ou la chorégraphie des amoureux, sujet singulier et intime par nature, se retrouvant à la sortie du bureau. La situation est généralement cadrée à échelle sociale, distante mais humaine. L'effet de répétition temporelle crée la surprise comique en tirant, dans le temps, progressivement la reconnaissance du général au sein de ce qu'on avait identifié comme singulier. Le général n'annihile pas complètement le singulier car il naît de celui-ci. Il s'y superpose, rentre en jeu avec lui. Le comique de répétition crée une distance, rend les répéteurs objets de dérision par leur caractère commun. Mais il suggère aussi l'origine individuelle, humaine et singulière d'une forme de banalité - et c'est dans le domaine du personnel, des relations sociales et des aspirations que l'on retrouve le plus cette représentation de la foule chez Vidor.

La foule de Vidor se définit par le générique. Elle est mise en scène comme le domaine dans lequel l'œil du spectateur, comme la science sociale, vient identifier la récurrence et le similaire. Mais ceci est accentuée par la standardisation, à la fois effet de mise en scène et description d'un phénomène réel. Simmel et Kracauer décrivent la réification personnelle et l'alignement provoqués par la vie en masse des grands villes: la rationalisation des usages face à l'impossible subjectivité que vit le citoyen face au grand nombre d'interactions personnelles¹; « *l'ornement de la masse* » créé par la gestion abstraite du grand nombre par le système capitaliste², ancrant le conformisme au sein même de l'individu. L'identification de la masse s'est faite par la généralisation de sa singularité; sa gestion, pour préserver une forme d'égalité de traitement du membre anonyme de la masse, se fait ici par la dépersonnalisation. La mise en scène reproduit ce regard de l'habitant des grandes villes, qui assigne égalité à la masse par l'indifférence et l'objectification.

Au sein de la narration des intertextes, le générique est ouvertement sujet de dérision et d'horreur : les 7 millions de New Yorkais « pensent tous que New York dépend d'elle » dit le narrateur, « *regarde cette foule! Les pauvres... tous englués dans la même routine* » dit John Sims à sa fiancée lors de leur premier rendez-vous . La répétition est associée à des valeurs négatives : « *c'est*

¹ Simmel, Georg, *Op. Cit.* ; Füzešséry, Stéphane & Simay, Philippe (dir.), *Le choc des métropoles, Simmel, Kracauer, Benjamin*, Editions de l'éclat, 2008

² Kracauer, Siegfried, *L'ornement de la masse, Essais sur la modernité weimarienne (1963)*, La Découverte, 2008

toujours la même histoire ». L'objet de cette horreur est le caractère prévisible, prédéterminé de la foule, vu comme incompatible avec la singularité humaine.

Le héros: lieu de la mise en scène de la contradiction entre commun et singulier

John Sims, le protagoniste, est le lieu de la mise en scène de cette contradiction. Vidor exploite tous les canons hollywoodien qui font de la personnalité singulière du protagoniste un lieu d'attention et d'intérêt. Le narratif commence à sa naissance, où la prédiction que fait son père d'un destin exceptionnel crée un enjeu et une motivation qui tire le spectateur comme le héros vers l'avant. Il travaille le jeu d'acteur dans un style expressif qui combine un expressionnisme américain, convulsif mais plus sobre que l'allemand, et une attention aux gestes qui emprunte à la fois à la singularité du réalisme (il ne répète pas trop pour garder une spontanéité) et à l'efficacité de la comédie.¹ Les cadres et la lumière, travaillés de manière plus expressive que réaliste, font du personnage une toile centrale esthétique pour l'expression de ses émotions : l'échelle récurrente est celle du plan taille, le personnage est centré, éclairé de manière glamour. Vidor, comme Hawks ou d'autres de sa génération, cultive un art du rythme émotionnel du plan, ses hauts, ses bas, sa coupe. Le découpage et le rythme créés sont sympathiques avec son ressenti imaginé, accentuent l'identification émotionnelle. Vidor semble reprendre toutes les imageries Hollywoodiennes, qui maximisent l'expression: rythme rapide et plans ludique lors de la sortie à Coney Island, style romantique lors de la lune de miel aux chutes du Niagara, style expressionniste angoissant à la mort de son père et de son enfant, style réaliste et rythme lent lors de sa dépression. Les émotions conflictuelles du personnage, ainsi exprimées, guident ses choix, et ses choix guident le narratif. C'est une démonstration exemplaire de la technique Hollywoodienne, basée sur l'identification.

Dans le narratif, la singularité est associée à la différence, qui elle-même, opposée à la masse, se fait synonyme de supériorité. A Mary, sa future femme, John Sims exprime son affection en lui disant d'abord « *Tu es différente* », puis qu'elle est « *la plus belle femme du monde* ». Son père

¹ « *The language of gestures has continued to fascinate me ever since. I invented a little game I play at every opportunity. On the street whenever I see two people carrying on an animated conversation and I happen to be too far away to hear the gist of what they are saying, I experiment with dialogue that would fit their gestures.* »

King Vidor, in Vidor, King, *Op. Cit.* p108

lui dit qu'il sera « *président* », un inconnu l'avertit qu'il devra « *battre la foule* », « *Génie!* » déclare l'annonce auquel il répond. Cette notion est renforcée dans la mise en scène par la différence fondamentale de la représentation de la foule et du protagoniste.

Mais John Sims est en même temps le prototype de l'homme ordinaire. Vidor, associé à Harry Behn, construit la trame du scénario à partir d'une liste des événements importants qui arrivent à l'homme moyen : « *Il naît, va à l'école, grandit, prend un travail, rencontre une fille, tombe amoureux, se marie, a un enfant, manque d'argent, a un autre enfant et davantage de dépenses, peut rencontrer la malchance et la tragédie ou, au contraire, la chance et le bonheur, puis finalement il meurt.* ».¹ Les péripéties de sa vie correspondent aux étapes iconiques d'un modèle générique de vie américaine. Son destin est en fait déterminé par de nombreuses influences externes: il sort avec Mary, sa future femme, sous la pression moqueuse de son ami, décide de se marier après avoir vu une publicité, devient père malgré lui, adopte la seule carrière qu'il peut trouver. Même ses tragédies appartiennent au banal : perte de son père, de son enfant, chômage, dépression. Vidor choisit pour incarner le rôle un acteur alors inconnu, plus à même d'incarner pour le spectateur un personnage commun.

Vidor superpose constamment la singularisation de John Sims en tant que héros hollywoodien et son caractère générique en tant qu'homme de la foule et la mise en scène de cette contradiction a selon la scène a pour effet de créer du comique ou du tragique. Une tension burlesque est créée par le décalage entre la maximisation positive de ce singulier et son caractère générique, que ce soit par la juxtaposition dans l'espace du plan (les deux amis se rendant à leur rendez-vous, à la fois rendu puissants par le travelling arrière et la composition du cadre, et assimilés au mouvement répétitif et impersonnel de la foule derrière eux), de la scène (la première nuit que les mariés passent ensemble dans le wagon-lit, dont l'impersonnalité induit John Sims en erreur) ou à l'échelle du film (la scène romantique auprès des chutes du Niagara, pourtant appliquant littéralement tous les clichés du genre, est ironique en regard du reste du scénario). Tragique en revanche est la superposition entre le drame et la banalité de la détresse du personnage : « *le monde ne peut pas s'arrêter de tourner parce que votre enfant est malade* » dit le policier quand John Sims

¹ King Vidor, dans Vidor, King, *La Grande Parade, Autobiographie*, J. Clattès, 1981

intime à la foule de se taire quand son enfant est entre la vie et la mort. Classiquement, de manière interne à la scène, la contradiction de ces deux dimensions crée la péripétie et le drame, le monde n'étant pas en accord avec les valeurs du héros. Mais Vidor en nous faisant ressentir simultanément l'implacable raison de ces deux échelles de valeur par les imageries qu'il combine crée un autre niveau de comique et tragique, commentant la situation. Ainsi dans beaucoup de scènes, telle que l'attente à la maternité ou la fin du film, le tragique et le comique sont proches, le spectateur étant à la fois dans la distance et l'empathie avec le personnage, le considérant aussi bien homme de la foule que héros.

Ainsi *La Foule* de Vidor donne à voir la contradiction interne autour de l'opposition binaire entre collectif et individuel, prédétermination et capacité à changer son destin, général standardisant et possibilité du singulier, telle qu'elle se construit dans un certain modèle américain du protagoniste. Il lie de manière inextricable le héros à la foule anonyme - le héros se retrouvera à la fin à incarner le même rôle que l'anonyme clown qu'il a moqué au début.

Un métacommentaire sur le film, l'empathie et la foule

Mais si Vidor combine dans le même film la critique des représentations populaires de la foule et du héros et leur utilisation sincère, créant un métacommentaire de la culture de divertissement américaine.

La place de l'affect dans la culture du divertissement est objet de critique depuis Platon. Brecht, critiquant le théâtre épique, condamne l'émotion et l'empathie comme étant fondamentalement problématiques, car elles ont à la fois la puissance d'annihiler le jugement rationnel mais donnent une vision du monde plus limitée que celui-ci, empêchant de visualiser les forces sociales et culturelles en jeu derrière l'évidence émotionnelle. Il promeut une position distante, aliénée du spectateur au personnage.¹ Cette opposition des émotions à la raison se retrouve chez Lebon pour expliquer l'unité, la puissance mais aussi le danger, parce que irrationnel,

¹ Plantinga, Carl, « Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism » in Allen, Richard & Smith, Murray (dir.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, 1997, p373

du comportement de foule.¹ Cette conception vient nourrir la critique post-moderniste d'Adorno des industries culturelles (tel que le cinéma de divertissement) : celles-ci, par le biais de l'appel à l'émotion, à l'individuel, conforme et nivelle par le bas la masse.²

Néanmoins, qu'est-ce que peut impliquer cette position sur l'empathie envers l'humain représenté ? Sur l'attention portée à la singularité et à l'anonyme ? Dans une première version de l'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Walter Benjamin écrit « *Dans le domaine du film, les actualités démontrent sans équivoque que tout individu peut se trouver dans la situation d'être filmé. Mais cette possibilité ne suffit pas. Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé.* »³. Mais le film narratif américain se construit en partie sur le modèle du roman. Celui-ci, commente Walter Benjamin, en se centrant sur le héros ne restitue du monde qu'une expérience interne, sans portée universelle. « *Tombeau de la singularité, le roman ne donnera lieu qu'à une « mémorialisation »* »⁴. Utilisé par l'industrie culturelle, le rôle du « héros » joue un rôle ambigu, rédempteur de la singularité aussi bien qu'il contribue à une possible négation de celle-ci dans la masse : « *C'est devant l'appareil qu'une grande majorité des habitants des villes se trouve dépouillée de son humanité dans les bureaux et les usines durant toute la durée d'une journée de travail. Le soir, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour faire l'expérience de la revanche que l'acteur de cinéma prend pour elles, non seulement en affirmant son humanité - ou ce qui leur apparaît tel - face à l'appareil, mais surtout en se servant de celui-ci pour son propre triomphe.* »¹

Dans *la Foule*, Vidor ironise régulièrement sur le pouvoir conformiste du divertissement : dans la scène d'amusement à Coney Island, la publicité qui incite John à se marier, la séance de spectacle qui clôt le film. Mais il admet en utiliser les ficelles : quand John prend en photo Mary devant les chutes, cela commente aussi bien la reproduction du cliché auquel ils participent, que la

¹ Lebon, Gustave, *Op. Cit.*

² Adorno, Theodor W., « L'industrie culturelle » in *Communications*, n°3, 1964

³ Benjamin, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, thèse 13: le droit d'être filmé, version manuscrite citée dans Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in *être ensemble*, p 211

⁴ Déotte, Jean-Louis, *Op. Cit.*

nature de l'image romantique que met alors en scène King Vidor. Il refuse d'adopter une posture Brechtienne et de voir dans l'émotion, l'empathie ou même le caractère commun du divertissement comme quelque chose d'intrinsèquement négatif. Notre attachement à John Sims n'est pas moins valable que son aspect dérisoire. L'amour privé, inconditionnel de son fils est ce qui sauve John Sims du suicide où veut le plonger l'anonymat (sa volonté de se transformer en son père rappelle d'ailleurs le processus de transformation et identification décrit par Canetti quand il décrit la foule). Les plans des manèges de Coney Island, qui exaltent abstraction et mouvement, évoquent aussi bien la mécanisation déshumanisante de la ville que l'exaltation innocente et la libération que celle-ci permet. Déjà à propos de *La Grande Parade*, Vidor valorise une approche individuelle d'événements collectifs tels que la guerre :

« La guerre est une chose très humaine, et avec dix ans de perspective, la valeur humaine prend le pas et le reste devient insignifiant. On voit l'histoire de l'individu plutôt que celui de la masse. On partage les battements de coeur de l'apprenti boulanger, de sa fiancée, des parents des deux, sans ignorer le grand spectacle qui les entoure, mais en le voyant au travers les yeux du jeune soldat. »²

Non content d'utiliser les formes expressives du divertissement, il gère également la contradiction entre ces dimensions contradictoires par des autres formes populaires, le drame mais surtout le rire. Mais la fin (l'une de sept alternatives qu'a tourné Vidor) fournit un méta-commentaire de cet humour: John Sims, réuni avec sa famille après une longue descente aux enfers, rit devant un spectacle. Un travelling arrière révèle la foule riante de spectateurs parmi lesquels ils se trouvent. Cela rappelle à l'esprit une phrase prononcée plus tôt dans le film, alors que le héros est isolé dans sa dépression: « la foule pleure avec toi un jour, et rit avec toi toujours ». Comme le soulignent Raymond Dugnat et Scott Simmon, l'interprétation de cette fin reste ambiguë, car si la scène évoque l'amusement, rien ne vient contredire la déchéance subie par le héros. Cette ambiguïté questionne notre rapport à la foule et à l'individu, dans le contexte posé par le film de la société compétitive et conformiste américaine : pourquoi ressentons-nous comme tragique que Sims n'ait pu « battre la

¹ Benjamin, Walter, *L'oeuvre d'art à l'apogée de sa reproductibilité technique*, thèse 10, version manuscrite déposée à la Bibliothèque de France, traduite par Bruno Tackels, citée dans Déotte, Jean-Louis, *op. Cit.*, p 224

² Baxter, John, *King Vidor*, Monarch Press, 1976, p22

foule »?¹ Pourquoi voir ainsi la masse rire autour de Sims nous reconforte d'abord, et nous aliène ensuite, devant la masse des visages uniformes par la déformation du rire, aveugle les uns aux autres?²

Il y a chez Vidor une empathie lucide au populaire qui s'incarne ainsi même dans son rapport à la fiction hollywoodienne. *La foule* célèbre la vitalité et l'empathie permise par la fiction envers l'anonyme sans nier les problèmes que cette construction pose avec le réel, notamment ce que ça signifie dans notre société de masse sur la manière dont se hiérarchise l'attention et l'empathie. Que le principal trait de caractère de John Sims soit sa tendance à se donner en spectacle, entre blagues et ukulele, le rendant à la fois sympathique et tragique, n'est pas un hasard. Vidor filme le réel tout autant qu'il filme les archétypes d'une subjectivité, et laisse les deux se confronter, parfois littéralement : le film mélange prises de vues documentaires dans les rues de New York et jeu expressionniste des acteurs, certaines scènes laissant interagir les deux grâce à des caméras cachées.³

La Foule de Vidor permet d'identifier dans la contradiction qu'il pose et critique entre représentation de l'homme-héros et la représentation de la foule plusieurs associations d'idées présentes dans les représentations contemporaines à son oeuvre :

- comment par la focalisation de l'attention, puis de l'affect du langage cinématographique, le singulier tend à se définir en exceptionnel, dans une culture de maximisation de l'effet et par rapport au développement d'un divertissement de masse

- Comment, par opposition, le regard qu'offre le cinéma sur la foule, dans le contexte d'une masse urbaine croissante, en cherchant l'objectivité face à son anonymat tend à faire de la foule

¹ Dugnat, Raymond, Op. Cit.

² Fischer, Lucy (dir.), *American cinema of the 1920s: themes and variations*, Rutgers University Press, 2009

³ Vidor, King, Op. Cit. p22 « Most of the scenes were photographed through a hole cut in the rear curtain of a delivery truck which we parked at an advantageous point at the curb. The brief rehearsals were all worked out by myself and two assistants, one of whom dressed in the costume favored by truck drivers and leaned against the tail gate of the

anonyme le lieu du générique, incompatible avec le singulier et donc l'humain, l'affect et la narration.

- Comment ainsi, l'appréciation de la singularité se construit malgré ou dans l'opposition à la notion de foule et d'anonymat, dans une opposition binaire entre deux visions, objective et subjective, de l'humanité.

truck in order to relay messages inconspicuously inside. Arm signals prevailed. In about ten days of shooting, we employed no extras for the street scenes, nor do I recall that anyone detected what was happening. »



LE VOLEUR DE BICYCLETTE





Chapitre 3: *Le Voleur de Bicyclette* (1948),

Vittorio de Sica

Associé au mouvement dit « néoréaliste » du cinéma italien d'après guerre, qui rejette le glamour au profit de la représentation des classes populaires, le film *Le Voleur de Bicyclette* de Vittorio De Sica obtiendra malgré la sobriété de ses moyens et de son approche un grand succès, à la fois populaire et critique. Porteur d'une histoire émotionnellement puissante mais chargée de vérisimilitude, le film réunit quatre millions de spectateurs à sa sortie. Peut être de par la nouveauté et la justesse de son approche cinématique d'une tragédie commune, il est intégré de manière récurrente dans les listes célébrant les « meilleurs films de tous les temps », culminant même à la première place du classement de *Sight & Sound*, basé sur le sondage d'un échantillon international de critiques, en 1953.

Un protagoniste et la foule, un protagoniste de la foule

Une relation à la réalité comme à la fiction inspirent ce film. Partant du livre de Luigi Bartolini *Ladri di Biclette*, c'est le « flux de la vie » de la Rome urbaine d'après guerre sert de source à Suso Cecchi d'Amico et Zavattini, qui, collaborant à l'écriture du scénario, vont dans les rues de Rome « à l'écoute de la ville »,¹ trouver, au fil d'observations et de discussions avec la population romaine, la matière narrative de leurs scènes. Mais c'est aussi Charlie Chaplin et surtout *La Foule* de King Vidor² qui servent de référence à Vittorio de Sica. D'une manière parallèle à Vidor, Sica choisit de raconter le sort banal des anonymes de la foule au travers de la focalisation sur un protagoniste. Après une séquence titre composée de plans moyens de silhouettes sans visages en mouvement dans un espace urbain sans signes distinctifs, c'est un mouvement de grue qui viendra, à l'appel de son nom, détacher le protagoniste de l'ensemble humain non identifié, rappelant la manière dont

¹ Cecchi d'Amico citée dans Bourgeois, Nathalie & Bergala, Alain, *Cahier de notes sur le Voleur de Bicyclette*, Vittorio de Sica, Yellow Now, p.4

² Brownlow, Kevin, *Behind the mask of innocence*, Jonathan Cape, London, 1990, p.298

King Vidor dévoile son héros dans son nouveau bureau New Yorkais. De chez Vidor se retrouvent aussi les thèmes conflictuels de la foule urbaine aliénante, compétitive et indifférente, du protagoniste individualiste et égocentrique mais assigné au commun, et de l'amour inconditionnel du fils envers son père protagoniste, précipitant chez ce « protagoniste de la foule » une contradiction, la reconnaissance de soi dans cet Autre prédateur qu'est la foule. Ainsi, le titre *Voleur de bicyclette* (ou plutôt « voleurs de bicyclette »/ *Ladri di biciclette*), désignant à la fin du film aussi bien le personnage, Antonio Ricci, que le personnage anonyme lui ayant nuit, ramène protagoniste comme foule à la même qualité.

Mais si dans sa substance et sa stratégie narrative, De Sica reprend l'approche de Vidor, il adopte un style très différent, construisant un regard et une relation très différente à la fois au protagoniste comme à la foule.

Néoréalisme : redéfinir le rapport au protagoniste

Abordant le sujet de la foule au travers d'un héros, De Sica pointe par des références directes, comme *La Foule*, la place problématique de la star de cinéma dans la société. Le glamour de l'image de Rita Hayworth en *Gilda*, dont Antonio tente sans succès de coller l'affiche, contraste avec l'uniformisation ordinaire exigée de ses gestes, montrant par contraste la négation de l'attention envers la singularité de l'homme commun. Le paysage cinématographique italien a vu pendant le fascisme l'exaltation de l'idée du héros surhomme, et, depuis la libération en 1945 par les Etats-Unis, a vu ses écrans dominés par la production Hollywoodienne, représentant trois quart des recettes jusqu'aux années cinquante. De même que le réalisme de la fin du XIXe siècle s'était construit en réaction au romantisme pour se rapprocher au plus près de la réalité, quelques cinéastes italiens se construisent en opposition avec les techniques du glamour hollywoodien pour aller représenter les gens de la masse. *Rome, ville ouverte*, de Rossellini, en 1946, ouvre de nouveaux choix dont d'autres réalisateurs comme De Sica se saisiront, au sein d'un mouvement qualifié de néo-réaliste. Rossellini le définit ainsi : « *Le néoréalisme est une réponse au besoin originaire de voir les hommes pour ce qu'ils sont. C'est un besoin d'y voir clair, de ne pas ignorer la réalité quelle qu'elle*

soit. »¹ Il y a donc dans la forme même de *Voleur de Bicyclette* le souci d'un rapport nouveau à créer au protagoniste, et ceci dans une éthique envers l'homme commun, l'homme de la foule.

Rupture de la convention narrative

La narration du film Hollywoodien classique se construit à partir de D.W. Griffith en reprenant les règles de la dramaturgie établies dès la Poétique d'Aristote : la coïncidence des évènements décrits doit être motivée par un lien causal, « suivant la vraisemblance et la nécessité »,² « l'oeuvre propre du poète » « n'est pas de raconter les choses réellement arrivées (...) mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. »³ C'est pour Aristote ce qui rend la Poésie supérieure à l'Histoire, qui ne raconte que le phénomène : « Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire; car la poésie raconte plutôt le général ». ⁴ Au cinéma, la culture Hollywoodienne de cet art de la narration implique de concevoir l'univers du film, la macrostructure du récit ou les épisodes de la narration⁵ de manière à converger vers la justification logique des évènements. Il y a un ordre et une longueur juste à donner aux évènements, tel l'harmonie des parties constituantes du « *Bel Animal* » que décrit Aristote.⁶ A posteriori et à force de répétition, cela tend à créer une illusion téléologique, donnant une nécessité morale aux évènements et aux comportements.

Au contraire, la trame narrative du *Voleur de Bicyclette* tend à la dissolution des liens logiques et des standards rythmiques de la dramaturgie. Un déséquilibre latent (Antonio est au chômage et sans bicyclette) est déjà en place au début de l'histoire, résolu puis brisé par un incident perturbateur déjà annoncé par le titre : le vol de sa bicyclette. A partir de cet instant, Antonio retrouve le même état de déséquilibre du début du film, et les épisodes ne semblent se suivre que de manière accidentelle, sur le mode de l'errance, d'une piste à l'autre (Deleuze parle de ballade), culminant sur une fausse victoire puis une fausse déchéance, laissant au final le sort du héros

¹ Bianco e Nero, fev 1952

² Aristote, *Poétique*, Chapitre 9, Les Belles Lettres, 2002, p.42

³ *Ibid.*, p.41

⁴ *Ibid.*, p.42

⁵ Bordwell, David, *Poetics of cinema*, Routledge Chapman & Hal, 2008

⁶ « puisque le bel animal et toute belle chose composée de parties supposent non seulement de l'ordre dans ces parties mais encore une étendue qui n'est pas n'importe laquelle, car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre », Aristote, *Poétique*, Chapitre 9, Les Belles Lettres, 2002, p.40

inchangé en apparence. La bicyclette, outil urgent de résolution de ce déséquilibre (« tout de suite ou jamais » répètent l'employeur au début du film puis la voyante), échappe de manière récurrente au héros.

Celui-ci, point focal désigné par la caméra, se refuse à être un moteur cohésif de la narration. Il semble absent, muet et passif, avec de brefs accès de violence disproportionnée. Sa femme choisit à sa place de sacrifier leurs draps au Mont-de-Piété pour obtenir la bicyclette, puis c'est sur suggestion des autres qu'il va porter plainte à la police puis explorer le marché. La logique des actions à suivre, forcées par les circonstances, reste incertaine : lorsqu'il abandonne ou persiste dans les péripéties de ses recherches, rien n'indique si la voie choisie était la plus appropriée compte tenu des circonstances. De même, il n'y a aucune logique morale au récit : même après avoir été confronté à la possible perte de son fils, Antonio ne semble pas avoir appris la valeur de celui-ci comparé à sa quête, et, sans pour autant qu'il le sache, manque de le perdre à nouveau sous les roues d'une voiture.

Bazin compare cette structure au romanesque, en opposition au théâtral : « *si l'on veut, la conjonction théâtrale est le « donc », la particule romanesque « alors »* ». ¹ Lié à ses conditions d'expression (la pièce doit retenir l'attention du spectateur de manière intensive sur une période donnée), le mode romanesque ouvre à la réception non-causale de l'évènement : « *Chaque fait est traité dans son intégrité phénoménale* ». La scène n'existe pas comme signe d'une vérité à déchiffrer au sein d'un parcours clos, mais comme expérience pour elle-même, conservant ainsi son ambiguïté.

Mise en scène, montage (interdit) et temps mort

La mise en scène suit le même refus de l'artifice : à récit des couches populaires correspondent des décors réels, dans les rues de Rome et ses banlieues dortoirs, décrivant une réalité sociale et non son abstraction subjective. Les personnages principaux ne sont pas incarnés par des acteurs professionnels : Antonio est joué par Lamberto Maggiorani, un ouvrier de Breda (mais sa voix est doublée par un comédien professionnel), sa femme par une journaliste ayant interviewé De

¹ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Les Editions du cerf, 1994, p 308

Sica, et l'enfant est remplacé à la dernière minute parmi les badauds du tournage.¹ Alors même que De Sica, lorsqu'il avait considéré de se faire produire par O'Selznick, avait demandé des acteurs relativement connus tels que Henry Fonda ou Barry Fitzgerald,² il semble trouver par ce choix final une forme d'approche documentaire au travers de la fiction : « *J'ai beaucoup parlé avec (Lamberto) d'Antonio, l'homme qu'il allait devoir jouer, de sa femme et de leur fils, établissant ainsi de manière détournée un parallèle caché mais persistant entre cette famille et la sienne. A la fin, j'ai réalisé qu'une forme d'osmose avait opéré entre la réalité et la fiction, entre sa vie et celle d'Antonio.* »³ Le glamour est minimisé: on découvre ainsi le visage fatigué, encore jeune mais cerné et sans sourire, de la femme d'Antonio, alors qu'elle prend les décisions du foyer. L'image ne se fait plus symbolique d'une subjectivité, mais révélatrice du réel. Les cadres restent généralement rapprochés ou moyen, suivant les personnages, restant à hauteur des visages, montrant une volonté de ne pas abstraire le plan à un sens unique. La lumière, naturaliste, est peu ostensiblement expressive et vient peu détacher le protagoniste de son environnement.

De même, le découpage et le montage ne se sert pas de l'image comme outil expressif des enjeux d'une action ou d'un ressenti mais cherche plutôt à préserver l'intégrité du plan comme fragment d'une réalité. A l'image de l'écriture scénaristique, en découpant peu (parfois traitant la scène en plan séquence), conservant les trajets, en rallongeant le plan au delà de son expression symbolique, De Sica conserve les temps morts, les pauses, évènements et gestes non instrumentaux à l'avancement de l'histoire. Tirés en avant par la menace du chômage, ces moments de vacuité restent chargés de tension, mais ne débouche sur aucun climax logique. Interrompus dans leurs recherches par une averse, Antonio et son fils, Bruno, attendent en partageant un chiffon pour s'essuyer; plus tard, Antonio réprimande son fils qui s'est arrêté pour uriner. Si ces actions sont révélatrices d'une psychologie, diffuses et ambiguës, elles ne vont pas dans le sens de la résolution d'un ordre des relations dans cet univers, affectant peu de manière durable le comportement des autres personnages.

¹ Carudllo, Bert, *Vittorio de Sica, Director, Actor, Screenwriter*, Mc Farland & Company, 2002, p.37

² Ibid, p37

³ Vittorio de Sica cité dans Ibid, p169

Regarder le personnage : le personnage spectateur, la redéfinition de la position du spectateur

Zavattini, scénariste récurrent de De Sica, théorise cette démarche néoréaliste sous le nom de *pedinamento*, ou filature de la réalité, qui cherche à observer le réel sans vouloir lui appliquer d'explication.¹ Mais ce n'est pas tant le contenu pro-filmique, toujours capturé dans un « réel », qui donne ce « plus de réalité » comme le décrit Deleuze,² mais une transformation au niveau mental, entre la perception et son effet sur le spectateur. Le néo-réalisme transforme la nature de l'expérience spectatorielle : d'« image-action », instrumentale, elle devient « image-fait », pour utiliser les termes de Bazin.³ « *L'homme lui-même n'est qu'un fait parmi d'autres auquel aucune importance privilégiée ne saurait être donnée a priori* ». Le rapport au personnage est alors redéfini. Au lieu de venir nous faire ressentir, de façon émotionnelle, motrice, haptique, l'intériorité du personnage, l'image nous laisse dans la situation de l'observateur. Ce n'est plus un « cinéma d'action » mais un « cinéma de voyant »,⁴ qui, devant l'image humaine, vient « *conserver le mystère du visage vu* ». ⁵ Antonio est aussi anonyme, aussi objectif que sa bicyclette.

Mais s'il ouvre ces espaces d'indéterminé, d'indéchiffrable, il y a persistance dans ce film d'une charge subjective sur le réel. Du visage fermé, des longues pauses muettes, de la lenteur du corps d'Antonio ressort une lourdeur que l'on ressent aussi dans le reste de l'image, l'immobilité ou mouvement lent de sa caméra, la longueur du plan, les blocs minéraux, texturés, sombres ou surexposés, de la ville qui écrasent, structure le cadre en vides et pleins, évoquant l'inertie ressentie dans un cauchemar.⁶ Le son, post-synchronisé, stylise le réel urbain, entre intrusion de sons non-référentiels (sonnettes de vélos, clameurs du stade) et relatifs silences. Disproportion des surcadres, décadres, et plans d'ensembles viennent régulièrement insinuer l'étrange dans le réel, une poésie gardant l'aspect d'accident : les visages de Maria et Antonio enfermés dans la petite fenêtre du guichet du Mont-de-Piété, les deux silhouettes, perdues et persistantes, d'Antonio

¹ *Cahier de notes sur le Voleur de Bicyclette, Vittorio de Sica, Yellow Now*

² Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Les Editions de Minuit, 1985, (Chapitre 1 : au-delà de l'image-mouvement)

³ Bazin, André, *Op. Cit*

⁴ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*

⁵ Bazin, André, *Op. Cit.*

⁶ Agel, Henri, *De Sica, Classiques du cinéma*, 1955

et Bruno parmi la ville vidée de ses habitants. De même, il y a un aspect iconique et burlesque dans le jeu des personnages secondaires qui s'agitent autour du protagoniste : le ballet des hommes aux échelles sur les vélos, le chanteur de la trattoria, l'espace abstrait des caves où s'agitent, à la frontière du burlesque, aussi bien comédiens que syndicalistes. Comme le dit Mark West,¹ il y a du langage de la fable dans la puissance métaphorique des images et le jeu poétique des récurrences et des circulations, des faux accidents - le vieil homme qu'il agresse porte des boîtes de conserve au nom de Circé, évoquant l'errance et les épreuves épisodiques d'Ulysse. De Sica peut se jouer consciemment de notre perception et savoir de spectateur, créant rien qu'à partir de notre connaissance du titre du film un suspense intense alors qu'Antonio abandonne une première fois sa bicyclette, et que la caméra la maintient en hors-cadre.

Cela expliquerait combien il nous est possible de rentrer en empathie avec ce personnage qui, par tant d'autres aspects est condamnable. Son comportement est souvent égoïste, prédateur, sans qu'aucune qualité ou souffrance hors norme vienne ne le justifier : il ment pour obtenir son travail au dépend d'autres personnes qualifiées, cherche à doubler la file d'attente, en attendant le bus, chez la voyante, valorise l'ordre quand ça l'arrange, l'autorité et la richesse mais n'hésite pas à brutaliser un vieillard et son enfant par colère et impuissance. Unilatéral et plus dans le pouvoir que dans la discussion, il évoque le comportement fasciste alors encore frais dans les mémoires². Mais le film contribue à nous communiquer son sentiment d'aliénation face au monde qui l'entoure, rendant compréhensible ses actes. Ses actes, témoins d'une identité en dilution, parallèlent l'incertitude dégagée par les plans : il ne répond pas à son nom, est incohérent dans la hiérarchie de ses valeurs et l'intensité de ses réactions, n'évolue pas. Il semble aussi inconnu à lui-même que nous le sommes. Ainsi la mise en scène, par sa distance et son incertitude, peut être tout autant vue comme le reflet d'une psyché, permettant une forme ouverte d'identification. On s'identifie à un personnage qui lui-même est un mystère pour lui-même, affecté à la fois par le sentiment trouble de sa banalité (créé par son objectivation par rapport à son environnement) et de sa singularité (l'illogisme de ses actions, le sentiment d'aliénation). La possibilité d'identification n'est pas

¹ West, Mark, « Holding Hands with a Bicycle Thief », in Curle, Howard & Snyder, Stephen, *Vittorio de Sica, Contemporary perspectives*, University of Toronto Press, 2000, pp137-159

² *Ibid.*

gommée mais ses termes sont modifiés : au lieu de permettre au spectateur de participer en tant que personnage, le film place le personnage en tant que spectateur, recevant le monde plus que le conceptualisant comme instrument de son action. C'est le regard de l'enfant, comme le qualifie Deleuze : "*dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre* ».¹ Résonnant avec le personnage de Bruno, dont les émotions servent d'ancrage au spectateur, il crée un regard sur le monde à la fois absurde, lucide de ses incohérences et de sa brutalité, mais désirant aimer et s'identifier. Cette position du personnage et donc du spectateur transforme la relation au monde perçu.

L'impact sur la relation à la singularité et la généralité dans la foule

La foule alienante

Quel impact de cette ouverture de la relation au personnage et l'image perçue sur la représentation des foules ? Il y a foisonnement perpétuel dans le film, qui utilise décors réels bondés et profondeur de champ large pour contreposer les actions de ses personnages, raisons d'être du plan, à l'activité continue du monde. Le ressenti envers ses foules est souvent celui de l'aliénation. Les humains de Rome se présentent d'abord sous forme de communautés, unis par leur fonction ou les enjeux de défense de leurs intérêts : les chômeurs, les syndicalistes, les colleurs d'affiches, les policiers, les marchands, les prostituées, les propriétaires de vélos. Ils se présentent grégairement unis sous une apparence typée, expressive de leur condition sociale: les vêtements modestes, conservateurs et ruraux des clients de la voyante, les uniformes virils mais débraillés des mécanos, le strict appareil des femmes de la charité. Expression de forces sociales, ils apparaissent de plus en plus adverses aux intérêts du protagoniste, culminant dans la confrontation avec le voleur présumé, où le groupe solidaire et uniforme des jeunes Romains des quartiers populaires vient se transformer en matière unie de cheveux gominés et blouses claires dans lequel se débat le protagoniste. Mais ce typage s'applique également au protagoniste, qui, comme beaucoup le remarque Kracauer des films

¹ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*

aux protagonistes non professionnels tel que *Cuirassé Potemkine* ou *Los Olvidados*, tend à représenter moins une « *individualité singulière qu'un type représentatif de groupes humains* ». ¹

Puis viennent les foules rythmiques, graphiques, circonstancielles, qui associe l'humain à son phénomène brut de masse, son nombre, anonyme, alien, angoissant : le travelling en apparence sans fin sur la file d'attente du bus, la foule se déversant du stade en une plongée de très grand ensemble, les corps sans tête circulant derrière Ricci et Bruno alors qu'ils sont assis sur le trottoir, silhouettes de dos fuyant la pluie. Elles sont uniformisées par leurs visages distants, cachés ou peu lisibles, leurs costumes, vestes sévères caractéristiques d'un conformisme urbain anonymisant. Associés à la fois graphiquement et symboliquement à l'accumulation des bicyclettes, elles dénotent un caractère objectivé et instrumental, comme les communautés solidaires, mais cette fois-ci impliquant une indifférence et un individualisme généralisé.

Ces foules traduisent la position d'isolation du protagoniste, mais aussi ainsi reflète le regard du spectateur, identifié avec le protagoniste d'abord à l'individu regardant et non à la masse. Il reflète l'aliénation propre à ce regard qui refuse de se retrouver en l'autre quand il en identifie la récurrence sociale.

La foule singulière

Mais le rapport particulier qui a été instauré avec le protagoniste ouvre également à une perception différente de la foule. La caméra filme avec la même position observatrice chez la foule et le protagoniste ces temps faibles et ces gestes qui semblent irréductibles à la fonction du récit. Le regard s'arrête sur , les gestes de frustration des comédiens burlesques en répétition, le geste de croix des jeunes hommes chassant Antonio de l'Eglise, les visages doux, attentifs et anxieux des visiteurs de la voyante, le récit de la cliente dont le mari boit, le mépris outré de la mère du voleur présumé, ventilant sa soupe. Même les détails des inconnus de passages semblent chargés de la possibilité d'une histoire : ce groupe de prêtres se protégeant de la pluie, cette femme à l'enfant fermant sa fenêtre dans le lointain alors qu'Antonio accuse la mère du voleur. Il y a une égalité entre personnage principal et secondaire dans leur aspect indéchiffrable, une intégrité de leur existence

¹ Kracauer, *Op. Cit.* p 161

en tant que fait qui dépasse leur simple fonction en tant que force narrative ou, symboliquement, de force sociale.

L'histoire, ici non-théâtrale, n'existe pas en elle-même, elle est « faite de ce que la caméra nous donne à voir »¹ comme le décrit Kracauer, et ce regard de l'errant qui a jusqu'ici suivi le protagoniste semble à même de pouvoir potentiellement aller suivre ces autres personnages, traduire ce « flux de la vie ».² Mario Alicata, critique littéraire et homme politique partisan communiste, publie en février 1942 à propos du néoréalisme :

« *Celui qui a comme nous le goût de se promener dans les rues de sa ville pour cueillir l'inépuisable poésie de ce qui existe naturellement, et qui a donné à son imagination la loi simple mais fructueuse que tout homme que l'on rencontre est un personnage. Il lui arrive vraiment de s'étonner que les narrateurs de notre cinéma fassent preuve d'une telle incapacité à se conformer à la réalité humaine [...]. La réalité est pourtant si riche d'imagination quand on sait justement se poser devant elle avec une attitude concrète de juges et de poètes* ».

Il semblerait donc que ce soit dans la création d'une distance relative que s'ouvre la possibilité de décrire le singulier humain au sein d'une foule, par ailleurs également ramenée à l'uniformisation de sa condition sociale.

La jonction des deux : scène de fin

Ainsi, au fur et à mesure du film, protagoniste et foule se rejoignent, chacun à la fois réalité visuelle aussi irréductible au mental que sujet potentiel d'empathie. Alors que les gens peuplant la foule sont chargés de singulier, le protagoniste, son costume simple, sa silhouette en contre-jour, son visage inexpressif le ramènent au général de la foule urbaine anonyme. Ses actions, elles aussi, sont ramenées au phénomène social - la banalité de ses actions sont constamment soulignées dans le texte (le policier qui prend sa déposition dit « rien, un vol de bicyclette », puis il finit par consulter la voyante comme les personnes qu'il moquait au début), comme dans ses gestes, restreints et dépourvus de tics, imbus d'une certaine impersonnalité urbaine. La scène de fin achève de les faire

¹ Kracauer, *Op. Cit.* p 317

² Kracauer, *Op. Cit.*, p124

converger : alors qu'Antonio essaye de voler la bicyclette, on reste en plans très larges, en plongée, le décrivant comme silhouette parmi les silhouettes, distincte uniquement par l'action de son crime. Alors qu'il se fait rattraper par la foule, il perd son chapeau qui lui ajoutait une aura et distinction de personnage, et, adoptant le regard du fils, on le perd parmi la masse des gens. Son regard est similaire à celui d'Antonio quand il recherche sa bicyclette : mis face à l'impossibilité d'identifier la singularité dans un monde de masse qui force à la standardisation, mais obligé de reconnaître que cet objet dans sa singularité a un enjeu. Derrière la reconnaissance de cette exception dans la foule tient sa vie : le travail qui lui redonnera une dignité, le père qui lui sert de repère affectif.

On peut faire un parallèle entre l'avant-dernier plan du film et un plan de la *Foule* de King Vidor : on suit en travelling arrière Antonio et Bruno, marchant parmi la foule, dans une échelle proche de John et son ami marchant parmi les passants. Mais alors que King Vidor nous confrontait à la contradiction entre traitement du singulier et du général en accentuant les extrêmes (déshumanisation de la foule, surcaractérisation des personnages), De Sica le fait en les rendant trouble leur distinction, grâce aux choix du plan et à la contextualisation donnée par le film : foisonnante d'actions et de visages, la foule en arrière plan semble chargée d'histoire singulières; mutiques, alourdis, montrés de biais, les personnages en avant plan nous ont été anonymisés; et ce plan est chargé de la douleur de la coexistence entre ces deux notions dans la ville anonyme et une société de masse. Le dernier plan, présentant une foule de dos, silhouettée par le contre jour, est perturbante par son anonymat, non par son caractère inhumain, mais en ce que cette déshumanisation à laquelle nous pousse la masse couve multitudes de tragédies singulières.

De Sica, dans *Voleur de Bicyclette*, rapproche protagoniste et foule en créant de l'ambiguïté dans notre traitement binaire du singulier et du général. Il accomplit ceci en relâchant les liens entre identification, narration et comment ceci affecte la structure, le découpage et le montage. Prenant dans une certaine mesure le contrepied l'héritage de Griffith, par le regard d'un protagoniste spectateur et une narration échappant à la pure logique, il redéfinit tous les visages comme

potentiellement anonymes, conservant une part impossible à connaître, exprimant à la fois le général de sa condition sociale, et l'expression non-fonctionnelle de sa singularité.

Conclusion

Ces exemples confrontent le rôle du protagoniste au cinéma tel qu'il fut défini à partir de Griffith et la conception visuelle de la foule. Ils montrent, dans toutes les ambiguïtés et métacommentaires, l'impact que le régime de l'attention créé par le cinéma et ses diverses modalités a sur notre imagination visuelle de l'Autre de la masse, et comment la regarder dans l'anonymat qu'impose son nombre.

La relation sensible de l'individu à la foule semble dans les théories se diviser entre une perception haptique, sympathique et formatrice de foule, et une perception optique, critique et formatrice d'individualité. On semble retrouver celles-ci au cinéma. Ironiquement, la construction empathique du récit visuel amenée par Griffith joue en partie sur notre capacité de transformation en l'autre propre à la constitution de la foule, de se reconnaître anonymement en un autre, et sa capacité, au cinéma, à nous ouvrir à la vie de l'autre permet dans *Intolérance*, *La Foule*, et dans une certaine mesure également dans *Voleur de Bicyclette*, de se constituer solidaire du sort d'un représentant de l'homme commun par sa compréhension intime. Mais cette expérience de transformation, à la fois intensément intime (comme voir le monde par les yeux de l'autre), mais, dans le divertissement populaire, vécu en masse, tend à créer un déséquilibre, la star, représentant tout le monde et elle-même à la fois, est un exemple. Dans un monde où développement du cinéma va de pair avec sa massification et sa standardisation subséquente, le cinéma devient le refuge ambigu de la singularité. Elle semble tendre à créer une séparation binaire entre foule-objet général visuel et protagoniste-sujet singulier haptique, auxquelles s'associe différentes techniques de représentation : abstraction graphique et rythmique, effacement des visages pour la foule; travail sur l'expression des gestes inconscients singuliers et mise en valeur lumineuse et centrée des personnages. Eisenstein, avec le *Cuirassé Potemkine*, proposera comme on l'a vu une solution à ce dilemme par la mise en montage de personnages typés socialement mais singulièrement expressifs et l'éviction du protagoniste. Chez De Sica, de manière représentative de la réaction néoréaliste italienne, c'est en retrouvant une ambiguïté entre perception visuelle et implication physique (qui

nous rendrait évidente, transparente la réaction du personnage) qu'il permet de retrouver la capacité à recevoir les signes du général et du singulier chez le protagoniste comme dans la foule. Ce regard, en choisissant de faire du fait l'histoire, et non de forger le fait pour l'histoire, refuse d'analyser le banal comme un phénomène mécanique, et par là-même lui en redonne la possibilité d'allier singularité et masse anonyme.



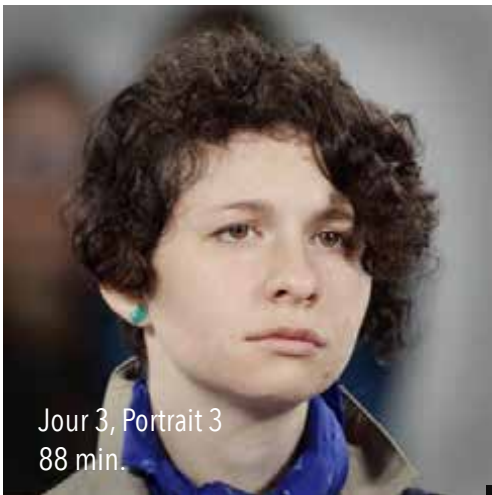
CROWD # 4 (NEW HAVEN), 2013

ALEX PRAGER, *Face in the Crowd* (photogramme), 2013
Installation vidéo 3 canaux (couleur, sonore)

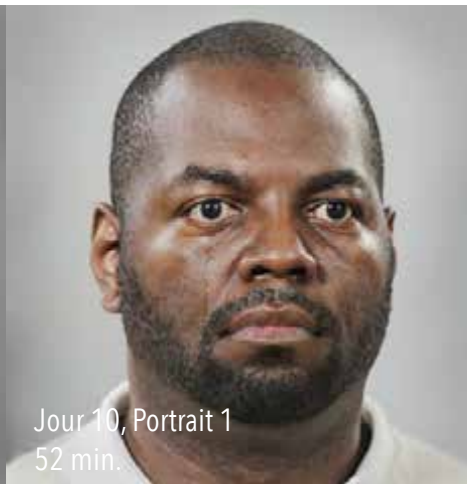
OUVERTURE : A FACE IN THE CROWD



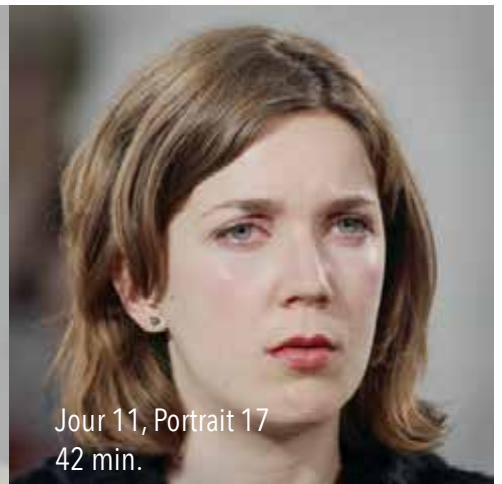
Crowd #7 (Bob Hope Airport)



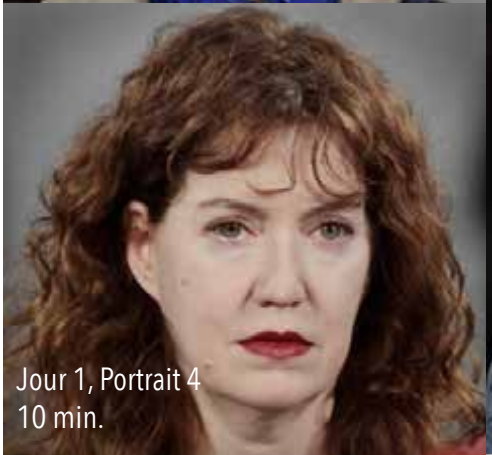
Jour 3, Portrait 3
88 min.



Jour 10, Portrait 1
52 min.



Jour 11, Portrait 17
42 min.



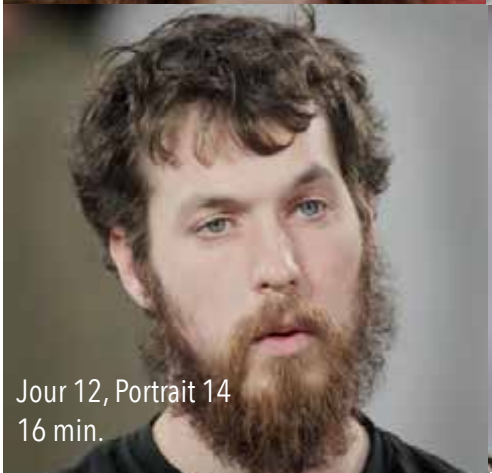
Jour 1, Portrait 4
10 min.



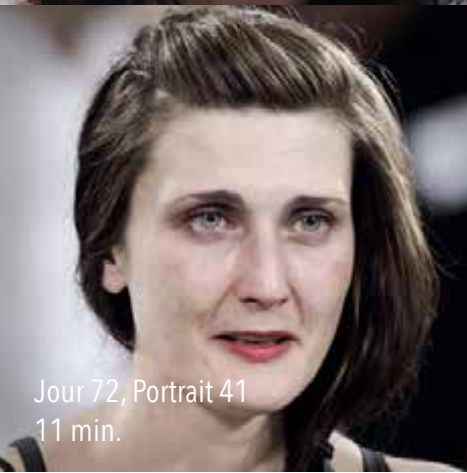
Jour 4, Portrait 18
7 min.



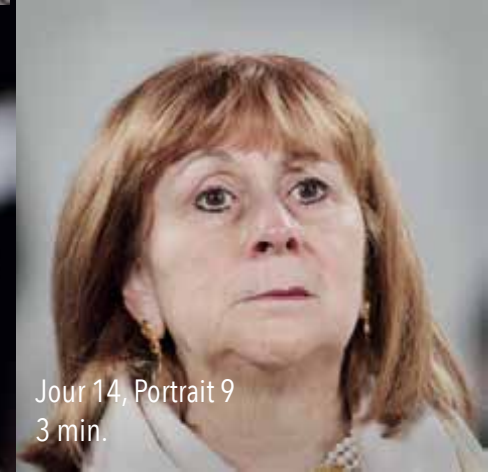
Jour 14, Portrait 26
34 min.



Jour 12, Portrait 14
16 min.



Jour 72, Portrait 41
11 min.



Jour 14, Portrait 9
3 min.



THE ARTIST IS
PRESENT



Marina Abramovic, Jour 49
420 min

Photo by Marco Anelli. © 2010 Marco Anelli

Ouverture : Alex Prager / *A face in the crowd* (2013) - Marina Abramovic / *The Artist is Present* (2010)

Le régime de visibilité créé par le cinéma face à la foule et au personnage, son imagerie comme la problématique sociale qu'il a contribué à soulever, a inspiré en retour d'autres arts visuels, qui peuvent nous éclairer sur le passé et le futur possible de ces représentations.

A face in the crowd est un travail photographique et vidéo d'Alex Prager, artiste américaine. Il se décompose en plusieurs pièces, notamment des photographies grand formats de foules statiques, nommées *Crowds*, et le travail vidéo (voir ci-dessus) *A Face in The Crowd*, montrant une femme isolée au milieu d'une foule en mouvement. Alex Prager y met en scène chaque personnage en utilisant la même attention au détail significatif que pour le protagoniste hollywoodien. Il y a une perfection de l'accoutrement (coiffure, costume, maquillage) qui semble converger vers l'expression vivante, chargée de puissance symbolique, d'un archétype. Sa position, son attitude, son geste expressif a été minutieusement mis en place, dirigé personnellement par la photographe/vidéaste pour venir acquérir une signification iconique. Il y a une cohérence téléologique apparente de chaque personnage. Mais l'accumulation régulière dans le cadre constitue, comme malgré elles, ces individualités en foule. Il y a dans cette accumulation de points focaux ostentatoires un aspect perturbant, sujet de l'image. Dans *a Face in the Crowd*, l'actrice Elizabeth Banks, le visage tourné vers le ciel, où se trouve la caméra, attire notre attention par son aspect statique, sa détresse, et l'appel vers une transcendance du commun que semble évoquer sa posture. Son aspiration se change progressivement en horreur, culminant en un cri muet.

Le caractère artificiel de la scène est ostensible. La saturation des couleurs, rappelant le Technicolor, outil de glamour, la lumière doucement sculptante, ourlée de contre-jour, et les

costumes datés, contribuent à marquer la référence à l'esthétique de l'« âge d'or » d'Hollywood. La vidéo est soulignée d'une bande originale musicale dramatique, et se conclue sur un « THE END » rouge. C'est une référence directe au pouvoir des représentations d'un certain cinéma, et sa maîtrise de la mécanique des émotions, du désir et de l'empathie. Mais cette référence est croisée avec une autre représentation, contraire, de la caméra de surveillance, qui en plan large et en plongée, décrit et enregistre la présence humaine comme information objective, à visée d'observation et de contrôle. Elle commente ainsi à la fois sur la façon dont l'une et l'autre de ces représentations modernes affecte notre rapport à l'autre dans son anonymat et son nombre. Pourquoi ici l'artificialité de cette mise en scène hollywoodienne nous aide-t-elle, à l'inverse de la caméra de surveillance, à percevoir la foule non comme masse mais comme collection d'histoires singulières? En quoi l'absence de hiérarchie, l'égalité objective de cette multitude crée-t-elle un conflit visuel?

le pouvoir croisé et contradictoires de ces représentations contemporaines, et comment elles affectent nos rapports empathiques à la singularité comme à la masse ?

Enfin, la sensation de contrôle et d'artificialité que suscite ouvertement cette mise en scène évoque notre rapport à cette plasticité de la représentation humaine. Tout en utilisant l'attrait de la transformation en icône, elle pointe, en la présentant comme donnée objective, son caractère angoissant. Alors que représentation extérieure et intériorité semble venir s'équivaloir, créant des personnages comme force logique aux destins tout tracé, semble aussi s'évanouir l'humanité de ces personnages. Elle représente ainsi la contradiction d'une représentation hollywoodienne de l'individu, qui en même temps qu'elle arrive à manipuler notre empathie tend également à une certaine déshumanisation par l'instrumentalisation du regard.

Le regard sur la foule est également au coeur de *The Artist is Present* (2010) de Marina Abramovic. Abramovic est une artiste emblématique de l'art performance, son travail se concentrant sur la mise en danger, repoussant les limites du corps, des tabous et des relations, notamment en rapport avec le public (un de ses happenings les plus connus en 1974 la laisse à entière disposition du public accompagnée de divers objets dangereux). Réalisée à l'occasion de la rétrospective de son

oeuvre au MOMA (New York) en 2010, *The Artist is Present* met en scène Abramovic, assise et silencieuse 7h30 par jour, six jours sur sept pendant les trois mois de l'exposition, et invite les spectateurs un à un à venir s'asseoir, silencieux et immobile, pendant la durée de leur choix devant elle, alors qu'elle leur donne sa complète attention. Au centre de l'oeuvre est le regard sur la personne (que lit-on d'un inconnu, muet, quelle relation choisit-on d'installer à lui) et son renversement : le spectateur inconnu devient l'objet du regard. Se succède devant elle de un à plus de quatre-vingts anonymes par jours, qui la fixe en retour. Les réactions sont diverses : les spectateurs restent de une minute à sept heures, certains rient, beaucoup sont émus, pleurent, devant le regard que leur soutient individuellement l'artiste. Dans cet échange muet, le spectateur peut se poser, sans jamais avoir de réponse, la question du regard de l'autre sur lui et de son propre regard. Abramovic explique : « *Quand vous vous asseyez sur la chaise, vous le faites en tant qu'individu, et en tant qu'individu, vous êtes assez isolé. Et c'est une situation très intéressante parce vous êtes observé par le groupe (les gens en attente de s'asseoir), vous êtes observé par moi-même, et vous m'observez - c'est une observation triple. Mais bientôt, alors que vous me contemplez, vous commencez à regarder ce regard sur vous-même. Je ne suis qu'un déclencheur, juste un miroir.* »

¹Mais dans cette question du regard joue aussi beaucoup la question du déséquilibre du statut de l'artiste-performeur et de la masse spectatrice. Abramovic a un statut de célébrité dans le monde artistique, et l'évènement attire beaucoup de monde (l'exposition-même attire environ 750 000 visiteurs), créant un long temps d'attente. Abramovic utilise cet aspect : « *L'attente est une part très importante de la pièce, parce que l'important n'est pas de passer en premier, c'est de prendre le temps, et passer par ce processus. Pour moi, l'attente et le moment de passage sont en fait complémentaire* ». ² Le visiteur en attente se sent faire partie de la masse des spectateurs avant d'accéder (peut être) au face à face. Ils se savent être un inconnu parmi un grand nombre. De l'autre côté, Abramovic a basé sa carrière sur le fait d'incarner, par proxy, une expérience de libération de ses limites dans lequel peut se projeter le public en tant que groupe. La limite qu'elle pousse ici est celle de l'attention qu'elle peut donner en retour, s'imposant une abnégation physique et mentale

¹ Marina Abramovic dans l'interview « Marina Abramovic : the Artist Speaks », *Inside/Out* (site web), MOMA, 3 Juin 2010 http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks

² *Ibid*

complète pendant les heures d'ouverture pour tenter de mettre à disposition de son regard envers le plus d'individus de la masse (elle ne s'accorde pas de pause toilettes ou déjeuner). Le spectateur sait que le regard qu'on pose sur lui est en tant que membre égal de la foule, et prend conscience de la tension dans ce régime de l'attention, la file d'attente le contemplant alors qu'il choisit ou non de la faire attendre un peu plus. Mais d'autre part l'égalité et l'intégrité de l'attention que donne Abramovic à chacun leur redonne, potentiellement, singularité. Mais, comme le note Sander Oosterom, la définition stricte des termes de la rencontre, si elle permet de cibler la question du regard et en quelque sorte mettre en scène ce phénomène, conserve et perpétue la hiérarchie entre star, agent de représentation non neutre, et le public.¹

Ces exemples montrent les facettes opposées des possibilités de la représentation de la singularité moderne, individualisée et urbaine : l'utilisation de l'icône ou le temps du regard ouvert à l'ambiguïté. Elles en montre également tout deux la tension avec le grand nombre, dans son accumulation spatiale pour le premier ou temporelle pour le second. Elles posent deux questions, que nous aborderons dans le chapitre suivant : comment représenter cette masse d'individualités, dans leur accumulation et leurs comportements disjoints et cohérents ? Et quelle place va y jouer le regard de l'auteur et son statut pour construire les termes de la masse et de l'individualité ?

¹ Oosterom, Sander, *A spectacular Performance : Notes on The Artist is Present*, University of Amsterdam, 2012, http://www.academia.edu/3197539/A_Spectacular_Performance_Some_Notes_on_Marina_Abramovics_The_Artist_is_Present

PARTIE 3 : ADDITION/FLUX/PARCOURS : DE L'INDIVIDU À LA MASSE

Si l'urbanité contribue à l'observation et la conceptualisation des foules modernes, celle-ci, dans son expansion, contribue à la dissipation de la foule vécue. Alors que croissent les moyens de communication et s'individualise l'adresse des médias, y compris comme on l'a vu, du cinéma, comportements et identités collectifs tendent à se délocaliser du lieu réel. Gustave Lebon évoque déjà dans son ouvrage¹ le caractère potentiellement virtuel de la « foule psychologique » qu'il choisit comme objet, ensemble capable de s'influencer sous la forme de contagion mentale, celle-ci pouvant s'exercer par la présence corporelle comme par les gazettes ou plus généralement par les structures culturelles (ainsi, il applique sa notion de « foule psychologique » aux peuples, tels qu'un évènement national peut venir soudain souder). Mais d'autres part, les théoriciens des villes, tel de Georg Simmel, ou Siegfried Kracauer, tentent de lire dans le comportement en apparence dissous, anonyme des villes un semblant de cohérence. Il y a, face à l'ensemble humain, même décomposé dans l'espace ou dans la myriade de comportements individuels, la volonté de lire les contours d'une entité.

De même que les sciences sociales, le cinéma tourne son intérêt vers ces grandes masses atomisées. Les années 1920 voient ainsi l'émergence du genre « Symphonie de Ville », issu du mouvement d'Avant-Garde, qui tente de trouver des moyens purement cinématographiques de représenter la multitude urbaine, aussi individualiste que produit de son environnement. Déjà effleuré avec les plans séquences urbains des Frères Lumières, ce sujet fleurit avec des films comme *Manhatta* (1921), *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti et *Berlin, Symphonie d'une ville* (1927) de Walter Ruttmann. Ces films mêlent vues documentaires et langage cinématographique expérimental. Car quelque chose de ces foules échappent à l'espace du plan; son corps, son activité conjointe, son identité s'articule dans un temps et un espace plus large, s'éparpille dans les

¹ Lebon, Gustave, *Ibid.*

trajectoires individuelles, elles-même impropres à décrire la ville. Quels sont les moyens du cinéma pour structurer, mettre en scène et imager cette cohésion à partir du réel ? Se pose les questions de la forme du récit, et ce qu'elle doit garder ou réinventer des formes narratives; se pose la question du rôle du montage pour recomposer un espace-temps allant au delà du local, articulé par ses liens logiques propres; se pose la question des moyens, physiques ou symboliques, de la condensation; se pose la question de la pertinence et des niveaux de signification attribuable au plan rapproché. Comment au cinéma insérer l'individu dans sa multitude?

Mais ces films nous interrogent aussi différemment : comment combiner la licence créative que demande cette reconstitution et la prétention de représenter un ensemble réel ? Quel rôle joue le film dans l'identification et la formation de l'identité de la masse individualisée ? Devant un tel sujet, aux proportions surhumaines, quelle posture l'auteur doit-il adopter, quelle responsabilité embrasser ?

Cette question semble se poser d'autant plus à l'heure actuelle, où courent parallèles discours de phénomènes globaux (économie mondialisée, changement climatique...) et narratifs individualisés, peinant à trouver forme où se conjuguer adéquatement.

Pour aborder cette problématique, nous étudierons trois films ayant abordé par la création d'une écriture propre le phénomène urbain, mais surtout ainsi la question de l'identité de la masse humaine, de manières exemplaires et divergentes. *L'Homme à la Caméra* (1929), de Dziga Vertov, déploie non seulement un nouveau langage cinématique, cherchant à se défaire de l'influence tierce pour créer lien et sens, mais pose aussi dès son époque la question de la transparence de la construction à l'oeuvre. *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, expérimente avec l'utilisation dans la durée de technologies permettant d'étendre l'échelle de la perception humaine, tel que plans aériens et time-lapse, posant la question de la pertinence et de la justesse du spectacle surhumain. Enfin, *Amsterdam: Global Village* (1997) de Johan Van Der Keuken prend la direction inverse, cherchant à recréer l'image d'une ville monde à partir du seul point de vue humain.



L'HOMME A LA CAMERA





Chapitre 1: *L'homme à la caméra* (1929), Dziga

Vertov

L'Homme à la Caméra (1929) de Dziga Vertov a tellement pris de court le cinéma, par l'aspect révolutionnaire de son langage cinématographique, qu'il a généré beaucoup d'interprétation. Comme le souligne Jeremy Hicks, le film a pu être décrit aussi bien comme tract politique, expérimentation épistémologique, film cyborg, cubo-futuriste, féministe, anti-féministe, film formaliste, constructiviste ou productiviste.¹ Mais surtout, c'est un film qui réinvente la forme documentaire pour chercher à montrer un monde-ville, créer à l'écran un peuple russe.

Révéler ou construire l'unité du monde par le montage : Kinoglaz et le montage des intervalles

Dziga Vertov forge son approche du langage cinématographique au sein des Actualités Filmées du Comité Cinématographique de Moscou à partir de 1918.²

Dirigeant bientôt sa propre série de documentaires, *Kinopravda* (*Ciné-vérité*), il formalise au sein de plusieurs publications une vision du cinéma qu'il dénomme *Kinoglaz* (ciné-oeil). En rapport à la technique de prise de vue, il affirme que la qualité première de la caméra est qu'elle offre une vision différente de l'oeil humain. D'une part, sa technicité en fait l'outil du vision d'un réel physiquement indécélable pour l'oeil : « *Nos yeux voient très peu et très mal. Alors les hommes ont inventé le microscope pour voir les phénomènes invisibles; ils ont inventé le télescope. Les hommes ont mis au point la caméra pour pénétrer plus profondément dans le monde visible, pour explorer et enregistrer les phénomènes visuels afin que ce qui se produit maintenant, dont il devra pris en compte dans le futur, ne soit pas oublié.* »³ Ainsi, il incite à être libre d'utiliser la caméra à des vitesses

¹ Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, 2007, p.64

² *Ibid*, p.5

³ Vertov, Dziga, « Provisional instructions to Kino-Eye Groups », dans Michelson, Annette, & O'Brien Kevin, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984, p.67

de prises de vue ou des positions physiques qui ne correspondent pas à la vision réaliste humaine, car l'appareil filmique a sa « *propre dimension spatio-temporelle* »¹ et est potentiellement « *plus parfait que l'oeil humain* »² car « *infiniment perfectible* ».³

D'autre part, l'appareil cinématographique serait selon lui un outil de vision d'un réel social, par ailleurs difficilement reproductible dans d'autres arts. La caméra peut reproduire sur un tiers support quelque chose échappant au contrôle du caméraman et du sujet. Elle rend visible selon lui une réalité hors de l'expérience subjective individuelle, donnant pour la première fois la possibilité à la société d'assouvir sa pulsion scopique envers elle-même, et se voir « *telle qu'elle est* ».⁴ Il s'oppose ainsi à Eisenstein, critiquant la dimension dramatique, théâtrale de *Cuirassé Potemkine*, qui ordonne la vie selon le scénario et les préconceptions de l'auteur au lieu de laisser l'histoire se former à partir des faits.⁵ Le cinéma, pour lui, ne peut être autre que d'origine documentaire, une « *usine des faits* ».⁶ La fiction, selon lui d'origine capitaliste,⁷ est « *l'opium du peuple* ».⁸

Mais il rejoint Eisenstein sur une approche intellectuelle, constructiviste du montage. Pour *Kinonedelia (la Semaine Cinématographique)*, son premier travail cinématographique, puis au sein de projets documentaires suivants, il se retrouve confronté à l'enjeu de créer des messages à visée publique à partir de sources d'images parfois limitées, et il expérimente, en collaboration avec la monteuse Elisabeth Svilova, des manières innovantes d'articuler ces fragments pour impliquer causalité ou lien.⁹ Technique mûrie dans sa pratique des *Kinopravda*, il conçoit la cohésion du montage comme pouvant s'opérer, au delà des niveaux physiques et émotionnels, au niveau

¹ Vertov, Dziga, « the Council of Three », dans *Op. Cit.* p.16.

² *Op. Cit.* p.15

³ *Ibid.*

⁴ « *le décodage de la vie telle qu'elle est* » (trad. personnelle), Dziga Vertov, « Provisional instructions to Kino-Eye Groups », *Op. Cit.* p.66

⁵ voir chapitre 8 « Vertov versus Eisenstein » pp125-156 dans Tsivian, Yuri, (dir.) *Lines of Resistance, Dziga Vertov and the twenties*, Le Giornate del cinema muto, 2004

⁶ Vertov, Dziga, « the Factory of Facts », dans Michelson, Annette, & O'Brien Kevin, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984, pp58-60

⁷ éloignée des complexités du monde réel, porteuse de « fausse conscience » c'est-à-dire d'illusions préservant l'ordre injuste du monde, et conçue par une petite élite

⁸ Vertov, Dziga, « Provisional Instructions to Kino-Eye Groups » dans *Op. Cit.*, p. 71

⁹ Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, 2007, p.6

conceptuel porté par l'image. Pour Vertov, on peut ainsi révéler les connexions du monde: « enregistrer et organiser les caractéristiques individuelles de l'existence en un tout, une essence, une conclusion - voici notre objectif immédiat ».¹ *L'Homme à la Caméra* représente, pour beaucoup, l'accomplissement de cette technique au service de son utopie du Kinoglaz.

L'Homme à la Caméra cherche à représenter dans son ensemble la vie urbaine d'Odessa, Kiev et Karkhiv. Mais c'est aussi, autant pour atteindre ce but et que en soi, une démonstration d'un langage cinématique. Il affirme dès le début, dans des titres de présentations, qu'il s'agit d'une expérimentation cherchant à créer un « véritable langage universel du cinéma », n'utilisant ni intertitre, ni histoire, ni dramaturgie, et uniquement basé sur des prises de vues réelles. Celles-ci se concentrent souvent sur des sujets individuels, mais l'ensemble semble venir décrire un processus de masse. Quelles techniques utilise Vertov pour créer de manière purement cinématique une unité de sujet à partir de prises de vues particulières et fragmentées?

L'abstraction du particulier

Au niveau de la prise en vue, on retrouve une logique d'abstraction du fragment. Les gros plans, isolés dans le montage, montrent des corps et des actions coupées de leur référent contextuel. La première séquence, Odessa dormant, commence ainsi en montrant non pas la dormeuse dans son intégralité, mais par ses fragments, la lourdeur de son bras, la détente de sa main, suggérant une sorte de corps universel qui en appelle à tous les dormeurs de la ville. Plus tard, d'autres mains non identifiées tapent à la machine, règlent une machine, balayent la ville. Anonymes, elles viennent représenter toutes les mains, voire l'action décrite, dans sa définition. Sur la plage, se sont les jambes, allongées, détendues, jouant dans les airs, qui semblent unir les baigneurs en un grand corps commun. Les gros plans (pourtant comme on le verra emprunts de singulier) ramènent ici au général.

¹ Dziga Vertov, 1924, dans Michelson, Annette, & O'Brien Kevin, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984, p47

Mais cette dimension exemplaire se retrouve dans les plans plus larges. Même si Vertov tend à exploser les corps et les points de vues, il tend à utiliser des signes¹ et personnages récurrents dans le film, la fileuse par exemple mettant en marche sa machine vers le début du film, puis réapparaissant en son milieu. Mais si Vertov n'utilise pas le typage à la Eisenstein², il arrive à ramener ces personnages individuels à un général. Comme le remarque Jean-Pierre Esquenazi,³ les personnes représentées (*la standardiste, l'ouvrière, la couturière, le baigneur..*) renvoient à des « *objets indéfinis* » (*une standardiste, etc.*). Cette indétermination, cet anonymat, provient selon lui de la manière dont le film dénote l'objet réel : c'est l'activité du personnage, et donc son « *identité fonctionnelle* », et non son identité personnelle, qui est donné comme sujet. Ceci est lié à sa place au sein du montage, en tant que fragment, découpé pour souligner l'action, mais aussi à une qualité Vertovienne de l'image décrite par Jacques Aumont : « *Centralité, frontalité, rapprochement : un point de vue direct, qui vise à dire immédiatement et complètement la position du cinéaste par rapport à ce qu'il filme.* »⁴ C'est une image propre à décrire le phénomène, cherchant à « *montrer le fonctionnement du monde* ». ⁵ L'image accomplit ainsi une double référence entre l'objet concret et une étiquette abstraite : elle dénote la personne (*une jeune femme couturière : singulier d'une catégorie indéfinie*), et elle exemplifie l'activité (*la couture*). Ceci est renforcé par l'esthétique que certains ont pu qualifier de « cubiste » du film: la même action, telle la couture à la main, est répétée, découpée sous des angles différentes, tel un collage de différents points de vues pour arriver à une représentation conceptuelle de l'objet.

Enfin, Dziga Vertov va filmer d'autres sujets favorisant ce regard. Gros plans de machines en action, tourbillonnement d'un fileuse, circulations de trams, flux d'une rivière: ces objets, capturant un fragment de ce qu'on imagine comme flux continu, entités par nature indéfinie voire

¹ notamment cette affiche de film représentant deux personnages faisant le signe « chut », qui est représentée au début du film, alors que la ville dort, mais aussi durant les déplacements de l'opérateur, puis est représentée à nouveau vers la fin du film

² il s'affirme contre cette pratique, qui pour lui n'est que transposition du caractère réducteur du réel du cinéma narratif « Griffithien », Tsivian, Yuri, (dir.), *Op. Cit.*, p.133

³ Esquenazi, Jean-Pierre, « Logique de l'homme à la caméra », pp.163-179 in Esquenazi, Jean-Pierre (dir.), *Vertov, l'invention du réel !*, l'Harmattan, 1997, p. 166

⁴ Aumont, Jacques, « Vertov et la vue, in *Cinémas et réalités*, Saint Etienne, 1982, p.41, cité par Esquenazi, Jean-Pierre, *Op. Cit.*

⁵ *Ibid*, p.41

standardisées, tendent à appeler immédiatement l'activité et le phénomène qu'ils exemplifient. Ces objets sont liés à l'humanité par la scène introductrice d'Odessa, où l'immobilité des dormeurs et l'immobilité des machines sont mises en parallèle, associant ainsi également la vitalité de leur activité alors que ceux-ci se mettent en marche.

Corrélation, causalité, concept et intervalle

Ensuite, la nature des combinaisons créées par le montage évite (dans la plupart des séquences) de fournir les indices d'une continuité temporelle, spatiale, ou personnelle (à une exception, que l'on abordera dans la prochaine sous-partie), associés à une lecture narrative.¹ Le lien entre images se lit ainsi plus au niveau de leur relation conceptuelle.

Un premier motif est l'accumulation de plans ayant un aspect commun, qui par corrélation tend à tirer le fragment d'autant plus vers sa signification général : c'est le cas dans la séquence d'Odessa endormie, celle décrivant la plage, ou la séquence de sports, où fragments de corps et d'activités référant tous à la même catégorie phénoménale s'accumulent, impliquant à la fois le nombre, la diversité mais l'unité de l'expérience.

Un autre motif est l'association symbolique entre fragments de phénomènes différents mais se répondant au niveau du concept. Ainsi, les images fragments des corps des dormeurs sont alternés avec les images de lieux urbains vides et d'objets représentant des personnages, inanimés, ce qui étend le phénomène humain à l'échelle de la ville puis à l'échelle de la représentation abstraite du dormeur. La répétition en entrelacement de certaines activités tend également à souligner la connotation qu'ils possèdent en commun : alternance, en fragments à la durée perceptiblement proche, d'une vieille femme en train de laver le linge et d'une jeune femme en train de se faire laver les cheveux, suggérant le travail d'hygiène; alternance entre une femme en train d'accoucher, un enterrement, et des mariés en calèche, suggérant les étapes du cycle de la vie. Ces séquences permettent des épisodes thématiques, où le thème est exploré à la fois en extension

¹ Bordwell, David, *Narration in fiction film*, Routledge, 1985

(l'énoncé individuel appelle l'énoncé collectif) et en compréhension (la mise en parallèle des actions et de leurs résultats les rapproche dans leur signification).¹

Mais se créent au niveau conceptuel également la sensation de liens causaux : l'opérateur manque de se faire renverser par le train, choc et bruit suggéré du passage du train; une femme se réveille. De même, plus loin, sont associés sans continuité de lieu le trajet mécanique d'une ambulance et le traitement d'un blessé. De par l'abstraction de l'ensemble des liens de montage dans le film, on comprend le caractère général du lien causal. Celui-ci aide souvent de transition entre épisode en épisode.

Vertov théorise ainsi la mise en lien des images où celles-ci trouvent leur cohérence non par la transparence de l'espace-temps qu'ils simulent, comme dans le montage américain, mais par la gestion du sens créé par les « intervalles » entre plans, « la transition d'un mouvement à l'autre ».² Comme Dominique Château le remarque, ces intervalles peuvent caractériser, selon leur similarité, contraste ou causalité, l'écart, la corrélation ou la transition³ :

- L' « intervalle rythmique », qui est le « passage d'un mouvement à un autre », rapport dynamique des images entre elles

- L' « intervalle spatio-temporelle », qui crée la sensation d'un espace-temps commun du film, même alors que les fragments sont issus de lieux et moments distincts.

- L' « intervalle paramétrique », qui caractérise plus le rapport visuel et technique des images entre elles : échelle, angle, mouvement intra image, lumière, vitesse de tournage.

En combinant celles-ci se recrée une unité dynamique, alors même que les indices d'espace, de temps et de personnage diffèrent.

Rythme et tonalité dans le montage

Le rythme du montage vient lui aussi contribuer à caractériser à la fois l'objet des plans et le concept qu'ils réfèrent.

¹ Château, Dominique, « Forme discursive et pensée visuelle », pp143-162 in Esquenazi, Jean-Pierre, *Op. Cit.*, p.145

² Vertov, Dziga, « We: Variant of a manifesto », dans Michelson, Annette, *Op. Cit.*, p 8 (trad. personnelle)

³ Château, Dominique, *Op. Cit.*, p 148

D'une part, il y a une tendance vers la mise en égalité des fragments dans leur longueur, quitte à découper un processus long, qui conservé dans son intégrité aurait tendance à ramener aux circonstances particulière, à replacer dans un espace-temps concret : le plan long, montrant un couple (puis un autre) remplissant leurs papiers de mariage, dont la gestuelle et les pauses tendent à évoquer le narratif, est découpé en sous-segments, interrompu de vues aériennes de la foule urbaine.

D'autre part, le rythme de montage devient signifiant : par exemple, s'alternent de plus en plus rapidement les images de la trieuse de paquets et de la télégraphiste, de pair avec la vitesse, la précision et la répétition de leurs mouvements, jusqu'à arriver au clignotement de l'image. Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, le montage-même vient ainsi appuyer le symbole dégagé par la mise en parallèle, évoquant non plus deux activités mais la catégorie même « dextérité ». ¹ De même, la mise en montage parallèle du mouvement de la couturière et des ouvriers tend à dénoter la rigueur mécanique, le rapport à la machine, tandis que la séquence de sport voit un montage mettant en valeur le mouvement du cadre, son aspect virevoltant et dynamique.

Du phénomène à la masse

Mais comment passe-t-on de la description de phénomènes abstraits à l'évocation d'une masse ? Plusieurs facteurs contribuent à l'évocation du grand nombre.

D'abord, Vertov réfère directement à la foule matérielle, en utilisant des plans de foule, souvent de type « surveillance » : plan d'ensemble de lieux bondés, en plongée, où les personnages deviennent des silhouettes d'apparence et de taille proches, que ce soit dans les rues des villes, ou sur la plage. Ces plans sont alternés au sein des séquences avec les gros plans et plans rapprochés du même lieu suggéré, liant l'exemple à son nombre, ou des situations très différentes, impliquant un hors champ (l'alternance entre les papiers de mariage et le filmage de la foule en extérieur).

Ensuite, la courte durée des fragments (la plupart durent moins de huit secondes) et leur accumulation tend à créer la sensation de foule au sein du montage : égalité, multitude, élément petit en rapport à l'ensemble. Elle tend à créer un regard proche d'un observateur-acteur, percevant

¹ Esquenazi, Jean-Pierre, *Op. Cit.* p 175

par bribes une unité dans la masse des stimuli. La fin du film finit d'achever le parallèle entre vitesse et masse, alors que vitesse d'action de l'opérateur représenté, vitesse de prise de vue, vitesse de montage s'accroissent jusqu'à l'emballement pour tenter de représenter la masse en mouvement et son foisonnement.

Enfin, en organisant les épisodes selon des indices temporels et thématiques évoquant le déroulement d'une journée, il transfère le caractère exemplaire des situations au film entier, qui vient à symboliser une journée exemplaire, créant du même coup la sensation d'un espace unitaire décrit, virtuel, d'une certaine urbanité russe. Les images tirées du macrocosme du réel n'étant jamais réintégrées dans l'illusion d'un microcosme « *autonome et unitaire* », grâce à l'écart des intervalles, la forme du film vient représenter une « *entité de ville* », et une « *entité de journée* ». ¹

Dominique Château note la complexité de la structure de montage de Vertov en la comparant aux structures formelles fondamentales de Chomsky (qui qualifient avant tout le langage) : juxtaposition, emboîtement et entrelacement. De complexité croissante, elles qualifient les relations entretenues par les fragments (ou propositions) entre elles. *L'Homme à la Caméra* montre une prédominance de la structure de l'entrelacement, qui unit les fragments en un sens nouveau sans que chacun perde leur signification individuelle par soumission à l'autre. Cette structure séquentielle se généralise également sur l'ensemble du film, cet entrelacement généralisé correspondant à une forme filmique distincte du narratif : le discours. ² Celui-ci, au lieu d'être simplement induit par la narration, devient, comme le verra, « *origine et finalité du texte filmique* ». ³

Vertov, comme Eisenstein, conçoit un parallèle, porteur d'utopie politique, entre l'unité de ce discours et l'unité de sa réception, propre à créer une expérience de construction collective d'identité. Jean-Marc Leveratto souligne le contexte dans lequel se théorise le montage intellectuel soviétique : financés par l'Etat soviétique, les réalisateurs sont encouragés à développer

¹ Château, Dominique, *Op. Cit.* p. 147

² Château, Dominique, *Op. Cit.*

³ Château, Dominique, *Op. Cit.* p144

une rhétorique qui affirme le besoin social de leur film et l'efficacité (scientifique) de leurs techniques de transmission de leur discours.¹

Mais il existe une possibilité de divergence entre le concept tel que construit par Vertov et sa réception. S'il conçoit la structure film sur la supposition d'une certaine universalité du décodage des concepts présents à l'image, Georges Sadoul note d'autres expériences possibles du film, où le « *bloc de sensations* » que constitue chaque sous-partie, « *composé de percepts et d'affects* » peut être objectivé différemment selon le récepteur et sa compréhension du « *concept* » du film. Le récepteur est affecté par son savoir mais aussi par la qualité de la mise à disposition de son corps au stimulus (s'il porte plutôt son attention par exemple sur le rythme, sur la continuité narrative ou s'il analyse le film).² La mise en scène du discours, qui souligne le concept du film, comme on le verra dans la seconde partie, vient servir à fournir au spectateur une grille de lecture qui aide à canaliser sa réception, d'autant plus crucialement que cette lecture s'opère au niveau conceptuel.

Mise en abîme : transparence du rôle constructif de l'auteur

L'Homme à la Caméra, en effet, met constamment en scène sa propre construction. Il y a presque une structure narrative dans la récurrence et la logique chronologique à l'oeuvre. Après quelques plans d'introduction, le film commence par une salle de théâtre vide, reconvertie en cinéma, temple en attente. Un opérateur charge une pellicule, les chaises sont dépliées, la foule du public entre. L'orchestre joue, puis, au moment de l'impulsion du chef d'orchestre s'annonce la numérotation du premier épisode. Vers la fin du film, nous revenons au public, que nous voyons réagir à l'accélération des images, leur dissolution, puis le retour au spectacle. Ainsi se construit un univers narratif classique, dans lequel semble se projeter en abîme le reste du film, à l'univers plus constructiviste. Mais même celui-ci est traversé d'une ligne, quasi narrative, accompagnant l'image montrée. Vertov met en scène son chef-opérateur Mikhaïl Kaufman et son assistante monteuse, Elizaveta Svilova, alors qu'ils mettent en image le film. Le parcours de l'opérateur semble accompagner la « journée »-type : il sort de chez lui, part en voiture en quête d'images, puis sa figure

¹ Leveratto, Jean-Marc, « Discours sur l'image et image de la technique cinématographique: L'homme à la caméra selon D. Vertov », pp.182-229 in Esquenazi, J-P, *Op. Cit.* p222

² cité dans Leveratto, Jean-Marc, *Op. Cit.*, p198

récurrente s'introduira dans des lieux, parfois différents, parfois en rapport avec ceux représentés. Le traitement de son activité ressemble à celui de l'ouvrière, de la couturière, par l'accent sur la répétition, le geste de la manivelle (comme eux, l'opérateur représente sa fonction, un indéterminé, qui comme eux profite de son passage à la mer pour se baigner), mais, comme le note Jean-Pierre Esquenazi, à leur différence, il est partout, son activité a un domaine illimité.¹ Elle est intégrée avec la même logique d'entrelacement parallèle et de répétition que les autres images, créant souvent l'illusion d'un lien spatio-temporel entre preneur de vue et image, monteuse et fragment. Il est représenté comme égal aux autres, comme rouage fonctionnel de la société, mais aussi comme la cause de la présence à l'écran de tous. C'est la première fonction de cette mise en scène : elle sert à figurer le lien, par la représentation de la quête documentaire. A défaut de continuité spatio-temporelle ou narrative pure, la logique du récit devient logique de discours, le lien conceptuel - mais la motivation de ce lien est dans le désir de l'auteur (opérateur, monteuse..) d'aller représenter le réel. Ici, la mise en quasi diégèse de la mise en discours permet de rendre transparent les conditions d'élaboration de l'histoire, tout en la reliant à une ligne narrative, accessible humainement. Leur quête et regard unit la masse urbaine représentée. Les techniciens se font substituts d'identification centrale, justifiant intuitivement l'aspect construit du film.

Mais l'intégration de l'opérateur au montage, si elle a une dimension chronologique et aux premières apparences narratives, est constamment déconstruite. Malgré son amour du KinoGlaz, il semblerait prévenir le spectateur de ne pas se fier entièrement aux images comme représentation transparente du réel. La première image du film est une illusion d'optique par surimpression : un homme monte en haut d'une caméra gigantesque, plante son trépied, filme, puis s'en va. Cette image dit deux choses : symboliquement, le petit opérateur arrive à filmer le monde grâce à la perspective que lui offre le cinéma; matériellement, l'image de cinéma est une construction à partir du réel. De manière récurrente, le film se joue de la perception que le spectateur peut avoir du lien entre image et opérateur comme réel. Il joue ainsi ce que Leveratto² qualifie de seul gag du film : on voit un train arriver sur l'observateur, puis le caméraman coincé dans les rails, on voit le train passer

¹ Esquenazi, J-P, *Op. Cit.*, p172

² Leveratto, J-M, *Op. Cit.* p213

sur l'observateur... image prise par un système enterré, montré après avoir vu avec surprise le visage de l'opérateur souriant, qui a échappé à un accident qui n'était qu'effet de montage. Le film multiplie les effets de construction d'image, surimpression, accélération ou ralentissement de la vitesse de défilement, arrêt sur image, mais montre et déconstruit la genèse de ces effets. On voit une calèche en mouvement, un opérateur est en train de filmer la calèche, l'image se fige, et défile tours à tour photogrammes fixes de la ville - des photogrammes sur des rouleaux de film - une monteuse au travail. C'est une démonstration qui à la fois exemplifie dans sa forme et illustre dans son image la construction que constituent la prise de vue puis le montage. Plus loin, il joue encore de cette « magie » cinématographique en animant image par image des rondins de bois, le pied de la caméra ou les bouteilles que vise une tireuse à la carabine, dont il simule la disparition. A la fois fascinante et tour de passe passe, son image se fait pour le public le parallèle du numéro du magicien chinois qu'il filme, dans la rue, en train de capturer l'attention des enfants. Le mouvement vu à l'image est ainsi directement lié à l'appareil et son détenteur, comme dans ce magnifique parallèle, tout aussi construit, entre l'image de l'opérateur bougeant sa caméra en tout sens, et l'image valsant de même. Comme ça a été remarqué à son sujet, *l'Homme à la Caméra* se fait ainsi autant une démonstration des théories de Vertov sur le pouvoir du CinéOeil¹ qu'un film d'observation du monde.

Pascal Vacher dit à propos de *l'Homme à la Caméra* qu'il crée une septième fonction de langage,² le fonction constructionniste, en réussissant à créer un alliage entre fonction poétique et fonction métalinguistique.³ Celle-ci n'est permise que par le cinéma : la fonction poétique montre l'image pour elle-même; la fonction métalinguistique pointe la construction; le cinéma, grâce à l'intervalle, lien et écart du montage, montre à la fois les traces de la construction du réel, en même temps qu'il continue de représenter le lien conceptuel. C'est le cas par exemple quand il articule en faux raccord le jet d'un javelot et la réception d'un ballon dans des cages de football, la faute de

¹ L'image de l'oeil en reflet dans l'objectif en étant un leitmotiv récurrent

² Les six fonctions de langage classiques, toutes utilisées à tour de rôle dans le film par ailleurs, étant : fonction référentielle, fonction expressive ou émotive (centrée sur le destinataire), fonction conative (orientée vers le destinataire), fonction phatique, fonction poétique, fonction métalinguistique

³ Vacher, Pascal, « Quelle langue parle le ciné-oeil de l'homme à la caméra? », *Cahier des ailes du désir*, n18, mars 2010

raccord étant aussi immédiatement perceptible que la coïncidence de dynamique, de mouvement voire même de sens poétique entre les plan.

Cette implication a plusieurs impacts. Elle permet une lecture plus transparente des termes de l'unité qui compose cette masse (une motivation sociale, un regard humain, un appareil, une sémantique). Elle met en scène deux aspects du cinéma chers à Vertov : le rapport avec le réel, qui est traqué, poursuivi, et sa construction. Vertov peut tenter de créer l'espace pour superposer sa subjectivité en temps que cinéaste à une objectivité du réel qu'il souhaite représenter. Cela permet d'assumer certains partis pris sur la hiérarchisation de son regard par rapport au sujet, vaste : un journaliste contemporain, comparant *L'homme à la caméra* à *Berlin, symphonie d'une ville*, note que le film de Vertov, en se concentrant sur quelques thèmes qui lui semblent fondamentaux par rapport à son sujet (les moyens de production, les moyens de communication), montre son « *attitude à la vie à chaque minute; nous anime d'émotion et de joie, de l'héroïsme et la routine* », tandis que le film de Ruttman, montrant le même intérêt distant pour tous ses sujets montre un « *manque de passion qui en réduit la signification sociale* ». ¹

Mais qu'en est-il de la place du réel décrit ?

Direction et singularité : construire avec la divergence

A la base du pouvoir supposé du *Cineglaz* (ciné-œil) est l'idée de pouvoir saisir « la vie à l'improviste ». La nature de l'appareil permet d'enregistrer une réalité qui échappe à l'opérateur comme au sujet, faisant du film un pont hors de la simple subjectivité, ses préconceptions et sa tendance à reproduire des clichés. Vertov écrit en 1924 : « *ce n'est pas « filmer la vie à l'improviste » juste pour prendre au dépourvu, mais pour montrer les gens sans masques, sans maquillage, les capturer à travers l'œil de la caméra dans un moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées, étalées devant la caméra.* » ² Malgré l'abstraction créée par le montage, ce qui intéresse Vertov c'est, plus que la représentation d'un symbole désincarné, capturer une vérité singulière, imprévisible au sein de l'activité générale.

¹ Feldmann, K(onstantin), « Vertov i Rutman », *Sovetskii ekran*, no18, 1928, in Tsivian, Yuri, (dir.) *Lines of Resistance, Dziga Vertov and the twenties*, Le giornate del cinema muto, 2004, p.386

² in Michelson, Annette (dir.), *Op. Cit*, p.41

Néanmoins Vertov réalise rapidement que la présence de la caméra tend à modifier le comportement des sujets. Il écrit dans son journal en 1927 « *Avec ta caméra, tu entre dans le tourbillon de la vie (...). Ton premier échec. Les gens regardent vers la caméra. Tu apprends de cela. Tu utilises toute sorte de techniques pour ne pas te faire remarquer, pour faire ton travail sans les empêcher de faire le leur.* »¹. Le ciné-œil est ainsi à son origine proche d'un idéal de surveillance cachée, omniscient mais invisible. Il établit ainsi plusieurs stratégies. La première, décrite en 1924 dans un manuel à destination des opérateurs (« *kinoks*² ») cherche à rendre le caméraman invisible et minimiser la mise en performance des sujets :

Instructions générales : la caméra invisible

1. Prises de vue à l'improviste, une vieille règle militaire : coup d'œil, rapidité, charge
2. Prises de vue depuis un point d'observation visible choisi à l'avance : Sang-froid, calme, et, au moment propice, attaque éclair.
3. Prises de vue depuis un point d'observation caché : patience et attention absolue
4. Prises de vue alors que l'attention des sujets filmés est naturellement détournée
5. Prises de vue en détournant artificiellement l'attention des sujets filmés
6. Prises de vue à distance
7. Prises de vue en mouvement
8. Prises de vue d'en haut³

Brian Wilson⁴ théorise un continuum entre l'intervention et la non-intervention au cinéma, la documentation directe du réel et le contrôle opéré par l'auteur. Mais comme le soutient Stella Bruzzi,⁵ la position de non-intervention pure est une illusion ou un mensonge, car la fabrication du documentaire implique toujours une intervention, une intrusion de l'opérateur. Ce n'est pas tant l'absence de performance que la nature de cette performance et de ses conditions qui prévaut alors.

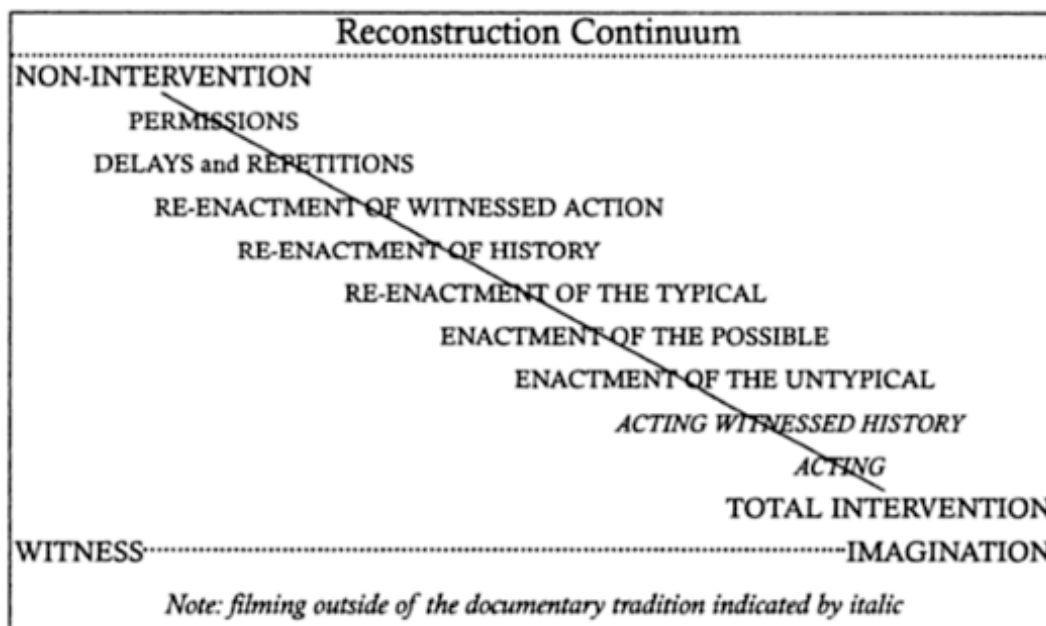
¹ in Michelson, Annette (dir.), *Op. Cit.*, p168

² mouvements appliquant le dogme du ciné-œil

³ in Michelson, Annette (dir.), *Op. Cit.* p162-163

⁴ Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, defining documentary film*, I.B. Tauris, 2007, p24

⁵ *Ibid*, p23



Visualisation du spectre conceptualisé par Brian Wilson, dans Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, defining documentary film*, I.B. Tauris, 2007, p24

On retrouve des traces de cette technique dans certains plans de *l'Homme à la Caméra* : points de vues en hauteur sur les foules, filmage de processions. Mais l'ensemble semble refléter une autre posture : les plans sont souvent rapprochés sur les sujets, et semblent avoir été tournés à focale normale, impliquant une proximité entre caméra et sujet, qui ne peut qu'avoir conscience d'être filmé.

Quand Vertov et Mikhaïl Kaufman filment en 1924 *La Vie à l'improviste*, ils cherchent à surprendre les comportements des passants des rues de Moscou en se cachant dans une sorte de cabine téléphonique obscurcie, puis a recourt au téléobjectif. Mais ils jugent tous deux les résultats obtenus médiocres et insuffisants,¹ les amenant à construire une autre approche, visant non pas à se rendre invisible mais à mettre en place des stratégies de rapport au sujet. Une première stratégie est la « mise en place » : ils provoquent une activité qui non seulement divertit le sujet, le concentrant sur une tâche l'empêchant de penser sa performance, mais va venir provoquer l'expression de vérités incarnées dans cet être et son rapport à l'activité. C'est la diversion naturelle ou artificielle précédemment citée. Vertov commente ainsi sur la situation créée par le prestidigitateur chinois, qui

« hypnotisait tant un foule d'enfants que j'ai pu saisir sur leurs visages des expressions jamais filmées, et qui ont fait grand effet dans le film ». ² De même, en filmant à la plage, il aborde des corps, qui, s'ils ne sont pas dans l'activité intensive, sont déjà dans la représentation publique au regard. Ce système va de pair avec la focalisation de Vertov sur des activités exemplaires, où trieuse, standardiste, couturière ou même sportif « performant » pour la caméra leur activité réelle. Il y a ici un parallèle avec la récurrence des images de machines utilisées par Vertov : la machine agit, elle ne joue jamais. ³ Dans cette activité, le sujet contribue à alimenter les deux dimensions que veut montrer Vertov dans son fragment : son rapport à la caméra le pousse à l'exemplarité de sa tâche; mais, concentré sur cette exemplarité, sa nécessaire divergence naturelle vient aussi le dénoter dans sa particularité ⁴, que Vertov choisit volontairement de montrer. En accélérant les tâches, se concentrant sur les mains, de la fileuse, de la couturière, de la standardiste, il vient d'abord effacer les personnes devant leur tâche - puis soudain il réintroduit le non-exemplaire, l'imprévu, la dénotation : le sourire de la plieuse de boîte, qui semble venir de sa réaction à sa performance, le rire partagé des fileuses, la concentration attentive de la standardiste. Les deux dimensions existent simultanément sans s'annuler l'une l'autre.

La mise en activité du corps contribue à créer les conditions de cette double représentation. Jean-Louis Comolli parle du corps filmé comme dernière frontière de la mise en abstraction : « l'image cinématographique du corps continue de rassembler des traits (l'épais, l'opaque, l'errant, l'incontrôlé...) qui convoquent à la fois la part incarnée et la part impensée du corps, traces de vie, traces d'expériences vécues. (...) Toute représentation du corps nous renvoie à sa présence, à son unité, à ses plis. » ¹ Ces corps en action charrient leur conditionnement social comme leur humanité, et gardent malgré la construction de regard une valeur d'expression du réel, par leur résistance à l'abstraction complète, que Vertov choisit de garder et mettre en scène. De cette perspective, que le film commence par des corps en sommeil, dont l'expression échappe au contrôle conscient ou à la fonction, n'est pas un hasard.

¹ Sadoul, Georges, *Dziga Vertov*, Editions champs libre, 1971, p96

² *Ibid*, p97

³ Hiks, Jeremy, *Op. cit.* p98

⁴ Esquenazi, J-P, *Op. Cit.* p169

Cette résistance s'incarne aussi dans la mise en scène du rapport à la caméra, dans ce que Frédérique Devaux qualifie les « *lapses* ». ² On observe une jeune fille sur un banc, assoupie, puis elle se lève, ayant aperçu la caméra, furieuse d'avoir été ainsi victime du regard sans son consentement, sort du cadre. Un jeune miséreux se réveillant sur le sol, remarque la caméra, et rit d'être ainsi pris pour sujet. Ces images, volontairement conservées, commente le voyeurisme inhérent à l'approche de prise de vue sur le vif, ³ mais aussi l'intérêt pour la façon dont le sujet intègre ce regard dans sa performance. Les sujets contribuent à créer leur mise en scène, ce qui est montré dans le filmage de la femme dans la calèche, qui mime le geste de la manivelle à l'opérateur qui la suit. Cette relation à la caméra, que l'on retrouve en filigrane dans l'expression des sujets d'autres séquences (les baigneuses du bain de boue, les ouvrières), permet ainsi de combiner situations provoquées ou situation de filmage et vérité documentaire singulière, celle-ci s'exprimant au sein de la première.

Ceci aide à résoudre le problème inhérent du spectateur face au spectacle de la masse, comme le décrit Comolli, les deux désirs contradictoires du spectateur de cinéma : *«Peur de perdre une seul miette du spectacle (destin scopique du sujet-spectateur). Et en même temps, peur que tout ne devienne spectacle. Peur du monde sans représentation (sans possibilité de médiation, d'intercession, d'obliquité...).* Et en même temps, peur du spectacle comme dimension contemporaine (dominante de l'être au monde). » ⁴ Ici, c'est la contradiction entre le désir scopique de voir sous toutes ses facettes grâce à la puissance de l'appareil et synthétiser conceptuellement la vie des masses des villes, désir parallèle au désir de l'opérateur mis en scène, auquel vient répondre la construction du montage, et la volonté d'y garder la trace d'un irréductible du réel, auquel vient répondre, en partie, le rapport au sujet. Soulignant cette contradiction, joue également la mise en scène du spectateur au sein du film. Vertov dès le début du film le montre en tant que masse ainsi que collection d'individualité, retourne la possibilité de ce regard vers le public comme sujet possible, ne le plaçant pas en supériorité par rapport à la masse qu'il observera. Il le montre en tant

¹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, p251

² Devaux, Frédérique, *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*, Yellow Now, 1990, p35

³ *Ibid.*

⁴ Comolli, Jean-Louis, *Op. Cit.* p 239

que collection de regards individuels, dont la diversité est illustré par les surimpressions de prises de vues de music hall, aux angles et échelles différentes, et signifie du même coup la limite de l'image unique pour exprimer toutes les facettes d'une réalité. La forme du film dans son ensemble tend également à mettre en condition le spectateur pour observer le film non seulement comme unité mais comme recueil d'indices non symboliques : en l'identifiant au spectateur représenté, il le met en posture d'observation; en débutant son regard sur la ville par une séquence de non-activité, où dominant temps morts, temps « volés », non intensif, il lui demande une attention qui se porte plus loin que le simple décodage.

Vertov adopte ouvertement la nature du discours mais montre la volonté de créer ce discours à partir du réel dans sa complexité – le masse est discours, la complexité humaine. Ici on voit que la relation construite et affichée par rapport au sujet et l'aveu des conditions de construction jouent un rôle important pour préserver cette double dimension. Vertov crée une unité, mais de par la forme du film arrive de jouer d'une ambiguïté : la masse présentée n'est pas une unité naturelle, elle est le produit d'une curiosité, d'un appareil et d'un processus, mais en même temps c'est une unité latente, qui n'attendait que le regard pour exister - un regard qui peut donner illusion comme il peut donner vie. C'est ce qu'affirme les plans finaux du film, qui articulent en alternance plans généraux de foule en time lapse et les plans effectués depuis le dessous du train, point de vue inatteignable pour l'humain que seul l'appareil pouvait montrer : pour Vertov, c'est par la nature sur-humaine de l'appareil que l'on peut espérer voir et comprendre cette masse, ce monde.



KOYAANISQATSI





Chapitre 2: *Koyaanisqatsi* (1982), Godfrey

Reggio

Koyaanisqatsi (1982) est un succès inattendu aux Etats-Unis. Premier film d'un illustre inconnu, c'est un des premiers longs métrages de l'époque contemporaine à circuler dans le réseau commercial américain sans utiliser ni parole, ni récit, ni protagoniste, seul un collage de prises de vues et de musique. Malgré son aspect expérimental, il a un fort impact auprès de ses spectateurs, formant l'idée d'une vision du monde pré-*Koyaanisqatsi* et post-*Koyaanisqatsi*.¹ Utilisant les capacités technologiques de la caméra à révéler l'invisible, le film développe une mise en spectacle inédite de l'urbanisation et des masses modernes, et constituera une base esthétique pour de nombreux films environnementaux à venir et influencera une certaine vision du phénomène de masse.

Représenter la technologie par la technologie : vision surhumaine, motivation et moyens

Godfrey Reggio arrive au cinéma par une conjonction du social et de l'Art. Après avoir fait partie d'une ordre religieux jusqu'à ses 28 ans, il travaille pour des organisations communautaires et réseaux d'éducation sociale au Nouveau Mexique, pour lequel il fait bientôt une campagne de politique publique de réflexion sur la télésurveillance et le droit à la vie privée. Il identifie une distinction problématique entre les individus qu'il essaye d'aider et les mécanismes sociaux de masse qui les affecte :

L'analyse qui sert de base métaphysique pour la trilogie Qatsi vient non d'une étude intellectuelle ou du monde universitaire, mais de ma lecture de la triste réalité que je rencontrais tous les jours lors des neufs ans que j'ai passé à travailler dans la rue. J'étais devenu frustré que les causes de la privation, de la marginalisation, de la violence - tout l'attirail qui accompagne le type de

¹ Stephens, Gregory, « *Koyaanisqatsi* and the rhetorics of the environment film », *Screening the past*, n°28, La Trobe, 2010

vie que j'ai observé venait de la société en tant que tout, de la marchandisation de tout, sa transformation en spectacle détaché de la réalité. J'ai vu que je ne pouvais pas aider à soulager ça sans avoir une relation plus large avec la société dans son ensemble.¹

Il est inspiré par le film de Bunuel *Los Olvidados*, qu'il utilise auprès de membres de gangs. Avec son premier film, *Koyaanisqatsi*, il veut chercher à trouver les moyens de montrer le vie humaine non pas sous son échelle individuelle mais dans son échelle globale, pour en étudier l'action et le mouvement de masse.

« Le principal évènement aujourd'hui n'est pas vu par ceux qui y vivent. Nous voyons la surface des journaux, l'évidence du conflit, de l'injustice sociale, du marché, l'inondation de culture, mais pour moi le plus grand évènement peut-être de notre histoire, sans comparaison avec des évènements passés, passe fondamentalement inaperçu. (...) Le but de ce film était de voir l'ordinaire, ce dans quoi nous sommes laissés à mariner (...) Nous avons regardé l'accélération et la densité des caractéristiques d'un mode de vie qui passe inaperçu et incontesté. La vie incontestée est une vie vécue dans un état religieux. »²

Pour Reggio, cela signifie s'éloigner des formes classiques du cinéma narratif, qui, centré sur l'individu, manque à représenter l'ensemble social :

« Une des choses évidentes que j'ai remarqué était que dans la plupart des films, l'avant-plan était le lieu de l'intrigue et de la caractérisation, là où se construisent le scénario et la direction de la photographie. Tout est l'avant-plan; l'arrière-plan (musique incluse) n'était essentiellement là que pour soutenir l'avant-plan, lui donner l'attention principale. J'ai essayé de regarder les bâtiments, les masses de gens, les transports, l'industrialisation comme des entités en soi, ayant une nature autonome. »³

Les choix techniques s'éloignent donc des formes psychologiques du cinéma pour revenir en quelque sorte à Muybridge et à Marey : l'image animée comme « étude du mouvement »,

¹ MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1992, p382

² Carson, Greg, « Interview : The Essence of Life », *Koyaanisqatsi*, DVD, (MGM, 2002)

³ MacDonald, Scott, *Op. Cit.* p.390

pouvant aider à décomposer le mouvement du sujet, le traduire, l'étudier. Ainsi, de même que Vertov avec le CinéOeil, il déploie les techniques mises à disposition par le cinéma pour observer le supraindividuel, et rend cette échelle la norme au sein du film :

- **Visualisation suprahumaine de l'échelle spatiale, dans le plan** : les plans d'ensemble aériens, pris en avion, en hélicoptère, depuis les gratte-ciels, représentent une part considérable des plans. Après une séquence d'introduction, quinze minutes de vues aériennes de paysages établissent ce point de vue géographique comme échelle principale d'observation, d'où s'observent lignes et motifs invisibles depuis le sol. Depuis l'observation graphique de la nature vient ensuite l'observation de sa transformation puis de l'espace urbain habité, traité avec la même distance.

- **Visualisation suprahumaine de l'échelle temporelle, dans le plan** : l'utilisation du time-lapse,¹ si elle n'est pas nouvelle à l'époque (comme on a pu le voir dans *l'Homme à la Caméra*) est ici étendue comme objet principal d'observation: « *Je ne suis certainement pas un pionnier du time lapse; celui-ci est parmi nous depuis presque autant de temps que la caméra, mais il est resté principalement une technique d'emphase. En l'utilisant comme principal langage moteur, je crois que Koyaanisqatsi a touché quelque chose de nouveau. Mais depuis Koyaanisqatsi, cette technique a inondé les médias* »² De la même façon que l'échelle spatiale tend à dénoter les motifs composés par les éléments individuels, ici sont soulignés les motifs temporels homogènes, répétitions et direction, organisant mentalement l'ensemble en flux. Comme le note Scott MacDonald, les décennies précédentes ont vu cette technique se répandre dans certains court-métrages américains d'avant garde pour représenter l'urbanité: *Go Go Go* (1964) de Marie Menken, mais surtout *Organism* (1975) de Hilary Harris, qui dirigera la photographie de certaines séquences urbaines de time-lapse sur *Koyaanisqatsi*. Ce court métrage, mettant en parallèle des images de flux sanguin et des vues en time-lapse de la circulation new-yorkaise, il cherche à montrer la manière dont l'organisation

¹ Technique de prise de vue réduisant la fréquence de prise de vue par seconde, créant, quand projeté à vitesse normale, une sensation d'accélération

² MacDonald, Scott, *Op. Cit.*, p388

extérieure de la vie humaine, développée par celui-ci, tend à dupliquer par projection son organisation interne.¹ Ainsi, il y a l'idée d'une échelle temporelle propre à la ville comme entité, et donc, appliquée au cinéma, apte à décrire la manière dont celle-ci s'organise. La séquence *The Grid* (identifiée ainsi par la bande-son) décrit ainsi les rythmes, répétitions et homogénéité du flux humain de la grande ville et ses transports, mais aussi ensuite du système commercial et industriel (incluant une salle de cinéma, faisant miroir au spectateur du film).

- **Démultiplication de l'espace-temps par le montage** : enfin, cette échelle est démultipliée par le montage, qui non seulement accumule lieux et temps, mais les lie thématiquement plus que géographiquement, créant ainsi un espace-temps « vertovien », propre à représenter une généralité.

Le film s'éloigne de la reproduction d'une vision humaine, de la mise en illusion d'une perception « normale » : presque aucun plan représentant des humains n'est tourné à vitesse réelle, le film alternant alors entre time-lapse et ralenti; il n'y a presque aucun gros plan, peu de plans rapprochés.

Echelle infra-humaine, les ralentis décomposent le mouvement et gommant la personnalité du mouvement, en font également non plus relation au spectateur mais objet physique de contemplation, donnant également le temps, hors communication humaine, d'identifier les objets en mouvement. Une séquence, ainsi, montre la dense circulation humaine de New York au ralenti, en contre-plongée, mais loin de s'opposer aux précédents plans de time-lapse aériens, ils semblent en renforcer la récurrence : ces humains ralentis se font monolithes peu expressifs, saisis dans leur similarité (l'échelle de la chair, la lourdeur universelle du corps en mouvement) et dans leur nombre, faisant écho à la répétition monumentale des fenêtres de gratte-ciels. Seul indice de leur personnalité, leur accoutrement a le temps d'être lu, décrypté, et la standardisation qui le rend immédiatement lisible dans l'interaction humaine rapide le rend ici absurde, de même que les panneaux et signes ont le temps, en l'absence d'action, d'être lus dans leur portée symbolique,

¹ MacDonald, Scott, *Avant-garde Film : Motion Studies*, CUP Archive, 1993, p.146

souvent ironique : « Grand Illusion » et « Star Uniform Rental » clament des publicités clignotantes ou peintes derrière quelques passants pittoresques. Mis en écho l'un de l'autre, ralentis et time-lapse crée une perception croisée des structures de la masse, à la fois externes et internalisées en l'homme.

Postmodernisme, association formelle, narration induite : quelle structure ?

Comme pour *l'Homme à la Caméra*, face à la diversité des plans et la taille du sujet, le montage accomplit un travail important de restructuration du sens, de l'espace-temps et de la causalité. Certains analystes ont qualifié *Koyaanisqatsi* un exemple de film à la structure post-moderne.¹ En effet, Godfrey Reggio choisit d'assembler ces prises de vues sans l'apport de narration extérieure, voix off, fil rouge incarné ou personnage récurrent. Comme chez Vertov, il tend à diluer la continuité spatiale, temporelle ou causale entre les plans, qui rendent ordinairement la lecture du film en apparence transparente. Seuls viennent créer le sens dans leur juxtaposition les images et la bande-son musicale, créée par Philip Glass. « *Ce n'est pas par manque d'amour pour le langage que ces films ne contiennent pas de mots, c'est parce que, de mon point de vue, le langage est dans un état de vaste humiliation. Il n'est plus apte à décrire le monde dans lequel nous vivons.* »² Reggio affirme avoir voulu créer « *une expérience plutôt qu'une idée, ou information, ou histoire à propos d'un sujet compréhensible ou fictif.* »³ Jack Solomon remarque ainsi que, à l'opposition de la tradition et des formes narratives, qui cherchent à construire le fracas de l'expérience du monde en un modèle signifiant, assignant aux éléments un but et un rôle, la forme répétitive, en listes, collage et contrastes de motifs de *Koyaanisqatsi* correspond à une critique postmoderne de la narration. « *Au centre du postmodernisme est le vide, ou pour le dire autrement, il n'y a pas de centre au point de vue post-moderne. L'Histoire n'a ni début ni fin, ni une origine créatrice, ni un but téléologique.* »⁴ Cette perception possible du film comme collage, décentré de la logique causale de l'auteur, tend à

¹ notamment Solomon, Jack, « our decentered culture » pp35-51, in Berger, Arthur Asa(dir.), *The Postmodern Presence : readings on Postmodernism*, Rowman Altamire, 1998

² Carson, Greg, « Interview : The Essence of Life », *Koyaanisqatsi*, DVD, (MGM, 2002)

³ *Ibid*

⁴ Solomon, Jack, *Op. Cit.*, p.39

induire que le fragment est rendu à sa complexité réelle, une expérience de la réalité fournie sans grille de lecture certaine.

Mais, remarque Gregory Stephens,¹ l'absence d'un récit basé sur le mot ne signifie pas absence de narration visuelle. *Koyaanisqatsi*, par sa structure et associations de médias implique une « *intrigue connotative* ». Son articulation se construit en rapport au « *potentiel narratif* »² que possèdent tous les objets portés au regard humain. Bordwell et Thompson décrivent cette approche comme « *système formel par association* » : « *le fait même que les images et sons soient juxtaposés nous poussent à chercher une connexion, une association qui les lie entre eux.* »³. C'est un système déjà utilisé chez les formalistes russes tel Vertov, comme on a pu le voir, qui font la distinction entre *syuhet* (l'intrigue ou façon de raconter l'histoire) et la *fabula* (le métanarratif, le sens général induit). La *fabula* est induite par le film mais elle n'y est pas inscrite explicitement: c'est selon Bordwell une « *construction imaginaire* » produite « *progressivement et rétroactivement* »⁴ par le spectateur, qui va tenter d'interpréter un schéma narratif à partir des indices et inférences perçues. Cela rejoint le discours que Reggio tient sur son propre film : « *Vous pouvez en induire le sens qu'il stimule en vous, c'est comme une relation trilectique entre la musique, l'image, le spectateur.* »¹. Néanmoins, cette relation de construction tripartite peut, selon l'ambiguïté ou l'explicité de son organisation, transférer plus ou moins d'autorité à l'auteur ou au spectateur devant l'interprétation des images.

Ainsi, comme ont pu le pointer certains auteurs, *Koyaanisqatsi* donne certains indices d'un discours sous-jacent, qui guident, force disent certains, dans une certaine mesure l'interprétation des images. Sa structure, déjà, laisse apparaître une logique connective à l'oeuvre dans la constructive. Le film début et se clôt par la même association de plans: des représentations humaines tribales sur les murs d'une grotte, puis en fondu, le gros plan ralenti de la destruction structurelle provoquée par

¹ Stephens, Gregory, « *Koyaanisqatsi and the rhetorics of the environment film* », *Screening the past*, n°28, La Trobe, 2010

² Marie-Laure Ryan, "Narrative," in David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative* (New York and London: Routledge, 2008), 345.

³ Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: an introduction*, 1996, p154

⁴ Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Op. Cit, pp.49-50

une fusée au décollage. Les liens, de par leur contraste forcément conceptuel, que le spectateur vient trouver entre ces deux plans, vient trouver une sorte de conclusion morale à la fin du film, alors que la fusée, sous le coup d'un dysfonctionnement, explose en plein vol, et que la caméra suit pendant 2 minutes la chute sans fin d'un de ses débris. D'autres associations au sein du film établissent des parallèles, ressentis comme d'autant plus naturel par le spectateur qu'il lui paraît provenir uniquement de lui-même : l'image des saucisses éjectées à la chaîne par la machine alternent dans une continuité rythmique et graphique avec l'image des escalators en time-lapse, charriant des files humaines. Enfin, la musique joue un rôle connotatif et donc interprétatif important auprès des images. Composée pour le film par Philip Glass, elle s'articule en répétitions et cycles, renforçant l'aspect déjà présent dans la structure du film et de sa technique. Elle est à la fois fortement évocatrice et ambiguë : l'utilisation de cuivres, d'un rythme cyclique rapide, vient par exemple évoquer dans la séquence *Pruit Igoe* (qui présente la démolition d'une urbanisation désastreuse de la banlieue de Saint Louis) la chute et la sidération, mais une évocation chargée aussi bien de peur que de fascination. De même, les répétitions rapides cycliques de la séquence *The Grid* (présentant des time lapse de plus en plus rapide de la ville et ses circulations) souligne le motif de répétition visible à l'écran, et en le rendant audible dans son caractère extrême aide à transformer l'information visible en ressenti instinctif, accablant; mais le ressenti émotionnel provoqué par ces cycles est trouble, charriant potentiellement aussi bien l'excitation d'une certaine forme de pouvoir qu'une folie insupportable. Mais dans l'ensemble, et qui ressort de l'interprétation du film donnée par une majorité de critiques, le film semble construire dans l'expérience qu'il fournit un discours de condamnation écologique de l'activité humaine, naturalisant une certaine opposition binaire entre nature et artificialité, et induisant un potentiel prix à payer. Le titre du film, qui en soit était cryptique,² est explicité par un titrage de fin : « *vie folle, vie chaotique, vie déséquilibrée, vie en désintégration, vie qui appelle un autre mode de vie* ». Le film obtiendra ainsi sa principale réputation comme film écologiste, et posera les bases visuelles de nombreux autres documentaires cherchant à montrer une vision globale du monde.

¹ Carson, Greg, *Op. Cit.*

² Godfrey Reggio dit avoir choisit un mot d'une langue peu connue (Hopi) pour conserver une certaine latitude d'interprétation au film

Le regard de l'auteur, le regard du spectateur, le regard de l'appareil et la masse : panopticon ou le regard de Dieu

« *Que du bétail. Que des fourmis. Qu'un troupeau de mouton* »¹ résume un critique à propos du regard que lui évoque la majeure partie du film. Ainsi ressort un caractère problématique de la technique utilisée par le film : elle diminue, déshumanise, et, intégrée à un récit en apparence téléologique, semble désigner une fatalité à la condition humaine; aussi bien qu'elle lui permet d'observer la portée globale de son action, elle nie en reflet au spectateur son libre-arbitre, position intenable, ou lui fait adopter, en association avec l'auteur, une position de supériorité surhumaine toute aussi illégitime.

Mais s'il y a force connotative, il serait faux de dire que le film n'est qu'une démonstration de la part de l'auteur, imposée au spectateur. Il existe dans sa construction un espace d'ambiguïté² qui permet dans une certaine mesure au spectateur de conserver une certaine autorité par rapport à l'axe problématique que présente Reggio dans cette représentation de la masse.

- Déjà, la durée des plans joue un rôle clé : en étendant leur longueur au delà du temps nécessaire à la compréhension symbolique de l'image, Reggio incite à interpréter celle-ci non comme simple symbole de discours mais comme réalité indéchiffrable, bien que chargée de niveaux poétiques de lecture. La répétition rythmique des arrêts des voitures ou des gestes industriels pourrait être comprise linguistiquement en quelques cycles, mais c'est dans sa longueur et ses irrégularités que se ressent, dans sa complexité, l'aspect fascinant, ordonné, absurde de ce processus. A la différence de Vertov, l'accent est plus mis sur l'observation que sur le lien linguistique entre les plans, une position spectatorielle qu'il appuie dès le début en commençant par une séquence longue de plans aériens de paysages minéraux, où les indices de mouvements et de vie sont absents et infimes, les indices de sens minces, incitant à l'attention.

- Ensuite, sa logique de construction est plus émotionnelle et intuitive que purement causale, et cette émotion est co-construite, ce qui en ouvre la signification symbolique. En effet, la

¹ Génissel, Benjamin, « Koyaanisqatsi », *le blog documentaire*, 15 février 2012, <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/15/koyaanisqatsi-godfrey-reggio/>

² une ambiguïté qui n'est pas forcément présente dans ses héritiers du genre film spectaculaire écologique

version finale du film est issu de la collaboration symbiotique entre Reggio et Glass. A partir d'un squelette du séquenceur, présentant parfois premiers montages de séquences, parfois juste un ou deux plans emblématiques, Philip Glass compose une proposition musicale, dont la substance à la fois sensible et conceptuelle charrie son propre ressenti face aux images plus qu'une visée idéologique :

« Au moment de composer la musique de « *Vessels* »¹, je me suis posée la question « quelle est la musique juste pour ça? », Et ce qui m'a frappé en regardant ces images, c'est que les avions sont ces choses énormes, et pourtant quand on les voit dans les airs ils paraissent si léger. C'est pour cela que j'ai choisis une composition vocale. Quand nous avons ensuite confronté cette composition aux images des avions, cela a transformé la vision que nous avions de ceux-ci. »²

Le montage, qui pris 3-4 ans, se nourrit des interactions croisées entre musique et images, Reggio recoupant et réorganisant le montage en fonction des suggestions émotionnelles de la musique. Reggio dit ainsi : « *i do have a point of view, a scenario, but it has to disappear in front of the images that form itself* »³.

- D'autre part, il y a une ambivalence volontairement intégrée dans l'approche de la thématique. Reggio déclare : « *Je ne voulais pas montrer l'évidence de l'injustice, de la privation sociale, de la guerre. Je voulais montrer ce dont on est le plus fier, notre bête étincelante, notre mode de vie.* ». La dimension plastique des images, de la musique, agit en contradiction avec le message. Les séquences sont, comme on a vu par rapport à la musique, potentiellement porteuses de doubles connotations : potentiel et anonymat du grand nombre humain, excitation et angoisse de la surabondance, puissance organisatrice et déshumanisation de la structure urbaine, beauté et étrangeté aliénante des effets produits par la technologie. Les notions de naturel et d'artificiel, pourtant distinctes dans le message, sont associées de manière originales, poétiques plus que morales : sont rapprochés mouvement des nuages et nuées des usines, fascination pour les éléments naturels (Soleil, Lune, nuages) et leur réflexion dans les immeubles. Certains ont ainsi pu

¹ (partie du film représentant des avions)

² Carson, Greg, *Op. Cit.*

³ *Ibid*

lire Koyaanisqatsi comme une ode à la beauté de la technologie.¹ Reggio dit lui même que son film parle de « *la beauté sidérante, la beauté terrible, la beauté de la bête.* »²

Cette ambivalence se retrouve aussi dans le montage, qui confronte séquences aux connotations et dimensions opposées, obligeant à repenser la perception de la séquence précédente comme unique. Ainsi aux plans d'industries quadrillant le désert, où ressort plutôt une sorte de stérilité, organisation mais aussi deuil, succède *Vessels*, qui évoque plus un rapport poétique, excitant et élévateur mais vicié entre ciel et machine. De même, après avoir dominé la ville d'un point de vue principalement aérien, on redescend à deux reprises au niveau des hommes, observer au ralenti ceux dont on avait résumé l'action par le time-lapse. Ainsi reste posée la question de la représentation, refusant de choisir une connotation ou échelle comme étant la seule vérité.

- D'autre part, ressort par instant le caractère construit de la prise de vue. Les vues aériennes, le time-lapse suggère déjà l'appareil technologique, contredit le message naturaliste; mais cette médiation de l'appareil pour laisser voir est rendue d'autant plus évidente par autres endroits : les lumières de la ville forment des filages linéaires surréels autour de la voiture; la lune, rendue gigantesque par le téléobjectif, semble rentrer en contact avec un immeuble au premier plan. Les reflets et les représentations imagées sont elles-aussi récurrentes.

- La répétition, motif constant des images et de la musique, est toujours affectée d'inexactitude, d'irrégularité : les saucisses échouant de travers de la machine, justifiant l'intervention humaine; les voitures isolées dont le flot ne correspond pas exactement au flux général; les personnes occasionnelles doublant sur les escalators. Cette irrégularité est mise en valeur par la longueur des plans, le choix de la coupe. De même, la musique de Philip Glass évoque cycles et répétition, mais toujours perturbés de changements incrémentaux et acrémentaux, désynchronisation et synchronisation. Au montage, Godfrey Reggio réassemble les segments pour que les évolutions de ceux-ci ne correspondent par trait pour trait à la musique écrite pour eux. Ainsi le mouvement décrit échappe à la pure réduction mécanique ou abstraite. Mitchell³ compare cette

¹ *Ibid*

² *Ibid.*

³ Morris, Mitchell, « Sight, Sound and the Temporality of Myth Making in Koyaanisqatsi », pp120-135, Goldmark, Daniel & al (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*,

répétition inexacte à une « *poétique de l'érosion* », en rapport aux motifs de paysages visibles dans la première séquence, créés par l'érosion : « *Il importe qu'il y ait autant de répétition. Il importe qu'aucune ne soit identique. (...) Dans l'espace entre les particuliers désordonnés et le schéma qui les gouverne est le lieu où s'épanouit l'irrégularité - et la prolifération de cette inexactitude est source de changement.* »¹

Ainsi, se pose la question de la responsabilité du regard du spectateur dans l'identification de la sériation et des flux. La progression du film semble pointer vers ce questionnement: face au spectacle du désert, nous cherchons à identifier le schéma, le mouvement; puis face aux mouvements aléatoires et naturels des nuages, accélérés, nous lisons flux et direction, nous détectons le même type de motif que nous irons ensuite lire dans les masses urbaines. Ainsi se répondent plus tard également flux routier et flux des ombres de nuages en mouvement sur la ville. Ainsi, même si Reggio pointe de manière critique vers le processus de mécanisation de la société, il nous met aussi, en laissant un espace de co-construction au spectateur, en nous confrontant dans le vide à l'image de la masse, face à la pulsion scopique synthétique de notre regard, avide d'une part d'informations, et d'autre part d'ordre et de sens face à l'inexpliqué.

On retrouve dans le regard proposé par le film la figure du Panoptique de Bentham. Présenté par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, il s'agit d'une prison constituée d'une tour de surveillance entourée d'un bâtiment circulaire constitué de cellules vitrées, « *autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible.* »². Il remplace « *la foule, la masse compacte, lieu d'échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif* »³ par « *une collection d'individualités séparées* ».⁴ Le gardien, de son point de vue, peut observer les schémas de comportement de la multitude. Le prisonnier, se croyant observé en sa personne individuelle, se plie d'autant plus au conformisme. Ici, le cinéma devient lieu

¹ Ibid, p.125-126

² Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, NFR Editions Gallimard, 1975, p.202

³ Ibid

⁴ Ibid.

d'observation depuis la tour panoptique, mais il nous met dans la posture complexe de nous voir à la fois gardien et prisonnier. Elle nous y place en même temps qu'elle exprime les origines de son édification.

Ainsi l'utilisation de la technologie dans le film n'est peut être pas une preuve de la naïveté de Reggio face aux contradictions de son message, mais au contraire révélatrice de nos propres contradictions. Il y a dans la répétitivité du film une expression du « *sublime du média* » comme l'appelle Robert Fink¹ :

« Le sublime du média est un sous ensemble du sublime mercantile (...) Comme le sublime Kantien, il dérive de l'englobage mental et abstrait d'une force gigantesque, terrifiante, irreprésentable - dans ce cas l'intégralité de la force productive de la publicité du média de masse en train de générer son système de besoin, demande et désirs. »

Mais par la récurrence d'images de nature mystérieuse et puissante en mouvement, il y a une autre lecture possible, s'ancrant plus loin encore que la culture mercantile. Il y a, comme le souligne Morris,² un appel au mythe, à la fois par le titre, par l'attention portée à la lecture du mouvement des éléments, mais aussi par le rapport de la musique par rapport à l'image, exprimant une relation de sens intuitif face à la lecture du monde. La technologie semble venir comme l'autre facette du mythe, qui cherche à lire, représenter et bientôt contrôler la cohérence du phénomène surhumain, les motifs lus dans l'irrégulière répétition des nuages comme des gens dans leur masse. Ainsi se construit un sens possible de l'enchaînement des deux plans d'ouverture : des premières tentatives de l'humain de se mettre en image, à la technologie canalisant puissance surhumaine. Il y a une logique à la fois implacable et glaçante dans l'assemblage entre la vue satellite de la ville et le gros plan d'une puce électronique. Le plaisir provoqué à la fois par l'aspect mythique et technologique du film se fait, face à son aspect par ailleurs ambigu, révélateur de nous-même face à la masse.

« J'ai senti qu'il fallait que j'embrasse la contradiction et que je marche à sa frontière, que j'utilise les mêmes outils que je critiquais pour dire ce que je voulais dire (...) Dans ce sens, je me suis

¹ Fink, Robert, *Repeating Ourselves : American Minimal music as cultural Practice*, California University Press, 2005, p.165; cité également partiellement dans Morris, Mitchell, *Op. Cit.*

² Morris, Mitchell, *Op. Cit.*

vu, si je peux me permettre, comme un kamikaze culturel, un cheval de Troie. (...) Mes films sont basés sur la prémisse que la question est la mère de la réponse.¹ »

Cette position du film sur le monde, « regard de Dieu » charrié par le pouvoir technologique de l'appareil, la volonté de l'auteur et la lecture du spectateur, révèle le mouvement de masse en se rendant aveugle à l'humain. Mais celui-ci fait irruption occasionnellement dans le film, questionnant le charme de ce regard. D'abord, autour de la 40e minute, le film semble se heurter à l'impossibilité de lire l'humain dans un contexte de masse contemporaine : du time-lapse de la foule faisant la queue pour les paris, s'achevant sur le silence, succède des personnages seulement porteurs de signes mercantiles standardisés; le visage d'une femme à un passage piéton nous échappe, constamment obturé derrière les vitres des bus en mouvement en amorce; des visages d'inconnus nous contemplant tour à tour, souriant ou défiant, devant le passage d'un métro; un soldat pose devant son avion de chasse et nous nous avançons sur son visage; des serveuses en costumes, perruques et uniformes nous sourient, alors que le silence se fait et que le plan dure. La caméra se heurte au fait qu'elle ne peut retranscrire qu'une image, qui a été conçue complètement consciemment et de manière standardisée par son porteur, et ainsi Reggio met bout à bout plans de personnes costumées, dans la rue, qui le défie du regard, aux plans de filage nocturne, qui révèlent les limites de la caméra. La superposition entre technologie et humanité ramène l'homme à sa fonction et nous le rend imperméable personnellement. Mais ensuite, autour d'1h08, après avoir apposé ville et microprocesseur, Reggio revient au mystère des vies de ces individus qui peuplent la ville. A la symphonie en time-lapse des lumières des immeubles s'allumant et s'éteignant répond cette image, cruciale, d'un ouvrier en pause, à vitesse réelle, fumant sa cigarette. Il tourne son regard vers la caméra et soutient un moment son observation avant de revenir à l'expression de sa lassitude. Il est autant victime et part du système décrit par l'image, que mise en défi de la volonté réductrice de cette description. S'ensuivent série de portrait de personnages dans la rue, qui résistent à la réduction de l'image, en se mettant en scène, en renvoyant leur regard à la caméra, en laissant apparaître une combinaison humaine de faille et de dignité, telle la vieille dame échouant à allumer

¹ MacDonald, Scott, *A critical cinema 2, Op.. Cit.*

sa cigarette. Cette séquence soudain change la dimension du film, montrant volontairement le talon d'Achille de la bête technologique ayant permis de visualiser les phénomènes modernes. Reggio, interrogé sur le film et des possibles regrets, évoque ainsi : « *J'ai aussi trouvé que j'aurais pu mettre plus l'accent, même en tant que masse, sur l'humain pris au sein de cette vaste machine que l'on appelle modernité. Le film aurait pu avoir un focus plus humain.* »¹

Koyaanisqatsi montre le pouvoir et l'ambiguïté de l'appareil cinématographique pour représenter la masse. Inventé pour décomposer le mouvement et voir ce qui échappe à l'œil humain, il trouve ici son application technique face à l'extension temporelle et géographique de la masse, permettant d'en lire les motifs. Mais, comme le semble mettre en garde Reggio par son jeu ambigu, la technologie comme le mythe, s'ils peuvent donner des lignes de lecture de la réalité, est aussi à même d'enfermer l'humain en en niant la valeur individuelle. Ainsi, le film, s'il joue un jeu que certains ont pu qualifier d'hypocrite ou naïf, peut aussi se faire démonstration du lien entre le regard offert par la technologie d'observation visuelle des masses, et la massification du traitement du monde qu'il dénonce.

¹ *Ibid.*



AMSTERDAM : GLOBAL VILLAGE





Chapitre 3 : Amsterdam: Global Village (1997), Johan Van Der Keuken

Amsterdam: Global Village (1997) est considéré par certains critiques comme un des sommums formel de l'oeuvre de Johan Van Der Keuken,¹ réunissant ses intérêts et recherches éclectiques dans le rapport au réel de l'image documentaire et dans le pouvoir de la construction fictive. C'est un cinéaste qui montre depuis longtemps un intérêt pour le global, produisant notamment depuis le triptyque *Nord-Sud*² des documentaires dans des pays du « Tiers-Monde » et traitant des influences culturelles et économiques mondiales. *Amsterdam : Global Village* traite de sa ville de résidence, mais provient d'un questionnement plus que d'une idée préconçue. Se sont installées de nombreuses communautés immigrées, chacune charriant cultures collectives et histoires personnelles, et se promenant dans un quartier, il dit « *j'ai parfois brusquement été gagné par un sentiment de déracinement. Et j'ai su qu'il me fallait précisément filmer à Amsterdam (...) l'inconnu dans le familier.* ».³ La découverte, voire la construction, d'une identité cohérente de la ville entre ces multitudes d'inconnues sera au centre du film.

Comme *Koyaanisqatsi*, *Amsterdam : Global Village* (1997) est un héritier de *l'Homme à la Caméra*.⁴ Ils unissent multitude de fragments de lieux et de vie en un microcosme recréé, superposant, par le montage, les analogies et les parallèles, la multitude des vies humaines. Le cinéaste se fait l'accompagnateur d'un appareil chargé de décrire le monde dans sa multitude et son unité. Mais *Amsterdam : Global Village* emprunte une stratégie contraire au film de Godfrey Reggio :

¹ « *Amsterdam Global Village en est l'un de ses sommets* » Py, Aurélien, *Amsterdam: Global Village, de Johan Van Der Keuken*, Yellow Now, 2006, p.10; « *Avec Face Value (1990) et surtout Amsterdam Global Village (1996), il a atteint une maîtrise de son art* », Blangonnet, Catherine, « Introduction », *Images documentaires*, 29/30, 4e trimestre 1997, p.10

² *Diary* (1971), *la Forteresse blanche* (1973), *Le Nouvel Âge Glaciaire* (1974)

³ Van Der Keuken, Johan, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998, cité dans Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Modernité et documentaires, une mise en cause de la représentation*, l'Harmattan, 2010, p.238

⁴ Aurélien Py (*Op. Cit.*) fait de Van Der Keuken l'héritier spirituel de Vertov

c'est un film de récits, multiples, un film d'humains, et dont le sens global est en constante construction.

Du récit individuel au monde

A l'opposé de *Koyaanisqatsi*, Van der Keuken vient construire une perception du global au travers de l'expérience de l'individu. Pour inverser le fameux slogan féministe, ici le politique est personnel. Van Der Keuken vient principalement filmer des moments ou lieux de l'intimité. Les premiers récits du film se situent dans des foyers familiaux : on suit l'échographie, la naissance, la première baignade du fils de Roberto, le bolivien; on est chez Borz-Ali, homme d'affaire tchéchène, alors qu'il regarde la télévision. Même alors que le film s'ouvre petit à petit au monde, on continue d'aborder les gens dans leur vécu personnel, en particulier dans ses détails non fonctionnels, ses temps faibles : c'est alors qu'il dort qu'on rencontre le SDF; quand Van Der Keuken montre la DJ préparer son set, il montre tout son trajet, la lourdeur de la caisse; quand Hennie va visiter son ancien appartement, il montre la petite voiture dans laquelle elle se hisse, la difficulté qu'elle a à se garer. Cette approche du privé culmine dans une des scènes qui conclut le film, montrant l'intimité des corps dans une triple scène d'amour. Partout, la photographie de Van Der Keuken a une dimension intime, va chercher les détails personnels, mains, décorations, objets insolites, et souligne en gros plan la douceur des visages, ceux des femmes de Roberto et Borz-Ali, du fils de Roberto, même ceux des morts de Grozny.¹

Mais chaque rencontre, chaque monde privé projette vers l'extérieur, le passé, la communauté, la ville, le monde, au travers d'écrans de télévisions, de récits, de retours au pays d'origine. La caméra embrasse dans des gros plans ce lien entre vie domestique, privée, et indices du monde : une peluche bolivienne pour enfant sur une fenêtre, le pouce de Borz-Ali sur la télécommande, qui montre des images de la guerre dans son pays, une calligraphie chinoise en train d'être dessinée. Toutes les situations privées présentées semblent se charger de la présence du monde, comme le falafel « en guerre » que commandent les enfants au fast food.

¹ Annick Peigné-Giuly parle de la « *tendresse infinie* » avec laquelle il les représente, dans Peigné-Giuly, Annick, « Van Der Keuken : moi et le village », *Images documentaires, Op. Cit.*, p.33

Le global trouve aussi ses indices dans le témoignage oral. A la différence de *Koyaanisqatsi* et *l'Homme à la Caméra*, Van Der Keuken utilise pour créer son portrait de ville la parole et le son direct. Le film se forme ainsi structurellement sur une logique du temps long de la rencontre, du dialogue et du récit, qui influe à la fois sur le montage, se constituant plus par blocs autonomes¹ que d'autres de ses précédentes oeuvres, et sur l'attention et le temps pris au tournage. Le clochard filmé soudain se réveille, puis discute, révélant un approche philosophique, un certain recul bonhomme sur sa vie. Les voix des gens viennent convoquer, expliquer ou laisser ouvert, en hors-champ l'ailleurs et les multiples temporalités toujours contenus dans leurs vies : Roberto, et son rapport à la musique traditionnelle; Borz-Ali, et les motivations de sa réussite, mais aussi Hennie, qui confronte le récit de la répression des Juifs sous l'Occupation à l'état actuel de son ancien appartement, occupé par une famille d'origine africaine. C'est aussi à une autre échelle les rationalisations que chacun fait de l'ordre du monde, ses séparations, son unité, comme Khalid, le livreur, alors qu'il discourt sur les relations entre les patineurs et sa bande. Dans chaque cas s'entremêle le privé, l'affect, l'anecdote, avec les tentatives de chacun de donner sens au phénomène global.

« *Les nombreux mondes coexistant dans le monde, si irrévocablement séparés soient-ils en raison des différences économiques et culturelles, sont aussi irrévocablement mêlés les uns aux autres* »² dit Van Der Keuken. Loin d'imposer un sens définitif aux connexions du monde, ces vies individuelles dénotent déjà en elles-même une myriade de connexions, la nécessité d'établir une relation entre soi et la somme de tous les autres mais aussi l'impossibilité de donner une réponse unique. Il replace le « global » comme notion construite humainement, à la fois par chacun et par tous, pour tenter d'expliquer un rapport au monde. Mais Van Der Keuken choisit avec attention les personnages exemplaires de ces liens, les caractérisant dès le scénario, comme le décrit Aurélien Py, selon trois catégories dénotant un type de rapport au réel qui lui sera utile pour ouvrir les dimensions son récit : « *les personnages d'antan* » (tel que le carillonneur, Hennie, les Ghanéens), « *les personnages récurrents* » (Khalid, la DJ) et « *les personnages d'ici et d'ailleurs* »³(Borz-Ali,

¹ comme le note Py, Aurélien, *Op. Cit.* p.67

² Van der Keuken, Johan, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998, p.185

³ Py, Aurélien, *Op. Cit.*, p.18

Roberto...). Il se fait aider de l'ethnologue Fred Gales pour faire des recherches préparatoires sur les sous-communautés d'Amsterdam et trouver ses sujets.¹

Mais le récit du film dépasse la narration chorale. Par la caméra et le montage, Van der Keuken recompose dialectiquement l'espace-temps partagé d'une communauté. Il y a, en tension par rapport à l'intégrité de chaque récit, une volonté de rupture pour permettre d'intégrer la multitude, dans de nombreuses coupes, inserts, jeux de montage son. Alors que Khalid lui explique les différences fondamentales entre les patineurs et ses amis, l'image tend à déconstruire cette opposition et les mettre en parallèle dans leurs comportements. Après s'être attardé sur un récit, on retourne observer des gens dans la rue, comme sur les passants du parc après l'histoire de Hennie. Comme dit Thomas Tode, il cherche le « *renversement permanent des perspectives qui respecte la tendance intérieure des images* ». ²

Comme chez Vertov, la continuité temporelle, spatiale, causale est subtilement mise en doute par le montage tout au long du film, ramenant les expériences particulières à une approche du général. A part dans la première séquence, Amsterdam n'est pas montré dans ses jalons, ses monuments, l'identité propre de ses quartiers, mais dans ses façades similaires, ses rues, ses trams, ses voies fluviales, créant la sensation d'un Amsterdam mental partagé, basé sur le flux, aux repères jamais fixes.³ Les ruptures soudaines mais toujours rythmiquement cohérentes entre séquences, recomposent en parallèle ces histoires personnelles au sein d'un ensemble plus vastes, aux limites invisibles. Il multiplie les faux raccords, les sautes. Il suggère un hors-champ que, soudain, le montage va aller nous prouver, explosant l'espace-temps jusqu'ici domestique en amenant le personnage depuis la situation de récit à Amsterdam, au lieu décrit, dans son village d'origine. Chaque séquence, pourtant localisée, est fragmentée dans une expérience du lieu et du temps non transparente : répétitions de mouvement, sauts de points de vue. Les lieux semblent exister comme collection conceptuelle de sensations, tel que la salle de jeu, composée de plans rapprochés non

¹ *Ibid.*, p.14

² Tode, Thomas, *Op. Cit.*

³ Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Modernité et documentaires, une mise en cause de la représentation*, l'Harmattan, 2010, p 237-238

contigus, d'impression de mouvements des joueurs de cartes, du ping pong, des joueuses de jackpot; ou chez le vendeur de falafel, où l'espace saute depuis l'écran de la télévision, les affiches du mur, les mouvements des enfants. Les bars, les fast-foods sont recomposés comme lieu global, passant du jour à la nuit, d'un lieu à l'autre sans souci de transition. Le summum de cette approche est une des scènes finales, qui monte de manière parallèle les rapports sexuels de trois couples, mêlant leurs actes intimes en un seul, universel. Il y a, comme le dénote Marie-Jo Pierron-Moinel,¹ une approche cubiste du monde, comme le peintre cubiste tente d'exposer ces multiples points de vue sur le même support. Ce montage participe d'une rupture constante entre privé et public, proche et lointain, individu et collectif.

« La fragmentation, telle qu'elle apparaît dans la conception actuelle du montage, ne résulte pas nécessairement d'une fragmentation inhérente à la structure mécanique du film, mais correspond aux seuls tâtonnements de la conscience, qui fait des mouvements de va-et-vient entre les différentes couches de la réalité. A l'instar des coins, des trous, des creux, et des irrégularités d'un espace donné que l'on découvre par tâtonnement, les fragments temporels d'un film correspondent aux trous et aux irrégularités d'une expérience temporelle, qui sont créées par nos différents états de conscience. »²

Mais en créant ainsi une forme de représentation multi-subjective du monde, où le film puise-t-il sa cohérence?

L'unité justifiée par la déambulation : le cinéaste, un aveugle qui veut être omniscient

Dans ses deux premiers films, en 1964 et 1966,³ Van Der Keuken filme des enfants aveugles. Il se questionne sur la manière dont ceux-ci doivent aller découvrir le monde, et affirmer leur connaissance de celui-ci. Il observe la délicatesse avec laquelle les enfants doivent frôler les oiseaux du parc zoologique, afin d'en comprendre la forme sans la tuer. Il observe Herman Slobbe,

¹ Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Op. Cit.*, p 241

² Van der Keuken, Johan, *Abenteuer eines Auges*, Hamburg, 1987, p.36, cité dans Tode, Thomas, « Démontage du regard définitif » pp. 37-50, *Images documentaires*, 29/30, 4e trimestre 1997

³ *L'Enfant Aveugle* (1964), *Herman Slobbe, L'enfant aveugle 2* (1966)

cet enfant qui affirme son rapport au monde, aux vieux, aux Noirs, à son physique, bien qu'il ne puisse connaître l'apparence visuelle d'aucun d'entre eux. Ce questionnement vient informer sa position en tant que cinéaste. En 1987, il écrit « *On pourrait conclure que chaque réalisateur est un aveugle professionnel* ». ¹ La sensation de vision d'ensemble, distante et immédiate, créée par l'image projetée est un leurre. Comme l'aveugle, il ne peut avoir au monde qu'un rapport indiciel, ancré dans la présence physique au lieu de captation. Il ne peut qu'aller chercher des fragments, par contact. Il doit en adopter la même stratégie : « *par un entraînement acharné et des stimulations continues, à briser le lien exclusif qui le lie à un lieu donné et qui tendrait à réduire son champ d'expériences à rien, l'enfermant dans son égocentrisme.* » ²

Ainsi c'est ainsi que s'articule dans sa structure *Amsterdam:Global Village* : le déplacement et l'expérience tactile comme seul moyen d'aller connaître le monde. Le film se présente ainsi à première vue comme un voyage, ponctué de rencontres. Chaque épisode semble découler organiquement du précédent, ouvrant le récit de plus en plus vers l'inconnu. Nous commençons au centre d'Amsterdam, autour d'une représentation iconique, Saint Nicolas. ³ Puis à partir du personnage récurrent qu'est Khalid, le livreur à mobylette, le récit se déplace de plus en plus vers l'extérieur, depuis les récits domestiques vers l'espace de la rue, vers d'autres espaces domestiques, des rencontres, des personnages non récurrents, des détails isolés, puis vers l'étranger. Au lieu de chercher la synthétisation, il part du particulier, de manière « *centrifuge* », ¹ vers le tout. Comme ses personnages, le cinéaste est dans un processus constant d'aller chercher dans le monde les traces de soi même et des Autres.

Cette déambulation est mise en scène tout au long du film comme fil rouge. Le bandeau titre l'annonce d'ailleurs : défilent de droite à gauche des lettres filmées dans divers lieux de la capitale, recomposant le mot AMSTERDAM. Si chaque lettre est accompagnée de sa propre ambiance, les joignant toutes est le son de la mobylette. Le film commence ainsi sur l'eau des canaux, puis à mobylette, et s'attache à capturer les trajets, leur temps et leur rapport physique au

¹ Van der Keuken, Johan, *Abenteuer eines Auges*, Hamburg, 1987, p.26, cité dans Tode, Thomas, « Démontage du regard définitif » pp. 37-50, *Images documentaires*, 29/30, 4e trimestre 1997

² *Ibid* p.28

³ Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Op. Cit.*, p.234

monde. Les courses de Khalid servent d'arc central, justifient l'ouverture géographique constante du film. Des récurrents travellings latéraux de gauche à droite, comme le flux ininterrompu d'un canal, entrecouper le film, le rythmant du passage des saisons sur une année. Le regard glisse sur les corps, les visages de ces inconnus à découvrir, s'attardant sur leurs vies, le livre que lit un personnage le long du canal, une femme à la fenêtre, tel le flâneur de Kracauer, incarnant ainsi un regard à l'échelle du film. Van Der Keuken lui-même appelle cette méthode le « *regard touristique* ». ²

Cette perspective de trajet personnel influe également les contraintes techniques données à l'écriture visuelle. Dans l'essentiel du film, la caméra ne peut que être portée, à hauteur d'homme, l'image épousant la réaction physique et émotionnelle du filmeur face à la relation qu'il instaure avec le monde. Il s'attarde ainsi sur un clochard, puis sur une vitrine de luxe, pour ensuite revenir au clochard, dans une performance d'immobilité. Même dans le plan fixe, on sent la respiration du filmeur, ³ sa présence, au cadre et à l'objet filmé. Le regard devient acte tactile envers le monde, parfois doux, parfois violent, toujours affiché comme contact personnel. Van Der Keuken explique ainsi utiliser l'appareil cinématographique de trois manières, toutes relevant d'une forme d'interaction sensible : à la manière d'un instrument de musique qui improvise créativement face au monde; à la manière d'un boxeur qui va chercher directement, décisivement le point juste par recadrages rapides; à la manière d'une caresse qui effleure avec tendresse une surface. ⁴ Comme l'aveugle « *Ne lui est impression que ce qui littéralement touché son corps. Seul le contact qui produit une empreinte peut susciter en lui un point de vue.* » ⁵

Néanmoins, malgré cette apparence de heureux hasard, le projet connaît une solide préparation. Son scénario narre déjà des péripéties, et théorise sa structure, son cheminement. Il montre la volonté préalable d'articuler quotidien, passé et ailleurs, pour venir créer une image d'un tout. Il évoque quelques idées de plans, où la caméra s'envole, saute d'un lieu à l'autre. « *La caméra est mouette* » ⁶ note-t-il. Aurélien Py parle ainsi de l'« *ambition d'omniscience* » de ¹ Johan Van Der

¹ Ibid., p.238

² dans Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Op. Cit.*, P.234

³ Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Op. Cit.*, p.233

⁴ Ibid, p.232

⁵ Tode, Thomas, *Op. Cit.*, p.38

⁶ Py, Aurélien, *Amsterdam: Global Village, de Johan Van Der Keuken*, Yellow Now, 2006, p.19

Keuken, qui marque son projet. Ainsi part le cinéaste tendu entre le projet omniscient d'englober le monde, et la méthode de l'explorer non seulement en tant qu'homme, mais homme-caméra se sachant aveugle.

Ainsi Van Der Keuken se rapproche et à la fois diffère de Vertov : *Amsterdam : Global Village* comme *l'Homme à la Caméra* trouve son unité autour de la quête du cinéaste d'aller représenter le monde, et rend visible sa déambulation et ses rencontres. Sa démarche part du principe que les sens permettent d'aborder le réel. Mais chez Van Der Keuken, l'appareil cinématographique est conçu plus comme ciné-main que ciné-oeil : c'est un outil qui peut aller cueillir du réel mais qui ne naît que du contact, de l'interaction. Il ne peut prétendre avoir une perspective d'ensemble, objective, illusion que tend à donner le visuel.

Le monde comme fiction commune

Mais comment se négocie cette subjectivité face au réel ? Au delà de la reconstruction cubiste et de la réaction au réel que l'on a abordé, on sent en effet toujours une tension vers la tentation de la fiction, qui nous sort de l'illusion naturaliste. On sent la mise en scène. Deux femmes discutent par dessus le canal depuis leurs fenêtres opposées, mais le travelling continu du bateau vers la gauche, recommençant au même point de fragment monté en fragment monté, suggère que la prise de vue a été faite en plusieurs fois, créant un effet d'absurde. Plusieurs fois, on arrive sur les lieux d'une prise de vue photographique avant Khalid, permettant de voir sa réaction à l'arrivée. Il utilise les codes de la fiction et ses mises en place propres à exprimer une tension psychologique : inserts, champ-contrechamps, effets d'amorces, personnages.² L'interview se découpe comme un champ-contrechamp, le visage de la femme, éclairé volontairement de manière plus cinématique,³ servant de réponse au propos de l'homme. Van Der Keuken met les voix en off sur d'autres images, des inserts qu'il va aller chercher dans le réel voire mettre en scène, tel Roberto jouant de la flûte traditionnelle à sa fenêtre. Au fur et à mesure du film, la mise en scène dévie depuis la quête narrative concrète vers l'espace mental fantasmé, jusqu'à ce que Van Der Keuken nomme ses

¹ *Ibid*, p.19

² *Ibid*, p.33

³ *Ibid*, p.25

« *grands tableaux qui finissent le film* »¹ : un homme qui s'étire en haut d'une colline puis nage seul dans la brume matinale, plan contemplatif, presque mystique, bientôt accompagnée d'une musique symphonique; un chef d'orchestre, qui dirige la musique du plan précédant; la scène d'amour, qui ne peut être que mise en scène; et les mouettes comme nuée, fracas, chaos vivant en mouvement dans la neige, la caméra virevoltant dans un chaos qui semble rappeler Vertov, et qui pousse à bout ses limites pour capturer le réel. Comment réconcilier l'odyssée subjective avec le portrait de l'ensemble des Autres ? Comment se situer entre engagement avec l'autre et contemplation?

Mais la fiction ici n'est pas que l'apanage de Van Der Keuken. Il montre constamment par indices que celle-ci est centre de nos représentations des Autres et du monde. Il s'agit comme on a vu des récits que font chacun, qui peuvent s'élever au travers de la voix off en commentaire du monde. Mais c'est aussi la représentation récurrente des mises en spectacle, des mises en image de chacun. Les indices de l'étranger, du passé, sont des images : cette calligraphie, cette statuette, cette photo d'un ancêtre, cette affiche de Casablanca que Van Der Keuken va chercher sur le mur du marchand de falafel. Grâce à Khalid, on est plusieurs fois témoins de séances photos, où on observe le sujet, concentré dans cet exercice de la pose qui consiste à projeter son image dans l'appareil.² Mais c'est aussi dans les bureaux d'enregistrement de l'immigration, où sont pris empreintes et photos d'identité des arrivants. Ainsi sont montrées les tentatives, incomplètes mais nécessaires, de prendre empreinte du réel, de sa surface comme de son intériorité. Nombres de personnages choisis font ainsi un travail de projection de leur expérience subjective, notamment par la musique (le chef d'orchestre, la DJ, les rockeurs de Sarajevo, Roberto), qui, accompagnant les scènes permet de créer des moments de partage de cette expérience non objective du monde et justifie l'approche très stylisée de Van Der Keuken : l'espace surréel de la boîte de nuit, la transcendance de la baignade matinale, les cadres déconstruit et décadrés lors de la chanson rock.

¹ *Ibid*, p.16

² *Ibid*, p.29

Ainsi cette introduction de la fiction sert à venir constamment déranger l'impression d'objectivité, empêcher la domination de la subjectivité de l'auteur comme affirme Van Der Keuken : « *Il s'agit toujours de déstabiliser la façon dont on voit les choses afin de pouvoir atteindre, ne serait-ce qu'un instant, l'expérience.* »¹ Il cite au générique de fin le poète Bert Schierbeek : « *J'ai toujours pensé que la vie c'était 777 histoires en même temps.* ». Mais cet équilibre entre fiction de l'autre et fiction de l'auteur tient à la manière dont il vient installer ce regard poétique et créateur. Celui-ci se nourrit de la relation qu'il entretient à son sujet, interagissant avec lui non pas comme l'oeil planificateur mais comme la main accompagnant le mouvement de l'objet. C'est une traduction assumée d'un rapport forcément subjectif au réel. Van Der Keuken, dans une séquence surréaliste, accompagne la musique house qu'écoute Khalid par des mouvements de caméra rythmique, zoomant sur les prises et les tuyaux de gaz de la salle de repos.² Mais le mouvement de la pensée est toujours réceptif au mouvement proposé par l'Autre dans sa multitude. Ainsi, filmant dans un parc, Van Der Keuken essaye d'accomplir un panoramique droite-gauche, dans la continuité du fil rouge qu'il a rêvé en amont pour le film. Mais la caméra ralentit, s'accélère, décroche, puis rebondit, reprend son mouvement, alors qu'elle effleure les différentes vies qu'elle aborde. De même, ce que nous donnent les sujets semble non pas arraché mais donné, mis en scène volontairement par eux-mêmes : ils livrent leur récit, le garçon dans son lit regarde la caméra, le SDF parle de l'importance d'être pris en photo « pour la liberté de la presse ». La forme donne égalité aux personnes représentées non pas dans l'indifférence, mais dans la même curiosité humaine pour tous et chacun, agencée dans le temps et l'espace des différentes interactions. Il décrit sa propre fiction intérieure du monde autant qu'il laisse ouvert l'idée des fictions potentielles de tous, qu'il laisse s'exprimer et essaye d'aller caresser, création en direct tel le chef d'orchestre qu'il film dans un mouvement sensuel et dont le mouvement créatif est miroir de lui-même. Il montre à la fois la possibilité qu'offre la caméra pour aller vers l'autre, et avouant, par l'alignement des façades plates, l'impossibilité de les connaître tout à fait.

¹ Toubiana, Serge, entretien « Johan Van der Keuken, « Méandres », *Trafic*, n°13, hiver 1995, p.15

² Aurélien Py en parle comme point de basculement du film, *Op. Cit.* p.91

Le portrait de notre monde-masse qu'il crée ainsi n'est donc pas conçu comme une réalité objective qui peut être déchiffrable, mais comme une fiction collective en perpétuelle construction par rapport à l'expérience sensible, sans évidence. On peut dire qu'il fait ici une interprétation cinématographique de l'approche déconstructiviste du monde proposée par Derrida. Face à l'absence de vérités objectives et absolues clamée par le post-modernisme, Derrida défend à la fois le pouvoir de l'inventivité et l'attention à l'Autre, pour faire de la recherche de la réalité une quête toujours en mouvement et toujours ouverte : « *Donner lieu à l'autre, laisser venir l'autre. Je dis bien laisser venir, car si l'autre c'est ce qui ne s'invente pas, l'initiative ou l'inventivité déconstructive ne peuvent que consister à ouvrir, déclôturer, déstabiliser des structures de forclusion pour laisser le passage à l'autre* »¹.

Van Der Keuken répond au projet surhumain de voir une masse-monde par une approche humaine, qui comme Vertov et Reggio construit la réalité comme ensemble, mais par la rencontre non par la technologie. L'appareil filmique n'est pas prétexte d'élévation mais prétexte de co-construction d'une réalité tierce. Par sa forme circulaire, basée sur la déambulation, il défait le fragment, l'individu, de sa responsabilité à exemplariser le tout. Mais par une déconstruction créative de l'espace-temps, il universalise, en assumant la fiction qu'est cette tension vers l'abstraction, la multitude de singularités qu'il rencontre.

¹ Derrida, Jacques, *Psyché, Inventions de l'autre*, 1, Galilée, 1987, pp.53

Conclusion

Les exemples étudiés montrent que la construction visuelle de la masse par le film va fondamentalement venir refléter une approche épistémologique. La masse est par définition surhumaine, et en voulant la résumer, l'auteur se met dans une posture à la fois potentiellement malhonnête, mais en même temps à la base de l'appareil cinéma, qui, comme le théorise Vertov puis l'applique Van Der Keuken, se fait tiers média des subjectivités. La masse, construite, se crée à la rencontre entre une méthode de recherche du réel et une prise de position par rapport au mythe, à ses préconceptions du monde et à la création de sens. Mais chaque méthode de recherche du réel implique un type de relation au sujet, à l'humain, à l'individu, qui, s'il n'est pas commenté, contrebalancé, peut aller à son tour déshumaniser le spectateur-masse.

Le temps du plan influe sur sa signification, mais peut par différentes échelles le rendre à l'universel : fragmenté mais riche chez Vertov, il charrie exemplarité iconique et dénotation organique; long chez Reggio, il pousse à lire le motif, à questionner le regard et sa distance; parfois long, parfois fracturé chez Van Der Keuken, il improvise musicalement avec le temps propre au sujet, à sa rencontre et à son récit.

Le montage, s'il peut réacquérir une dimension narrative en suivant les déambulations de son auteur chez Vertov et Van Der Keuken, tend à fracturer et mettre en doute la continuité spatio-temporelle et la causalité physique, obligeant à former le lien au sein d'un macrocosme propre au film. Celui-ci assume ainsi une forme plus proche du discours, dont l'auteur peut, par souci de transparence, donner la trace de construction : la mise en scène, centrale, de l'opérateur chez Vertov et le démontage de l'effet, l'utilisation du spectaculaire chez Reggio qui tend à souligner l'étrangeté construite de la perception de l'appareil et de sa machinerie, la perception du corps et de l'oeil du caméraman chez Van Der Keuken, utilisant déambulation, caméra portée et interviews.

Au coeur de cette représentation : la motivation, les moyens et surtout la légitimité de l'auteur. Reggio, pour montrer et dénoncer le traitement technologique de la masse en emprunte le

même oeil, vision optique, distante et analytique de la foule, donnant accès pleinement à la conception visuelle derrière une idéologie et à ses conséquences, tout en en faisant ambiguëment jouir. Van Der Keuken, au contraire, aborde le sujet de la connaissance de la masse non par la surveillance et le nombre, mais par l'humain. Refusant le regard concept accordé par la technologie, il pose son regard sur la naissance de ce concept au sein même de l'humanité, de proche en proche, cultivant un regard à l'autre extrême, haptique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La représentation de la foule au cinéma, sensible et puissante, en quelque sorte en appelle à une forme séculière du divin. Elle se fait l'incarnation des forces surhumaines qui gouvernent ou traverse les vies humaines : la prédestination, la transcendance, l'inconnaissable. La dimension cinématique, qui en donne simultanément la dimension humaine et suprahumaine, peut la faire toucher au Sublime Kantien, suggérant les forces du monde qui dépassent la compréhension. En cela, elle est à la fois un objet puissant, métaphysique mais problématique par rapport à son rapport à l'humain et au politique.

Ainsi se pose le problème tripartite de la relation à cette représentation. Entre sujet(s), spectateur(s) et auteur(s) se pose de manière récurrente la question de la relation, dans sa distance, dans sa tonalité et dans son déséquilibre. Le regard proposé par l'auteur, condition de sa relation au sujet, médiatise la posture du spectateur par rapport au sujet(s), instaure un type de rapport entre individu et collectif. Les principales lignes problématiques qu'on a pu discerner dans ces exemples sont :

- **Distance ou relation** : on retrouve au sein des différentes approches de mises en scène la récurrence de deux extrêmes de l'approche du grand nombre humain, qui traduisent :

- Une approche plus basée sur le caractère visuel, graphique de l'image, une distance analytique permettant de reconnaître et apprécier le motif et la récurrence, incarne une faculté d'observation, d'analyse et de jugement sur la foule, en tant qu'individu créateur de cette entité mentale. Créant une somme de la multitude en l'individu, elle est d'une grande puissance suggestive, mettant en branle pouvoir de savoir, pouvoir d'agir collectivement, mais elle tend à réduire et déshumaniser ses sous-parties, les ramener au motif. On retrouve notamment ce type d'imagerie de manière récurrente dans *Le Triomphe de Volonté* (1935), *Manhatta* (1921), *La*

Foule(1929) ou *Koyaanisqatsi* (1982), mais elle apparaît de manière ponctuelle dans de nombreuses autres oeuvres.

– Une approche plus basée sur le caractère haptique de l'image, plaçant le spectateur non en tant qu'observateur extérieur mais en tant que participant humain, intégrant plus dans le mouvement et le temps que dans la spatialité l'attention à la multitude. On retrouve cette qualité, de manière très différente, chez Eisenstein (*Cuirassé Potemkine*, 1925), Griffith (*Intolérance*, 1915) et Van Der Keuken (*Amsterdam:Global Village*, 1997), qui arrive à nous faire parfois intégrer, parfois toucher, le corps en mouvement de la multitude.

- **Synthétiser/individualiser** : un autre problème se trouve au niveau de la sommation de cette masse. Quelle place pour l'individu, le singulier, au sein de l'expression de la cohésion ? A propos du film *India* de Rossellini, il est fait le lien avec la science philogénétique :

« Classer le vivant suppose de discerner les analogies et les différences qui existent entre les espèces. La deuxième forme de déclasserment qui oeuvre dans *India* consiste à nier la différence, privilégier la similitude (cet « ourlet extérieur du savoir » comme dit Michel Foucault¹ et rabattre le semblable que l'identique. »²

Si on peut identifier comme deux tendances, centripète et centrifuges, il existe un spectre de stratégies représentatoires, qui relèvent beaucoup d'une certaine compréhension des conceptions individu/groupe, et comment ces deux notions binaires tendent à être de fait en interpénétration. Ainsi, portés par une compréhension communiste du monde, c'est dans l'individu que Eisenstein et Vertov vont trouver les signes de la société, signes de leur classe, leur fonction, qui font d'eux la sous-parcelle exemplaire, mais singulière, d'un tout (une vision, de manière intéressante, qui pourrait s'appliquer également au héros de *la Foule*). Des cinéastes plus contemporains rejettent au contraire l'idée de connaissabilité de l'être humain, faisant de lui le lieu trouble où cohabitent sans être distingués les influences extérieures comme une solitude au

¹ Foucault, Michel, *les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.82

² Bourgeois Nathalie, et al., *India : Rossellini et les animaux*, La Cinémathèque Française, 1997

monde. On voit ainsi cette prudente ambiguïté, cette volonté de ne pas expliquer dans les mises en scène de Béla Tarr, De Sica ou Van Der Keuken.

- Légitimité de l'auteur : En regard de ces deux choix stratégiques principaux se pose la question de la légitimité de l'auteur humain à reconstituer la foule suprahumaine. Aux failles inhérentes de la tentation démiurgique répondent des méthodes, des approches, pour permettre la co-construction de la représentation avec le sujet et le spectateur : en mettant en exergue le caractère construit de la représentation, comme chez Vertov, par l'expérimentation, ou Vidor, par l'absurde et le rire; en abordant cette entité suprahumaine par son expérience humaine, en perpétuelle redéfinition, et non son concept, comme chez De Sica, Van Der Keuken ou Béla Tarr; ou dans une certaine mesure en inscrivant assez d'ambiguïté dans les liens de lecture pour impliquer le spectateur dans la construction du sens, comme chez Eisenstein ou Reggio.

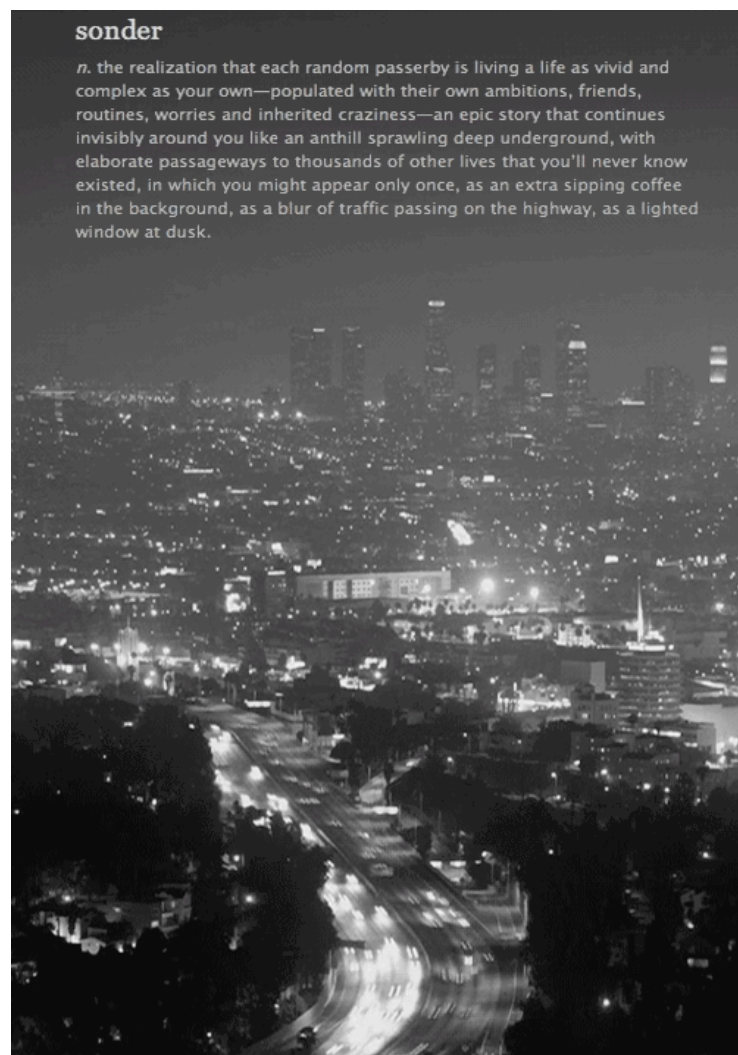
Quelles pistes emprunter pour raconter la foule d'aujourd'hui? Pascale Ferran, interrogée dans la Grand Table du 21 mai 2014 à propos de son film *Bird People*, explique sa séquence d'introduction, située dans le RER B :

« La scène du début, elle part vraiment de la foule, puis elle se rapproche des personnes, ça devient des personnages, comme pleins d'appels de fiction possibles, comme si tous ces gens qu'on voit dans le RER pouvaient devenir les héros d'un film, parce qu'ils sont tous intéressants. Si on les regarde de près, la vie de tout le monde est intéressante »¹.

En réponse, presque, à ce témoignage, j'ai découvert l'autre jour l'émergence d'un néologisme anglophone sur internet : « *sonder, n.* » ou, pour traduire *« La réalisation que chaque passant que l'on croise vit une vie aussi intense et complexe que la sienne, peuplée de ses propres ambitions, ses amis, sa routine, ses soucis, et son héritage de folie commune (...) »*. En cherchant les origines de ce mot, j'ai découvert que de nombreuses autres personnes s'étaient posé la même question, provoquant une

¹ Pascale Ferran, *La Grande Table*, partie 2, France Culture, 21 mai 2014 (podcast)

récurrence soudaine de ce mot dans les moteurs de recherches ces dernières années. Il semblerait qu'il y ait besoin de trouver de nouveaux mots et de nouvelles représentations pour un rapport au monde qui permette de concilier masse, interconnexion et singularités multiples. Face à ce défi, on peut se poser la question de la place des outils de conception de foule virtuelle d'une part et de la possibilité d'une nouvelle esthétique cyborg, valorisant l'interpénétration de valeurs humaines et robotisées, et d'autre part, l'émergence de nouvelles formes narratives, qu'elles soient expérimentales ou reprenant sous de nouveaux médias des formes anciennes. Le succès à la fois critique et populaire de séries comme *The Wire*, qui articulent récits d'individus et description des mécanismes de société, en est un exemple.



BIBLIOGRAPHIE

Sur la foule

- Canetti, Elias, *Masse et puissance* (1960), Gallimard, Paris, 1993
- Dewey, John, *le public et ses problèmes*, Folios, Essais, 1915
- Dunbar, Robin et al., *Social Brain, Distributed Mind*, Oxford University Press, 2010
- Füzesséry, Stéphane & Simay, Philippe (dir.), *Le choc des métropoles, Simmel, Kracauer, Benjamin*, Editions de l'éclat, 2008
- Kracauer, Siegfried, *L'ornement de la masse, Essais sur la modernité weimarienne* (1963), La Découverte, 2008
- Lebon, Gustave, *Psychologie des foules* (1895), PUF, 2013
- Park, Robert Ezra, *La Foule et le Public (1904)*, situations&critiques, Paragon/vs, Lyon, 2007
- Sighele, Scipio, *La Foule Criminelle*, 1891
- Simmel, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903) suivi de *Sociologie des sens*, petite bibliothèque Payot, 1989

Crowds (livre intermedia), Stanford

Sur le cinéma

- Adorno, Theodor W., « L'industrie Culturelle », *Communications*, n°3, 1964
- Allen, Richard & Smith, Murray (dir.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, 1997
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Les Editions du cerf, 1994
- Bordwell, David, *Narration in fiction film*, Routledge, 1985
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: an introduction*, 1996
- Comolli, Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985
- Kracauer, Siegfried, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle* (1947), Flammarion, 2005
- Lavandier, Yves, *La dramaturgie, le clown et l'enfant*, 2011
- Marie-Laure Ryan, "Narrative," in David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative* (New York and London: Routledge, 2008),
- Walter, Benjamin, *L'oeuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2007

Foule et cinéma

- Brill, Lesley, *Crowds, Power, and transformation in Cinema*, Wayne State University Press, Detroit. 2006
- Déotte, Jean-Louis, « Walter Benjamin : masse et cinéma » in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Patin, 2003
- Landay, Lori, *Representing the Crowd: From Silent Film to Digital Cinema*, Berklee College of Music (presentation)

- Plasseraud, Emmanuel, *L'Art des foules, Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011
- Tratner, Michael *Working the Crowd: Movies and Mass Politics Criticism - Volume 45, N° 1*, Hiver 2003
- Tratner, Michael, *Crowd scenes : Movies and Mass Politics*, Fordham University Press, 2008

Sergueï Eisenstein

- Amengual, Barthélémy, *Le Cuirassé Potemkine*, Nathan, 1992
- Amengual, Barthélémy, *Que Viva Eisenstein!*, 1980
- Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, Ed. Albatros, 1969
- Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, 2005
- Chateau, Dominique, (dir.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Publications de la Sorbonne, 2001
- Eisenstein, Sergueï, "Constanța (Whither 'the Battleship Potemkin')", *Writings, 1922-1934*, Sergueï Eisenstein Selected Works Volume 1, I.B. Tauris, 2010
- Eisenstein, Sergueï, *Cinématisme*, Les Presses du Réel, 2009
- Eisenstein, Sergueï, *Mettre en scène*, 10/18, 1973
- Nesbet, Anne, *Savage Junctions, Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, I.B. Tauris, 2007
- Eisenstein, Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*, Editions de Moscou, 1958
- Taylor, Richard, *Film propaganda, Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, 1998
- Taylor, Richard, *the Battleship Potemkin*, I.B. Taurus
- Taylor, Richard, *The Battleship Potemkin*, I.B. Taurus, 2007

Leni Riefenstahl

- Berg-Pan, Renata, *Leni Riefenstahl*, Twayne Publishers, Boston, 1980
- Giersdorf, Jens Richard, *The Body of the People: East German Dance since 1945*, The University of Wisconsin Press, 2013
- Giesen, Rolf, *Nazi Propaganda Films, a History and filmography*, McFarland&Company, 2003
- Müller, Ray, *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images* (retranscription du film documentaire), Kfilms Editions, 1995
- Shelton Lawrence, John, et Jewett, Robert, *The Myth of the American Superhero*, Wm B. Eerdmans Publishing Co., 2002
- Sontag, Susan, "Fascinating Fascism", *Under the sign of Saturn*, 1975 (source électronique : <http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a/>)
- Taylor, Richard, *Film propaganda, soviet russia and nazi germany* (1998), I.B. Tauris, (2e éd) 2009

Béla Tarr

- Bayon, Estelle, "Le peuple et la baleine: les Harmonies Werckmeister: un conte politique", *L'Avant-scène Cinéma*, n°588, décembre 2011, pp8-10
- Bouska, Pénélope, *l'inquiétante étrangeté dans la trilogie de Béla Tarr: Damnation, Satantango, Les Harmonies Werckmeister*, Mémoire dirigé par Sylvie Rollet, Université la Sorbonne-Nouvelle-Paris 3, 2012
- Fiant, Anthony, "esthétique de l'adaptation", *l'Avant-scène cinéma*, Op. Cit. p11-13

- Rancière, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*,
 Rollet, Sylvie, "Béla Tarr ou le temps insatiable", *Positif*, n°542, avril 2006
- Bayon, Estelle, "(des)ordre, corps ordinaires et figures politiques dans les Harmonies Werckmeister de Béla Tarr", *Raison Publique*, 22 octobre 2013, <http://www.raison-publique.fr/article637.html>
- Béla Tarr, entretien - Regis Dialogue with Howard Feinstein
<https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>
- Béla Tarr, entretien, *Senses of Cinema* (internet), Fergus Daly et Maximilian Le Cain, 02/2001,
<http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>
- Bordwell, Davis, The sarcastic laments of Béla Tarr, *Observations on film art* (internet), 19/09/07,
<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/09/19/the-sarcastic-laments-of-bela-tarr/>,
- Eric Schlosser, entretien avec Béla Tarr, *Bright Lights films journal*, n°30, octobre 2000,
<http://brightlightsfilm.com/30/belatarr1.php>
- Indiewire, interview with bela tarr <http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film>, eric kohn, 9 février 2012
- Rancière, Jacques, *présentation des Harmonies Werckmeister*, Cinémathèque Suisse, 17 janvier 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=u7LHJEoaTqg>

David W. Griffith

- « Griffith, Eisenstein », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°6, printemps 1972
- Caroll, Noël, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, 2008
- Croy, Homer, *Star Maker, The History of D.W. Griffith*, Duell, Sloan & Pearce, New York,
- Croy, Homer, *Star Maker, The Story of D.W. Griffith*, Duell, Sloan & Pearce, New York, 1959
- Drew, William M., *D.W. Griffith's Intolerance, its Genesis and its vision*, Mc Farland & company, 1986
- Dugale, Valérie, « Actrices et héroïnes dans les films de Griffith (1808-1912) », *les Cahiers et la Cinémathèques*, n°17, Noël 1975, pp54-59
- Eisenstein, Sergueï, *Dickens & Griffith*, Stalker Editeur, Paris, 2007
- Eisenstein, Sergueï, *Le film: sa forme, son sens*, Christian Bourgeois Editeur, 1976
- Gaudrault, André, « Temporality and narrativity in early cinema », in John L. Fell (dir.), *Film before Griffith*, University California Press, 1983
- Gaudreault, Andre (dir.), *American cinema 1890-1909, themes and variations*, Rutgers, 2009
- Gubern, Roman, « David Wark Griffith et l'articulation cinématographique », pp7-21, *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°17, noel 1975
- Guibert, Pierre, « Griffith, Eisenstein et le cinéma d'hier », *les cahiers de la cinémathèque*, printemps 1972, n°6
- Guibert, Pierre, Griffith, Eisenstein et le cinéma d'hier, *les cahiers de la cinémathèque*, printemps 1972, n°6
- Gunning, Tom, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film, the early years at Biograph*, University of Illinois Press, 1994
- Lacan, Jacques, *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60*, Routledge, 1992

- Marantz Cohen, Paula, *Silent film and the triumph of the american myth*, Oxford University Press, 2001
- Mc Donald, Paul, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower Press, 2000
- Menefee, David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Greenwood Publishing Group, 2004
- Mitry, Jean, *Histoire du Cinéma 2 (1915-1925)*, éditions universitaires, 1969
- Mottet, Jean (dir.), *David Wark Griffith*, Publications de la Sorbonne, L'Harmattan, 1984,
- Oms, Marcel, « Essai de lecture thématique de Intolérance », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°6, printemps 1972, pp28-45
- Pearson, Roberta E., *Eloquent Gestures: the transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, 1992

King Vidor

- Baxter, John, *King Vidor*, Monarch Press, 1976
- Denton Clive, « King Vidor », in *The Hollywood Professionals*, vol.5, 7-55, Tantivy
- Durnat, Raymong, & Simenon, Scott, *King Vidor, American*, University of California Press, 1988
- Fischer, Lucy (dir.), *American cinema of the 1920s: themes and variations*, Rutger University Press, 2009
- Vidor, King, *La Grande Parade, Autobiographie*, J.Clattès, 1981
- Vidor, King, *On film making*, DavidMc Ray Compagny, New York, 1972

Vittorio De Sica

- Agel, Henri, *De Sica*, Classiques du cinéma, 1955
- Bourgeois, Nathalie & Bergala, Alain, *Cahier de notes sur le Voleur de Bicyclette, Vittorio de Sica*, Yellow Now
- Carudllo, Bert, *Vittorio de Sica, Director, Actor, Screenwriter*, Mc Farland & Company, 2002
- Curle, Howard & Snyder, Stephen, *Vittorio de Sica, Contemporary perspectives*, University of Toronto Press, 2000

Dziga Vertov

- Aumont, Jacques, « Vertov et la vue, in *Cinémas et réalités*, Saint Etienne, 1982
- Devaux, Frédérique, *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*, Yellow Now, 1990
- Esquenazi, Jean-Pierre, « Logique de l'homme à la caméra », pp.163-179 in Esquenazi, Jean-Pierre (dir.), *Vertov, l'invention du réel !*, L'Harmattan, 1997
- Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, defining documentary film*, I.B. Tauris, 2007
- Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, 2007
- Michelson, Annette, & O'Brien Kevin, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984
- Sadoul, Georges, *Dziga Vertov*, Editions champs libre, 1971
- Vacher, Pascal, « Quelle langue parle le ciné-oeil de l'homme à la caméra? », *Cahier des ailes du désir*, n18, mars 2010

Godfrey Reggio

Berger, Arthur Asa (dir.), *The Postmodern Presence : readings on Postmodernism*, Rowman Altamire, 1998

Carson, Greg, « Interview : The Essence of Life », *Koyaanisqatsi*, DVD, (MGM, 2002)

Fink, Robert, *Repeating Ourselves : American Minimal music as cultural Practice*, California University Press, 2005

MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, 1992

MacDonald, Scott, *Avant-garde Film : Motion Studies*, CUP Archive, 1993

Morris, Mitchell, « Sight, Sound and the Temporality of Myth Making in *Koyaanisqatsi* », pp120-135, Goldmark, Daniel & al (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*,

Stephens, Gregory, « *Koyaanisqatsi* and the rhetorics of the environment film », *Screening the past*, n°28, La Trobe, 2010

Johan Van Der Keuken

Pierron-Moinel, Marie-Jo, *Modernité et documentaires, une mise en cause de la représentation*, l'Harmattan, 2010

Py, Aurélien, *Amsterdam: Global Village*, de Johan Van Der Keuken, Yellow Now, 2006

Tode, Thomas, « Démontage du regard définitif » pp. 37-50, *Images documentaires*, 29/30, 4e trim. 1997

Toubiana, Serge, entretien « Johan Van der Keuken, « Méandres », *Trafic*, n°13, hiver 1995

Van der Keuken, Johan, *Aventures d'un regard*, Cahiers du cinéma, 1998

FILMOGRAPHIE

EISENSTEIN, Sergueï, *Броненосец «Потёмкин»* (Le cuirassé Potemkine), Russie, 1100-1800m (selon les versions), 1925, noir et blanc, silencieux, 1,25:1

RIEFENSTHAL, Leni, *Triumph des Willens* (Le Triomphe de la Volonté), Allemagne, 3109m, 1935, noir et blanc, sonore, 1,37:1

TARR, Béla, *Werckmeister Harmóniák* (Les Harmonies Werckmeister), Hongrie, 146 min, 2000, noir et blanc, sonore, 1,66:1

STRAND, Paul, SHEELER, Charles, *Manhatta*, 11 min, 1921, noir et blanc, silencieux, 1,33:1

GRIFFITH, David W., *Intolerance* (Intolérance), Etats-Unis, entre 2h et 4h (selon les versions), 1916, noir et blanc, silencieux, 1,33:1

VIDOR, King, *The Crowd* (la Foule), Etats-Unis, 2368m, 1929, noir et blanc, silencieux, 1,33:1

DE SICA, Vittorio, *Ladri di biciclette* (le Voleur de Bicyclette), Italie, 2305-2500m, 1948, noir et blanc, sonore, 1,37:1

VERTOV, Dziga, *Chelovek s kino-apparatom* (L'Homme à la Caméra), Russie, 1889m, 1929, noir et blanc, silencieux, 1,33:1

REGGIO, Godfrey, *Koyaanisqatsi*, Etats-Unis, 2356m, 1982, couleur, sonore (musical), 1,85:1

VAN DER KEUKEN, Johan, *Amsterdam : Global Village*, Pays-Bas, 245min, 1996, couleur, sonore, 1,37:1