

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 2013-2016

Soutenance de juin 2016

**Rôle de la dialectique creux-questions/pics-prédicats
dans la constitution et l'évolution du protagoniste
au montage d'un film narratif**

Ivan MARCHIKA

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Diaporama critique de la séquence
introductive « Les Vœux » du film Leur Souffle de Cécile Besnault*

Directrice de mémoire : Térésa FAUCON (Professeur des universités)

Directrice de mémoire interne : Giusy PISANO (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

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 2013-2016

Soutenance de juin 2016

**Rôle de la dialectique creux-questions/pics-prédicats
dans la constitution et l'évolution du protagoniste
lors du montage d'un film narratif**

Ivan MARCHIKA

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Diaporama critique de la séquence introductive « Les Vœux » du film Leur Souffle de Cécile Besnault*

Directeur de mémoire : Térésa FAUCON (Professeur des universités)

Directeur de mémoire interne : Giusy PISANO (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement **Térésa Faucon** pour ses conseils et ses remarques.

Je tiens également à remercier **John Lvoff** qui m'a fait découvrir, la narratologie, au-delà de mes *a priori*.

Je tiens à remercier chaleureusement **Cécile Besnault** pour toutes les discussions qu'elle a bien voulu m'accorder concernant mon mémoire et qui m'ont permises de beaucoup avancer.

Enfin je remercie **Florent Fajole** pour ses conseils et son soutien bibliographique.

Résumé

Lorsque l'on étudie le film sous l'angle de la narratologie, l'un des premiers concepts qui surgit est celui de protagoniste. Celui-ci fait circuler les énergies du récit et permet, par ses conflits, de le faire advenir. Le monteur a une responsabilité particulière à son endroit et doit construire le protagoniste et le faire évoluer en agençant, avec le réalisateur, tous les éléments filmiques qui lui proviennent du tournage.

Si l'intuition constitue un outil privilégié pour réaliser cette tâche, combinée à une réflexion théorique, elle peut s'avérer encore plus efficace. Ce travail essaye de jeter les bases d'une telle réflexion en vue de sa mise en pratique dans le travail de montage d'un film narratif.

Pour commencer cette étude, les concepts de Vide et de Plein tels qu'ils ont été énoncés par Térésa Faucon se révèlent particulièrement riches. Ils permettent notamment de penser le film comme interaction de creux-questions et de pics-prédicats. Dès lors, la constitution du protagoniste est le lieu d'une « première reconnaissance » où le film propose un nouveau corps-imaginaire d'où il est peut être perçu, une nouvelle chair d'où il peut s'entrelacer à son spectateur.

Liste des mots-clefs

montage – pics-prédicats – creux-questions – *Dead Man* – *Leur Souffle* – corps imaginaire – chair – protagoniste – suture – ennui

Abstract

Protagonist is a key concept when studying movie through the lenses of narratology. The protagonist is the one able to put in motion narrative energies through its conflicts. Editors have a peculiar responsibility to fulfill and must build the protagonist and help it to evolve.

If intuition is a fitting tool to fulfill this task, combined with theoretical reflexion, it can be even more efficient.

The present paper try to engage this work in order to use its benefits in the practical movie editing work.

To begin, Térésa Faucon's notions of Empty and Full are of great help. Through their use one can think movies as interactions of "creux-questions" and "pics-prédicats". From here, the protagonist constitution appears as a "première reconnaissance" where the movie offer us a new imaginary body to feel it.

Keywords

movie editing- "pics-predicats" - "creux-questions" - Dead Man - Leur Souffle - imaginary body - chair - protagonist – suture - boredom.

Table des matières

Introduction.....	10
Motivations.....	10
La Théorie énergétique du montage – Vides et Pleins	11
Les creux et les pics.....	12
Manifestation Concrète des Creux et des Pics	13
Privilégier l'étude de la dialectique creux-questions/pics-réponses-prédicats	14
Corpus.....	15
Problématique.....	16
Démarche.....	16

I.Prolégomènes : creux et pleins – dialectique érotématique du récit..... 17

1. <i>Récit érotématique</i>	18
2. <i>Modèle quantique du plan</i>	19
a. Vide et Plein quantiques ?	19
b. Qualité quantique du Plein.....	20
c. Qualité quantique du Vide.....	21
d. Bord et limite d'un plan	22
3. <i>L'analogie quantique du plan à l'épreuve du modèle érotématique</i>	23
4. <i>Relation entre les creux-question et les gap</i>	29
5. <i>Réponse prédicat : une déclinaison du pic-proton</i>	31

II.Dead Man – Le Voyage vers la fonderie : Reconnaissance du protagoniste..... 39

1. <i>Première reconnaissance</i>	39
2. <i>Le protagoniste</i>	46
3. <i>Raccord regard et constitution d'un nouveau corps imaginaire</i>	47
4. <i>Le protagoniste : une chair distinguée</i>	50
5. <i>Conflits : objectifs et obstacles</i>	51
a. Raccord Regard et Conflits.....	54
b. Conflits et montage alterné	62
c. Conflits et anaphores	65
d. L'ennui comme force motrice pour dégager un conflit critique	69
6. <i>Un Antagoniste particulier : le rejet des questions classiques</i>	74
a. Le cheminot : réponse à une attente méticuleusement creusée	74
b. Rencontre du protagoniste et du cheminot, caractérisations des obstacles du récit ? 77	
c. La dissonance du personnage cheminot	80

III. Leur Souffle – Protagoniste à corps multiple et Spectateur intégré au récit.....

1. <i>Les vœux : première reconnaissance – Une Chair et un hors-champ</i>	85
a. Reconnaissance de la chair.....	86
b. Reconnaissance scellée par le raccord-regard.....	87
c. Hors-champ constitutif du protagoniste	89
2. <i>Les conflits – suture</i>	96
a. Le conflit entre le profane et le sacré.....	96
b. Conflit avec la famille et la société : la séparation	100
c. Conflit général.....	105
d. Mouvement vers la suture.....	111
3. <i>Évolution des prédicats et du protagoniste – Construction d'un protagoniste multiple</i>	118

a. Le protagoniste à l'issue de l'acte I dans <i>Leur Souffle</i>	119
b. Le Protagoniste présumé démultiplié.....	120
c. Intention et regard de communauté : <i>protagoniste communauté</i>	125
4. <i>L'Antagoniste désincarné – un rôle du spectateur</i>	129
Conclusion	136
<i>Première reconnaissance</i>	136
<i>L'évolution du protagoniste</i>	137
<i>Protagoniste et expérience critique</i>	138
<i>Ouverture</i>	138
Les pics-propositions	138
Les topologies	139
Les jeux de désir et la dialectique creux/pics.....	139
La dialectique creux/pics et la perception du temps	140
Bibliographie.....	141
Filmographie.....	144
Table des illustrations.....	145
Dossier PPM	148
Curriculum Vitae.....	150
Note d'intention de la PPM	152
Liste des matériels employés	153
Plan de travail du tournage	153
Plan de travail de postproduction	154
Etude technique et économique.....	154
Synthèse des résultats	155

Introduction

«Comment un monteur parvient-il à prendre la décision de couper à tel endroit ou à tel moment pour façonner le rythme d'un film?

Quand on leur demande, la plupart des monteurs répondent quelque chose comme « par intuition » ou « il y a un moment où tu sais que c'est bon ». [...] Ce sont tous des monteurs extrêmement talentueux et il n'est pas question de remettre en cause la validité de leurs réponses. Ils ont, d'après mon expérience, parfaitement raison, et s'il y a une chose que ce livre, entend respecter et soutenir c'est le pouvoir de l'intuition. [...]

L'intuition n'est pas identique à l'instinct. Les gens naissent avec des instincts, mais l'intuition est quelque chose qui se développe avec le temps, à travers l'expérience ; en d'autres termes, elle s'apprend.

La raison derrière l'absence, pour la plupart des monteurs, de discussion à propos de l'intuition du rythme est, peut être, la peur que l'analyse ou le fait de théoriser – autrement dit, « trop réfléchir »- interfère avec l'intuition. Il est vrai qu'analyser la créativité et faire quelque chose de créatif sont deux activités qui ne peuvent être réalisées simultanément. [...]

Cependant, cette perturbation [de l'activité créative] n'est pas le résultat de l'accroissement de connaissance explicite concernant un savoir-faire ou une compétence. En fait, les connaissances explicites fournissent un point d'appui essentiel à l'intuition. Ce sont les connaissances apprises qui sont transférés de la mémoire de travail. Plus nombreux sont les savoirs explicites, et plus disponibles, accessibles seront les réponses intuitives¹. »

Motivations

Jeune monteur, je souhaite profiter de la réflexion que me permet ce travail de mémoire pour parvenir à conceptualiser ma pratique et commencer à forger des outils pertinents à même de

¹ Karen Pearlman, Cutting Rhythms – Shaping the film edit, éd Elsevier - Focal Press, 2009, Oxford, p.1-2. Traduction personnelle.

m'aider à mieux percevoir quand « un plan a dit ce qu'il a à dire² », et au-delà, une séquence, un film.

Actuellement, je procède avant tout par intuition pour faire des choix de montage.

Je sens néanmoins, en accord avec la démarche que propose Karen Pearlman en accroche de cette partie, que je pourrais aller plus loin dans mes propositions en reconnaissant rapidement certains motifs, certaines structures pour mieux les manipuler, jouer avec, en les satisfaisant ou au contraire en les contrariant.

Mettre plus de mots sur ma pratique me permettrait aussi de pouvoir aller plus loin dans mes échanges avec les réalisateurs, afin d'entamer toujours plus le mur d'indicibilité qui entoure souvent toute proposition touchant une entreprise artistique.

La Théorie énergétique du montage – Vides et Pics

Dans ma recherche, je compte m'appuyer sur la théorie énergétique du montage que Térésa Faucon a développé dans son livre *Théorie du montage – Énergie, Forces et Fluides* et, plus particulièrement sur les notions de Vide et de Plein (reprises notamment à François Cheng et à sa réflexion sur la place du vide et du plein dans la calligraphie chinoise³) et qui entraînent une réflexion sur la notion de plan et de séquence.

En découvrant, dans ce livre, ces deux concepts rapportés au montage j'ai eu le sentiment d'un déclic, de pouvoir enfin accéder à des mots me permettant de mettre en discussion ma pratique du montage et, je l'espère, de la développer.

² Térésa Faucon, *Théorie du Montage – Énergie, Forces et Fluides*, éd. Armand Colin, coll. Recherches, 2013, Paris, p. 17.

³ François Cheng, *Vide et pic. Le langage pictural chinois*, ed. Seuil, col. Point Essai, 1991, Paris.

La thèse principale de cet ouvrage est que : « Les images sont porteuses d'une énergie - dont les manifestations sont variées - que le montage doit prendre en charge, actualiser, activer, polariser⁴. »

Le **Plein** est alors défini comme « les éléments de liaisons visuels et sonores de part et d'autre d'une coupe [qui ont] tendance à masquer l'interruption, à combler l'ellipse⁵ ». Pour aller plus loin dans la caractérisation du plein, il est important d'avoir déjà une petite idée de ce que recouvre le concept de Vide appliqué au montage.

Le **Vide** peut, tout d'abord, être compris, comme ce qu'il y a entre deux objets qui sont sans actions les uns sur les autres, sans contacts. Il caractérise l'**indépendance** de deux objets. Le Vide est donc entre les plans et est caractérisé par le « mouvement d'un plan vers l'autre », comme un espace où l'on cherche à combler un manque ; peut-être à rétablir une continuité. En termes d'énergie, « la qualité singulière de ce vide répond à la modification de l'état énergétique des plans donc de l'intervalle⁶. »

Le vide, loin d'être un néant, est un « vide quantique ». Il est ainsi un « creuset d'énergie⁷ », « le lieu par excellence où s'opèrent les transformations⁸ » et se comporte « comme un milieu polarisable capable d'interagir avec les éléments, d'écranter⁹ l'action des objets qu'il côtoie¹⁰. »

Les creux et les pics

De cette notion qui pourrait paraître absolue de Vide, j'aimerais tirer celle, explicitement

⁴ Térésa Faucon, op. cit., p. 10.

⁵ Térésa Faucon, op. cit., p. 121.

⁶ Il s'agit ici de l'intervalle théorisé par Dizga Vertov. Térésa Faucon dans « Penser et expérimenter le montage » nous dit qu'il « est simplement défini par « le mouvement d'un plan vers l'autre. » Térésa Faucon, op. cit., p.108

⁷ Térésa Faucon, op. cit., p.110

⁸ Térésa Faucon, op. cit., p.110, en citant François Cheng, *Vide et Pic. Le langage pictural chinois.*

⁹ En physique quantique, écranter consiste à atténuer un champ électrique derrière un écran de charges.

¹⁰Térésa Faucon, op. cit., p.109

relative, du **creux** et de **pics** en prenant en compte la remarque que fait Térésa Faucon en évoquant, à l'aide d'une analyse de Mozart par Rohmer, la virtualité de ce vide. Rohmer explique en effet qu'il n'existe pas vraiment de silence réel mais seulement différentes façons d'être « enrobés de musique¹¹ ».

De la même façon, le creux n'existe pas en lui-même mais existe pour un pic. Il peut résider dans la forme d'une coupe mais aussi dans un plan voire dans une séquence. Le creux peut en fait se trouver dans tout élément de montage, tout fragment eisensteinien (non forcément doté en intention par ses auteurs). Le creux en soi comme le pic en soi revient à considérer un élément comme unité totale et finie d'une expression.

Ainsi, avec ces concepts de creux et de pics relatifs, le montage d'un film se présente comme une **topologie**, un relief parcouru par l'énergie des plans.

Manifestation Concrète des Creux et des Pics

Les concepts de creux et de pics répondent à un besoin concret soulevé par ma pratique du montage. Ils permettent de manipuler les questions qui sont au cœur de mon travail quel que soit le projet.

Quand et comment soulever une interrogation ? Est-elle utile, nécessaire, intéressante ?

Quand et comment apporter un élément de réponse ? Pourquoi ?

Quand et comment contracter le temps perçu ? Encore une fois, Pourquoi faire ?

Quand et comment le dilater ? Au service de quel élément de la vision ou du récit du réalisateur ?

¹¹ In Térésa Faucon, op. cit., p. 112, *De Mozart à Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, coll. « un endroit où aller », Actes Sud, Arles, 1996, p. 39-40

Qu'ai-je envie de percevoir (au son, comme à l'image) ? Faut-il ou non le donner ? Comment le donner ou le refuser ? Ce désir est-il celui du réalisateur, sera-t-il celui des spectateurs ?

Privilégier l'étude de la dialectique creux-questions/pics-réponses-prédicats

Au travers de la notion de creux et de pics, trois thèmes sont mobilisés. Le creux et le pic apparaissent successivement comme réponses et questions, temps dilatés et temps contractés, et comme désirs frustrés ou satisfaits. Bien sûr et c'est là tout l'enjeu des topologies, un creux ou un pic n'a pas a priori de valeur en soi et peu donc en fonction de l'échelle à laquelle il est considéré se comporter pour une observation comme creux et pour une autre comme pic. Par exemple, une frustration passagère peut renforcer une satisfaction ultérieure.

Le montage m'amène à manipuler ces creux et ces pics selon deux angles : le comment et pourquoi. Ce mémoire est l'occasion d'oser m'interroger sur le quoi. Qu'est-ce que c'est que ces creux-questions, ces creux-temps dilatés et ces creux-frustration ? Et leurs complémentaires les pics qu'est-ce que c'est ? Plus largement qu'est-ce que le pic et le creux et quelle place occupent-ils d'une part dans le montage comme constituant d'une structure ? Et d'autre part quelle place prennent-ils dans le film perçu ?

Afin, d'essayer de mener une réflexion en profondeur, je ne m'intéresserai dans ce mémoire qu'à la dimension narratologique du creux et du pic qui est nécessaire de bien établir avant d'étudier les deux autres. Nous verrons plus en détails que les réponses peuvent surgir dans un film principalement sous deux modalités : prédicat-rétention ou proposition-indices de réalité. Dans le même souci de limitation du sujet, je ne traiterai que de la dynamique question/prédicat. Je me limiterai également à l'étude de deux films particuliers.

Corpus

Le montage de *Dead Man* me fascine depuis longtemps. Et j'avoue être très heureux de pouvoir prendre le temps de l'étudier. Mais au-delà de cet intérêt premier, qui trouve en fait ses racines dans ma problématique, *Dead Man* est particulier car il propose un travail limite sur le creux, le manque.

Dead Man, met au cœur de son projet de récit la critique du récit classique -qui cherche bien souvent à camoufler les échanges entre creux et pics- pour essayer de proposer un récit contemplatif avec en son cœur la mise en valeur des creux et une vraie réflexion sur le rôle et la place de la dynamique qui anime creux et pics.

Leur Souffle de Cécile Besnault est un long métrage documentaire sur lequel je travaille actuellement. Ce projet me pose un véritable défi qui motive partiellement ce mémoire. Cécile Besnault cherche, avec des images, non commentées, d'une communauté de sœurs bénédictines dans l'accueil d'une nouvelle sœur et dans leur vie quotidienne, à venir soulever chez le spectateur la question de Dieu. À tel point, que le spectateur est complètement intégré au récit, non plus comme simple recevant mais comme partie prenante de la structure narrative du film. La plupart des obstacles auxquels sont sensés se heurter les protagonistes pour avancer dans le récit doivent trouver leur substance dans le spectateur et dans la respiration qui le parcourt entre foi et doute. Poser ainsi comme moteur et cœur d'un film la question de l'existence de Dieu ou de son absence d'une façon d'autant plus vive qu'elle cherche à s'intérioriser, se graver dans le spectateur, motive une étude qui ne pourra qu'éclairer mes questionnements. Ce sera également l'occasion de pouvoir discuter du point de vue du monteur et non pas seulement de celui de spectateur éclairé.

Enfin, je m'appuierai sur un corpus secondaire puisé largement dans le cinéma de fiction pour expliciter certaines observations.

Problématique

Je chercherais à répondre à la problématique suivante :

Quel est la place de la dialectique Creux-question/Pic-réponse-prédictat dans le montage des Film *Dead Man* de Jim Jarmusch et *Leur Souffle* de Cécile Besnault ?

Démarche

Pour tenter de répondre à ma problématique, je m'appuierai sur un plan insistant dans un premier temps sur l'intérêt de la prise en considération de la dialectique creux-question/pics-prédictats dans le montage comme participation au récit.

Puis, j'analyserais la première séquence du film *Dead Man* afin de mieux comprendre comment la dynamique en question influe sur la constitution du protagoniste.

Enfin, l'étude du film *Leur Souffle* sera l'occasion d'observer une constitution de protagoniste reposant sur d'autres mécanismes de montage ainsi que son évolution.

I. Prolégomènes : creux et pleins – dialectique érotématique du récit

« Albert Jurgenson. - C'est toujours le même problème : il faut commencer. Et pour commencer, **je me raconte une histoire**, c'est la seule manière pour moi. **Je spécule à partir de cette histoire**. Un plan succède à un autre, guidé dans Délivrance, par la musique. Je me raconte que ce personnage qui tourne la tête et qui sourit est en train de s'amuser des larges mouvements que fait un villageois pour marquer le rythme du banjo ; et ces deux plans vont déboucher sur un troisième, etc. Dans le cas d'une séquence dialoguée, il faudra sans cesse se raconter l'histoire de celui qui ne parle pas : que fait-il ? Que pense-t-il¹² ? »

La méthode qu'Albert Jurgenson décrit peut sembler évidente ou du moins instinctive ; elle n'en constitue pas moins un vrai parti pris de montage.

En effet, une autre approche, celle de **l'application d'un programme** est souvent utilisée sans pour autant être revendiquée. Elle consiste à chercher à suivre au mieux le scénario, à y coller au plus près. Cette méthode peut avoir quelque chose de rassurant en ce qu'elle semble décharger un peu le montage de ses responsabilités.

Mais elle a le grand désavantage de plonger le monteur dans une cécité d'autant plus importante que le scénario est *appliqué*. Le monteur risque ainsi d'être coupé de ce qu'il peut ressentir comme premier spectateur du film en train de se faire.

C'est dans ce sens qu'Albert Jurgenson déclare : « j'ai complètement abandonné la lecture des scénarios. J'essaie toujours de me placer du point de vue du spectateur. Et cette attitude doit être maintenue si possible pendant tout le montage¹³. »

Sophie Brunet abonde dans son sens : « S.B.- La difficulté [du montage], c'est donc de percevoir le film comme un spectateur. C'est d'autant moins évident qu'au départ le monteur connaît l'histoire sans connaître la forme exacte qu'elle va emprunter¹⁴. »

Ces deux méthodes s'opposent radicalement. La méthode programmatique nie, en quelque sorte, une partie de la vitalité du montage et de ses matériaux, ainsi que la façon dont tous

¹² Albert Jurgenson, Sophie Brunet, *Pratique du Montage*, Ville, Edition, Année, p.30. (Je souligne.)

¹³ Albert Jurgenson, Sophie Brunet, op. cit., p.91.

¹⁴ Albert Jurgenson, Sophie Brunet, Op. cit., p.93.

ces éléments se redéfinissent les uns les autres en n'existant que pour une perception. Alors que **la méthode spéculative** place cette matière vivante au cœur de son dispositif.

Cette matière vivante restera vivante. Elle est destinée à être une matière perçue, et ne peut exister que dans ses rapports aux spectateurs. Dès lors, il est particulièrement intéressant de mettre au cœur du processus de montage un jeu de spéculation sur la base d'histoires. Cela permet au montage de produire un travail sur la matière qui s'offre à lui. Il paraît donc essentiel de comprendre précisément comment le montage participe à soulever des questions et à y apporter des éléments de réponse pour bien saisir ses enjeux.

1. Récit érotématique

L'objet de cette première partie est de développer les notions nécessaires pour décrire l'aspect **question/réponse** de la dialectique **creux/pic**, et ainsi contribuer à essayer d'en tirer quelques enseignements concernant la pratique du montage et la façon dont il peut participer à modeler l'expérience esthétique¹⁵.

D'après Laurent Jullier, « notre organisme tout entier est à l'affût d'explications, c'est-à-dire fondé à [dont la fondation, l'origine, la cause (au sens de nécessité) est de] teinter de sens causal les événements qui surviennent dans l'environnement où il se trouve plongé. Ainsi, les enfants regardent-ils de moins en moins longtemps quelque chose qui leur est familier et

¹⁵ Pour reprendre le dictionnaire théorique du cinéma, « le terme esthétique a été « inventé » (vers 1750) pour désigner une « science des sentiments », puis une « science du beau », le mot s'utilise aujourd'hui également au pluriel, pour parler des diverses conceptions du beau et de l'art. » L'expression « expérience esthétique » désigne ici la relation particulière qui lie un spectateur-regardeur à une œuvre d'art cinématographique du point de vue du spectateur. Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, éd. Nathan, coll. analyse/théorie, 2004, Paris, p.71.

prennent-ils plus de temps pour regarder ce qui est nouveau. (Juszyk et. al. 1999 :p249)¹⁶ Le spectateur de cinéma classique est un parangon d'organisme tourné vers la recherche de causes (fictives en l'occurrence) : sans cela une figure comme le *shot- reaction shot* n'existerait pas¹⁷... ».

En effet la figure du *shot-reaction shot* présuppose que le *reaction shot* vienne satisfaire une question, une recherche de cause. Mais Laurent Jullier va plus loin et affirme que cette recherche d'explications s'étend à toute l'expérience perceptive d'un film de fiction. Ainsi, en s'appuyant sur les travaux de Noël Carroll, il définit le récit comme **un modèle érotématique**¹⁸ « où le spectateur oscille entre micro-questions (Arrivera-t-il à temps?) et macro-questions (Quand coucheront-ils ensemble ?), auxquelles le récit classique apporte systématiquement des réponses¹⁹».

2. Modèle quantique du plan

Pour bien comprendre le façon dans le montage influence le récit érotématique, il est intéressant de se rappeler de la qualité quantique que Térésa Faucon décrivait dans son concept de Vide.

a. Vide et Plein quantiques ?

¹⁶ Laurent Jullier renvoie ici à l'ouvrage Juszyk Peter W., Johnson Scott P., Spelke Elisabeth S. & Kennedy Lori J. 1999 : *Synchronous change and perception of object unity : evidence from adults & infants* , Cognition 71(3), p.257-288.

¹⁷ Laurent Jullier, *Cinéma et Cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.31.

¹⁸ Terme repris à Noël Carroll. Il désigne le récit comme un système de question/réponse évoluant le plus généralement dans une direction précise (récit téléologique du cinéma classique).

¹⁹ Laurent Jullier, Op. cit., p.115.

Pour y parvenir à se représenter cette dualité Vide/Plein selon le modèle quantique que Térésa Faucon propose d'appliquer au montage, il faut assimiler le plan à un atome mis en contact avec d'autres atomes au sein d'un corps, d'une molécule : la séquence. Ici, bien sûr, le modèle est explicatif et n'a pas d'intérêt normatif. Son emploi permet juste de stimuler la réflexion et de faciliter certaines associations.

Un corps pur (ou molécule homonucléaire) - c'est-à-dire un corps exclusivement composé d'un seul atome²⁰ – est un plan séquence. Tandis qu'une molécule hétéronucléaire - un corps composé de différents atomes²¹ – serait ici une séquence découpée.

Dans ce modèle, le Plein s'assimile au **noyau** de l'atome et le Vide à son **nuage d'électrons**.

b. Qualité quantique du Plein

Le noyau existe pour l'atome sur deux modes qui s'expriment dans ses deux composants : les protons et les neutrons.

Les **protons** déterminent le nombre d'électrons et par leur agencement la composition du nuage d'électrons de l'atome et ainsi toutes ses propriétés chimiques c'est-à-dire la façon dont l'atome interagit avec les autres corps. Le plein dans sa composante, polarisé positivement (le proton), se présente comme **ce que le spectateur retient** de son expérience esthétique avec le plan. L'espace/territoire de cette rétention est très mince en rapport de l'espace/territoire exprimé par le plan, à l'image de la taille très réduite du noyau par rapport à celle de son atome. Mais le noyau concentre quasiment toute la masse de l'atome. C'est en effet le plein qui va majoritairement peser sur l'expérience esthétique et va constituer une base autour de laquelle le Vide - ce que l'expérience esthétique laisse échapper- va pouvoir se structurer.

²⁰ Par exemple un ensemble d'atomes de fer.

²¹ Par exemple un ensemble de molécules d'eau.

L'analogie érotématique qui identifie le vide à une question et le plein à une réponse permet peut être de mieux concevoir cette idée. Pour se demander face à un film d'action si le héros va réussir à désamorcer la bombe, il faut déjà avoir statué qu'il y a un héros et une bombe à désamorcer.

Mais ce poids du plein, cette masse du noyau, ne sont pas seulement déterminés par les protons. Les **neutrons** y participent également tout en assurant – via l'interaction forte à laquelle les électrons ne sont pas sensibles- la **stabilité** du noyau et donc de l'atome, c'est-à-dire une durée de vie quasi illimitée. Les neutrons dans la métaphore quantique du plan se présentent comme ce que Laurent Jullier, en reprenant les travaux de Grodal, appelle les « indices de réalité ».

Ce sont les éléments dans un récit qui confèrent une cohérence, un « sentiment de réalité », comme par exemple « la capacité du monde construit à être modifié par les actions des protagonistes²² ». Ces indices construisent un cadre qui s'il n'est pas consciemment retenu, permet néanmoins au plan d'exister comme signifiant.

c. Qualité quantique du Vide

Dans l'atome, **le nuage d'électrons** existe pour le noyau sur deux modes : il l'**isole** et il le **met en relation** avec les autres corps.

Le nuage d'électrons isole le noyau des autres corps et perturbations en l'écrantant, en atténuant les champs électriques auxquels il est soumis. Ce faisant, le champ d'électron rend moins « visible », plus neutre le noyau pour les électrons étrangers à son atome.

Par ailleurs, le nuage d'électrons met en relation son atome avec les corps et particules environnantes. Les modèles les plus récents de la physique permettent par ailleurs d'émettre

²² Laurent Jullier Cinéma et Cognition, p146.

l'hypothèse que le vide d'un plan se mêlent aux vides des plans avec lesquels il est mis en contact et enveloppe avec eux, non plus seulement son noyau mais les noyaux de la séquence. En effet, d'après le modèle des Orbites Moléculaires, que beaucoup de scientifiques pensent perfectible mais qui sert actuellement d'hypothèse de travail, les électrons décrivent une orbite atomique autour de leur noyau dans le cas d'atomes isolés mais dès qu'ils entrent en relation pour former des molécules, les différents électrons décrivent alors des orbites moléculaires qui prennent comme « centre de gravité » non plus chacun isolément son noyau mais l'ensemble des noyaux.

Bien sûr, dans cette représentation, les électrons sont répartis par couche.

Plus les électrons sont près d'un noyau moins ils sont susceptibles de décrire une orbite autour de l'ensemble des noyaux. Et plus il est probable que leur orbite garde comme centre leur noyau atomique. Mais on peut tout de même concevoir que cette orbite est affectée, modifiée par la molécule environnante et devient donc moléculaire.

d. Bord et limite d'un plan

Cette réflexion conduit à considérer la notion de bord et de limite du plan pour mieux comprendre le lien que le Vide entretient avec l'apparence d'indépendance des plans. Il est possible de situer assez précisément le **bord** du plan-atome – qui « définit ce que l'on retient²³ » - en se rapportant au bord net de son plein-noyau. Ces bords de plans peuvent être assimilés, par exemple, à une image précise marquant la fin d'un ensemble d'images reconnu comme plan. Dans cette vision les différents plans sont nettement séparés par leurs bords et sont indépendants. Ils ne se mélangent pas. Chaque plan commence et finit clairement à l'extérieur, en dehors des bords de tout autre plan.

²³ Térésa Faucon, op. cit., p. 110.

Par contre, considérer la notion de **limite** d'un plan-atome – « ce que le montage laisse échapper, ce qu'il laisse inachevé²⁴ » - permet ici de s'intéresser à la limite du plan comme limite du Vide, comme limite du nuage d'électrons. Ce lieu est beaucoup plus flou que le bord du plan. Il n'est pas possible de l'indiquer clairement sur la *timeline* d'un film. La notion d'Orbite moléculaire est ici intéressante pour bien comprendre que, dès lors qu'un plan est mis au contact d'autres plans au sein d'une séquence, sa limite s'étend à tous les éléments qu'il contamine par son énergie. La limite du plan s'étend partout où le plan conserve une influence, un écho et s'identifie ainsi à celle de son Vide.

3. L'analogie quantique du plan à l'épreuve du modèle érotématique

À travers le Vide, le creux a été caractérisé comme un Vide quantique, comme un espace où le spectateur cherche à combler un manque. Ainsi, les interrogations que font surgir un plan creusent le récit et lui communiquent **une énergie potentielle**²⁵. Cette énergie potentielle, comme le nuage d'électrons pour l'atome, met le plan en rapport avec *les* autres, à l'image du lien qu'instaure la recherche de causes dans un *shot – reaction shot*. Il est, par ailleurs, assez simple de se figurer qu'à travers ses **interrogations**, nous avons accès à ce qu'un plan laisse échapper. Tandis que la plupart des **réponses** se présentent comme ce qui est retenu.

Les éléments de réponses peuvent surgir des dialogues qu'échangent les personnages. Mais,

²⁴ Térésa Faucon, op. cit., p. 110.

²⁵ L'énergie potentielle est l'énergie liée à une interaction qui a le potentiel de devenir cinétique, d'entraîner un mouvement. Ainsi, pour tout corps pris dans l'interaction gravitationnelle de la Terre, le poids crée une énergie potentielle. Cette énergie potentielle est liée à l'altitude de l'objet. Une masse d'eau s'engouffrant dans un creux libérera de l'énergie potentielle sous forme d'énergie cinétique. Tandis que cette même masse d'eau augmentera son énergie potentielle en consommant une autre si elle se hisse sur un pic.

en fait, tout élément filmique²⁶ peut être à l'origine d'une réponse. Il en va de même pour les interrogations, bien sûr.

Dans la première séquence du film *Requiem For a Dream* (2000, Etats-Unis), réalisé par Darren Aronofsky et monté par Jay Rabinowitz, de nombreuses questions surgissent. Une des premières survient avec la scène initiale qui présente un jeu télé : Je me demande qui le regarde.

La qualité de l'image et le montage me fournissent de premiers éléments de réponses. L'image comporte des aberrations qui permettent de deviner qu'elle décrit un téléviseur. Tandis que le montage produit le déroulé de l'émission tel qu'il peut être perçu par un téléspectateur, et non, par exemple par un membre du public assistant en direct à l'émission. Ainsi c'est un téléspectateur qui doit regarder cette télé de chez lui.



Figure 1 *Requiem For A Dream*- public du jeu télé



Figure 2 *Requiem For A Dream*- Titre du jeu télé

²⁶ Un élément filmique est dans ce mémoire un fragment (du russe *koussok*), au sens de Sergei Eisenstein et tel qu'il a pu être commenté par Pascal Bonitzer, c'est-à-dire un fragment du discours survenant lors d'une expérience filmique. Mais contrairement au fragment, l'élément filmique n'est pas toujours calculé et organisé par ceux qui produisent le discours filmique. L'élément filmique est avant tout fragment du discours perçu. Il peut donc résider dans ce que laisse échapper le discours hors d'un certain contrôle. Enfin, l'élément filmique ne réfère pas qu'à l'intelligible mais aussi à ce que l'expression filmique produit de purement sensible.



Figure 3 Requiem For A Dream - Présentateur du jeu télé

D'autres questions surgissent avec ces premières images. Qu'est-ce qui menace le téléspectateur ? En effet, l'image trop sombre, aux tons trop froids, crée une sensation de danger et de malaise.

Ces deux questions « Qui regarde le jeu télévisé ? » et « Qu'est-ce qui menace le téléspectateur ? » fonctionnent différemment dans le récit car elles n'ont pas la même précision.

Pour en rendre compte, David Bordwell, dans *Narration and Film Form* distingue deux types de questions qui peuvent venir animer un récit. « Nous pouvons également décrire un *gap* [littéralement trou – David Bordwell désigne ainsi ce que j'appelle des creux-questions] comme plus ou moins diffus ou focalisé. Comment la princesse a vécu ces dix-huit années n'est pas spécifié [David Bordwell fait ici référence à un conte qu'il imagine rapidement où « Une princesse nait ; dans la scène suivante elle a dix-huit ans²⁷. »] ; nous ne pouvons combler le

²⁷ David Bordwell, *Narration and Film Form*, Oxon (Royaume Unis), Routledge, 2008 (première édition 1985), p.54. (Traduction personnelle.)

gap qu'avec des suppositions générales et archétypales. Mais « Thorwald²⁸ a-t-il tué sa femme ? » est une question claire attendant une réponse précise²⁹. » Ainsi la première question que je relève en analysant *Requiem For A Dream* est plutôt **focalisée** tandis que la seconde est plus **diffuse**.

Par ailleurs, les questions soulevées par cette première scène **écrantent** partiellement les éléments de réponses qui y sont disséminés. Les éléments de réponses se polarisent sur les questions qui surviennent dans leur séquence. Ainsi quand le présentateur du jeu télé s'exclame à plusieurs reprises : « *Nous avons un gagnant !* », il impulse la question « Qui est ce gagnant ? ». Ensuite, la femme qui apparaît se présente comme une réponse à cette question. Et cette question, en polarisant l'élément de réponse que l'élément filmique – une femme apparaît souriante, le présentateur lui prend la main- permet à la perception, écrante l'élément filmique. C'est-à-dire qu'elle atténue la polarisation que ses éléments de réponses peuvent induire au cours du film, en dehors de leur scène. Le fait que cette femme soit la « gagnante » a son influence circonscrite à cette scène. Je ne m'attends pas à ce que cet élément intervienne en dehors de cette unité d'expression.



Figure 4 .*Requiem For A Dream* - Le présentateur annonce une gagnante. Figure 5 *Requiem For A Dream* - La gagnante apparaît

²⁸ David Bordwell fait ici référence au personnage Lars Thorwald du film *Fenêtre Sur Cours* réalisé par Alfred Hitchcock. (Traduction personnelle.)

²⁹ David Bordwell, Op. cit., p.55. (Traduction personnelle.)

A l'instar du nuage d'électrons dans un atome, une question n'écrante toujours que **partiellement**. Tout élément de réponses polarisera toujours, à minima, en dehors des **bords** de son plan. C'est souvent en jouant de ce principe que fonctionne les « films puzzles » en activant dans leur scène finale tout une série d'éléments dont l'influence était jusque-là très limitée et qui d'un coup, lors du climax viennent révéler le nœud de l'intrigue.

Pour bien comprendre la dynamique questions-réponses, il est important de bien saisir ici que cet élément filmique, simultanément à la question « Qui est ce gagnant ? », impulse aussi des éléments de réponses à la question perceptive originelle « Qu'est-ce que c'est ? ». C'est un jeu télévisé particulier où un présentateur harangue son public pour introduire un « gagnant » qui va vraisemblablement être le cœur du *show*. L'unité d'un élément filmique ne conduit pas à l'unité des éléments interrogatifs ou affirmatifs qu'il peut donner à percevoir.

Le mot séquence est ici bien pratique pour rendre compte de la plasticité de ce phénomène. En effet, une question peut venir polariser des éléments débordant les bords de son plan. Ainsi, les éléments de réponses se polarisent sur les questions qui surviennent dans leur séquence. La séquence pouvant être entendu comme le plan, une scène, un acte ou tout le film.

Car en filant la métaphore atomistique, le modèle des **orbites moléculaires** peut ici être une source d'inspiration très riche. Une question surgissant dans un plan peut le déborder, et venir décrire une **orbite de séquence** plutôt qu'une **orbite de plan**. C'est le cas de la question « Qu'est-ce qui menace le spectateur ? » qui va venir polariser, d'abord, toute la scène suivante, où je découvre que le spectateur est une femme âgée que son fils est en train d'intimider afin de lui voler sa télévision ; puis, tout le film, le fils se révèle être un fausse piste, ce qui menace vraiment cette femme c'est sa conduite addictive qui se traduit par la prise d'amphétamines pour parvenir à mincir et à participer, dans sa robe fétiche, au jeu télé de la première scène.

Toujours en interrogeant le modèle atomistique du plan, l'idée de **limite du plan** semble facile à attribuer à ses interrogations. Tandis que ses éléments de réponses semblent lui dessiner un bord que l'on peut précisément déterminer sur la timeline. Ainsi dans *Requiem For A Dream*, les bords de la première scène du jeu télé s'étendent du photogramme du timecode approximatif 00:00:17:16 au photogramme du timecode approximatif 00:00:54 :20.

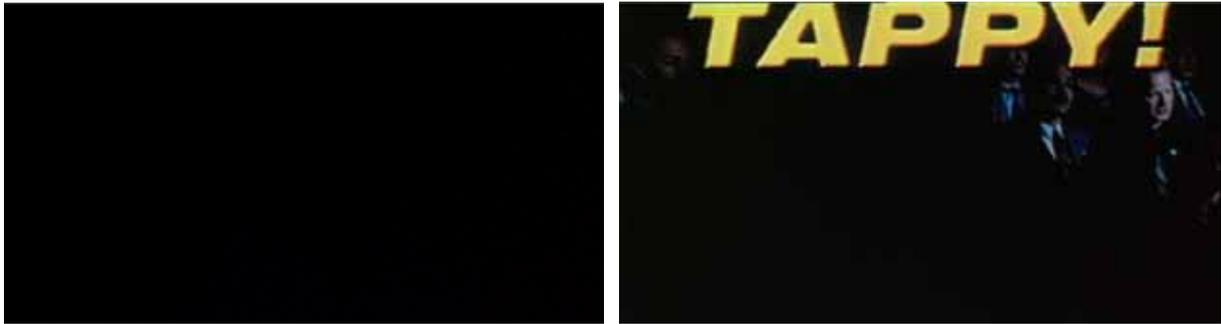


Figure 6 - *Requiem For A Dream* - bord extérieur gauche de la première séquence et bord extérieur droit.

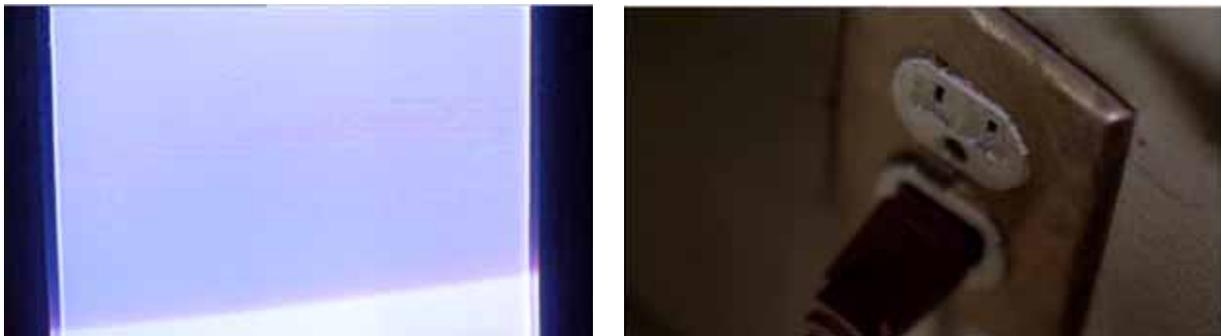


Figure 7 - *Requiem For A Dream* - bord intérieur et extérieur droit de la première séquence.

Ces photogrammes particuliers se repèrent au fort contraste qu'ils développent vis-à-vis de ceux qui les précèdent. Le premier est précédé d'un noir et le second est suivi d'une image dont la répartition des masses est totalement différente. Cette différence est perçue dans le flux de la perception du film et s'identifie en fait à un maximum local de variation qui s'étend, non seulement à l'image, mais à toute la « lumière sonore³⁰ ».

Ainsi le changement entre l'atmosphère sonore étouffée du jeu télé (marquée notamment par

³⁰ Expression qu'emploie Jean-Pierre Esquenazi pour caractériser l'objet qui s'offre lors de l'expérience filmique notamment dans *Film, Perception et Mémoire*.

une certaine réverbération) et celle plus sec de l'intérieur de l'appartement de la femme âgée joue tout autant dans la détermination du bord de la séquence.

Cette perception dans le flux est ensuite rapportée à un timecode précis identifié à un photogramme que l'on peut arrêter par une opération d'analyse qui est complètement étrangère à l'expérience filmique.

La limite de cette scène va par contre courir jusqu'à la fin du film. Car la question « Quelle est cette menace qui pèse sur le téléspectateur ? » ne va cesser d'y être réactivée. Ici, la similitude entre le modèle de représentation de l'atome, avec le bord clair et précis de son noyau opposé à la limite insaisissable de son nuage électronique, et celui que j'esquisse pour m'aider dans ma recherche, est particulièrement forte.

En regard des creux-interrogations, les pics-réponses semblent également se plaire dans l'analogie quantique. En effet, au-delà des notions de rétention et de bord, les éléments de réponse d'un plan satisfont aux deux missions qui étaient assignées au plein, ils assurent la **stabilité**, l'effet de réel de la séquence et génèrent la « nécessité potentielle » – nécessité qui reste à être activée par un spectateur³¹- des interrogations et donc des **propriétés chimiques**³² du plan - la façon dont il peut être amené à entrer en relation avec les autres plans-.

4. Relation entre les creux-question et les *gap*

³¹ Nous retiendrons ici la mise en garde de Laurent Jullier : « une chose est de démontrer que le film organise un système d'attentes et de réactions (direction de spectateur), une autre est de dire que tout le monde s'y engouffre joyeusement, sans états d'âme (dérive pavlovienne) ». Laurent Jullier, *Op. Cit.*, p.113-114.

³² Une propriété chimique est une propriété qui caractérise dans un élément particulier comment il peut se transformer en un autre élément. Elles s'opposent aux propriétés physiques qui caractérisent dans un élément tout ce qui n'est pas lié à ses possibles transformations. Les propriétés chimiques et physiques sont deux catégories des caractéristiques de la matière.

Pour affiner ma description des creux-questions, j'ai évoqué la notion de *gap*. Je me suis particulièrement intéressé au caractère **diffus** ou **focalisé** qu'il pouvait revêtir. Mais toute la notion de creux-question est tributaire du concept de *gap*.

La notion de creux-question est intéressante pour bien distinguer ces creux particuliers des **creux-dilatation du temps** et des **creux-désir**, dont la manipulation est également indispensable au montage mais dont l'étude dépasse le cadre de ce mémoire.

En étudiant particulièrement dans son livre *Narration and Film Form*, ce concept de *gap* David Bordwell met en exergue certaines propriétés qui me seront très utiles pour pousser mes analyses.

Selon lui, « Les *gap* sont créés en choisissant de présenter certains éléments d'informations de la *fabula* et d'en tenir cachés d'autres³³. »

Pour bien comprendre cette proposition, il est nécessaire de préciser ce que recouvre le terme **fabula**. David Bordwell le définit comme suit : « La construction imaginaire que nous créons, progressivement et rétroactivement, fut dénommée la *fabula* (parfois traduit par « l'histoire ») par les formalistes. Plus spécifiquement, la *fabula* incarne l'action comme une chaîne d'événements chronologiques, de causes-à-effets, se déroulant dans une durée et un espace donné³⁴. »

Ainsi, la *fabula* de la première scène de *Requiem For A Dream* ressemble pour moi à : *Dans un pays anglo-saxon, autour des années 90, quelqu'un a allumé sa télévision et regarde le jeu télé.*

Les informations concernant cette personne, ce téléspectateur, font également partie de la *fabula*. Le fait qu'elles me soient cachées construit un *gap* que je ne peux pour l'instant remplir que de suppositions. Ce *gap* est **causal**, je me demande qui cause le fait que le téléviseur soit allumé et diffuse cette émission.

Un *gap spatial* est également présent : « Où est le téléviseur qui diffuse cette émission? ».

³³David Bordwell, Op. Cit., p.55.

³⁴ David Bordwell, Op. Cit., p.49.

Enfin, David Bordwell distingue aussi des *gap temporels* qui caractérisent par exemple le *gap* particulier du conte auquel il faisait référence : « Une princesse est née. Dans la scène suivante, elle a dix-huit ans. » Que s'est-il passé entre-temps ?

Le *gap* causal « Qui cause le fait que le téléviseur soit allumé ? » est comblé dès la séquence suivante. Un jeune homme débranche le téléviseur et une femme s'en offusque. C'était donc un *gap temporaire*. D'autres *gap* peuvent être **permanent**.

« Les *gap* temporaires nous amènent à nous projeter et construisent des surprises ; un *gap* permanent nous invite à développer une stratégie de recherche par balayage successif, examinant chacun des épisodes traversés à la recherche d'informations que nous pourrions avoir manquées³⁵. »

Enfin le *gap* « Qui cause le fait que le téléviseur soit allumé ? » est **mis en exergue**. Je sais qu'il y a quelque chose que j'ai besoin de connaître. Tandis que le *gap* du conte de fée est **dissimulé**.

5. Réponse prédicat : une déclinaison du pic-proton

Pour aller plus loin dans la compréhension de la dynamique érotématique, il est intéressant de chercher à caractériser plus précisément le type de réponse que le film perçu peut apporter au spectateur.

Laissons de côté les pics-neutrons, qui construisent la stabilité de la séquence mais sortent de notre champ de recherche, pour nous concentrer sur les pics-protons, caractérisés dans l'introduction comme ce que retient le spectateur. Une première rapide analyse pourrait

³⁵ David Bordwell, Op. Cit., p.55.

conclure que tout ce qui se propose au spectateur comme élément de réponse est retenu. Il n'en est rien.

Intéressons-nous à une autre scène de *Requiem For A Dream* pour étudier ces pics-protons. La scène initiale est un peu complexe pour les exposer simplement. Je reviendrais sur elle brièvement dans la partie concernant la reconnaissance du protagoniste.



Figure 8 - *Requiem For A Dream* : Ambiance de la séquence du snack

Les bords de la scène en question vont du timecode 00 :05 :53 :09 au timecode 00 :07 :19 :13.

Deux des protagonistes, Tyron et Harry, sont assis au bar d'un snack. Tyron propose à Tyron d'acheter de la drogue pour la revendre et se faire de l'argent. Harry est emballé par l'idée. Un policier enveloppé arrive et s'assied au bar à la droite de Harry. Harry repère avec insistance le pistolet au flanc du policier, alors que celui-ci mord dans son sandwich sans prêter attention aux jeunes sur sa gauche. Tyron fait signe à Harry de ne rien faire de stupide. Harry, excité, s'empare de l'arme. Tyron et Harry commence alors à se l'envoyer l'un à l'autre sous le regard embarrassé du policier qui essaye maladroitement de le récupérer. Le policier finit par tomber.

Ce n'était qu'un songe. Le vendeur, patibulaire, demande à Harry s'il ne veut rien d'autre. Harry est complètement hébété. Tyron s'en rend compte et secoue Harry qui se réveille. Tyron et Harry quitte le snack.





Figure 9 - Requiem For A Dream : Photographes extraits de la scène du snack.

Qui a retenu en visionnant la scène précédente que, lorsque Harry ouvre la gaine du pistolet, ce dernier ne s'envole pas mais reste dans son étui, respectant les lois physiques auxquelles on le liait intuitivement ?

Il sera sans doute aisé d'affirmer que l'arme a bien eu ce comportement pour tout spectateur. Mais c'est par un jeu d'inférences sur la base du cadre d'attentes admis et construit pour cette séquence du film. Par contre, chacun aura retenu la jubilation qui s'est emparé d'Harry alors qu'il libérait l'arme de sa gaine.

La raison en est simple. Cette proposition particulière est polarisée sur le protagoniste. Le protagoniste en est le sujet. Ainsi tout ce qui est retenu de la séquence est polarisé sur ce sujet.

Par exemple dans la portion de la scène du snack qui concerne le rêve éveillé autour du pistolet, voilà ce que je crois retenir :

Un policier s'assied à la droite de Harry.

Harry aperçoit l'arme du policier sur son flanc gauche.

Harry remarque que le policier ne fait pas attention à lui.

Harry se demande s'il pourrait s'emparer du pistolet du policier.

Harry propose du regard à Tyron de prendre l'arme.

Harry ignore les appels à la raison de son ami.

Harry aime jouer avec le feu.

Harry déclipse la gaine de l'arme.

Harry n'a pas été remarqué par le policier.

Harry s'empare du pistolet.

Harry le lance à son ami et fait tourner en bourrique le policier.

Harry rêvait.

Harry la tête dans la lune se fait apostropher avec insistance par le vendeur du snack.

Harry se fait réveiller par son ami.

Harry et son ami quitte le snack.

Cette polarisation tournée vers le protagoniste est également présente dans tous les creux-interrogations surgissant du récit, même si c'est parfois de façon indirecte.

Harry va-t-il être menacé par le policier ?

Harry va-t-il voler le pistolet ?

Harry va-t-il avoir des ennuis ?

Ainsi les questions soulevées par le spectateur dans la séquence du snack ont toutes pour **thème** Harry, c'est-à-dire que Harry est « ce qu'on y questionne ».

La notion de thème convient plus précisément que celle de sujet pour qualifier le rôle du protagoniste dans la constitution de ces creux-questions et ces creux-réponses. Ici, le livre de G.Souffi et D. Van Raemdonck fournit des définitions très concises et efficaces sur les différentes acceptations que le mot peut comporter. Voici celles qui me paraissent pouvoir le mieux définir le rôle du protagoniste dans la constitution des creux-questions et des pics-réponses par le spectateur.

« La notion de *thème* trouve son origine, dès l'Antiquité grecque, dans la notion d'*onoma*. Les deux premières parties du discours distinguées par Platon et Aristote furent l'*onoma* (nom) et le *rhéma* (verbe ou prédicat). Le *thème* se définit dans ce cadre comme « ce dont on parle », le *rhème*, comme « ce que l'ont dit du thème » [...] La notion de thème peut être comprise du point de vue psychologique ou positionnel. A partir des principes de l'école de Prague, la phrase est vue comme une structure informative dont le thème est le point de départ et la première partie. Le reste de la phrase assure la liaison avec l'objet de la pensée, part de lui et occupe la première position de la phrase³⁶. »

Ainsi, le thème dans un film narratif s'identifie au protagoniste qui nous le verrons, notamment en nous appuyant sur les travaux de Jean-Pierre Esquenazi, s'identifie dans l'expérience filmique à « l'objet de la pensée » pour le spectateur.

Une fois posée l'identité du protagoniste, dès lors que l'on a bien à l'esprit que tout ce qui est retenu se rapporte à lui d'une façon ou d'une autre il est tout à fait possible de présenter ce qui est retenu de la séquence ainsi :

Un policier s'assied à la droite de ☺.

☺ *aperçoit l'arme du policier sur son flanc gauche.*

☺ *remarque que le policier ne fait pas attention à lui.*

☺ *se demande s'il pourrait s'emparer du pistolet du policier.*

☺ *propose du regard à Tyron de prendre l'arme.*

☺ *ignore les appels à la raison de son ami.*

☺ *aime jouer avec le feu.*

☺ *déclipe la gaine de l'arme.*

³⁶ Gilles Siouffi, Dan Van Raemdonck, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, 2009, Paris, Bréal, p.156-157.

⤵ *n'a pas été remarqué par le policier.*

⤵ *s'empare du pistolet.*

⤵ *le lance à son ami et fait tourner en bourrique le policier.*

⤵ *rêvait.*

⤵ *la tête dans la lune se fait apostropher avec insistance par le vendeur du snack.*

⤵ *se fait réveiller par son ami.*

⤵ *et son ami quitte le snack.*

Qu'avons-nous ici ? Une liste de propositions privées de leur sujet, c'est-à-dire des parties de propositions portant l'information verbale ou bien le commentaire à propos du sujet. Nous avons donc, littéralement, une liste de **prédicats**. Les **marqueurs de place**, ⤵ les variables de ces prédicats renvoient tous au protagoniste qui leur confère leur sens, leur valeur de vérité.

Le prédicat particulier « *Un policier s'assied à la droite de ⤵.* » permet de bien préciser le sens qui est ici donné au terme de prédicat et qui l'identifie beaucoup au **rhème**. Car la proposition à l'origine de ce prédicat a pour prédicat syntaxique « s'assied à la droite de Harry » et pour sujet syntaxique « Un policier ». Tandis que le thème de cette proposition est bien « Harry » et son rhème est bien « Un policier s'assied à la droite de ». Car « Harry » est ce que je connais déjà et « Un policier s'assied à la droite de » est ce qui vient apporter l'information nouvelle. Mais il est intéressant de retenir comme prédicat le rhème de la phrase car c'est lui qui porte la fonction de prédication dans la proposition. Ainsi par prédicat, j'entends insister de façon large sur la prédication que cet élément réalise.

« On semble aussi oublier quelquefois que le terme prédicat est intimement lié au terme prédication, dont l'acception ordinaire est d'ordre communicatif. La prédication n'est en fait rien d'autre que l'essence même du langage (Muller, 2002 : 34), à savoir transmettre un message, dire quelque chose, et pas nécessairement sur quelque chose (Gaatone, 1998a : 193). Il paraît dès lors souhaitable de ne pas détacher la notion de "prédicat" de celle de

“prédication” et de voir alors dans celui-là le support formel de celle-ci, le segment de l'énoncé, ou l'énoncé tout entier, qui véhicule la visée du message, autrement dit, ce qu'on a coutume d'appeler le “rhème³⁷” (Bally, 1965 : 52). »

Enfin, je retiens le terme de prédicat plutôt que celui de rhèmes pour désigner ces éléments de propositions assertives qui seront retenus, car il me permet de faire ressortir plus clairement la distinction entre pic-proton associés aux prédicats et pic-neutron associés aux propositions et parce que cela insiste, dans le même temps, sur la propriété commune de toutes ces éléments de proposition polarisés sur le protagoniste à savoir la prédication : transmettre un message.

Dès lors, un problème surgit ! Si tout ce qui est retenu se présente sous la forme de prédicats qui ne prennent leur sens que rapportés à leur sujet : le protagoniste. Comment est-il possible de retenir quoi que ce soit tant que le protagoniste n'est pas construit ? Et comment le construire si rien ne peut être retenu tant qu'il n'est pas construit ? Tout cela commence à prendre des airs de paradoxe³⁸.

Pour le lever, il va falloir se plonger plus en détail dans l'étude de deux séquences, l'une extraite du film *Dead Man*, qui permettra d'étudier en détail comment le montage participe à la constitution du protagoniste, et l'autre du film *Leur Souffle*, qui permettra de s'attarder sur l'évolution du protagoniste et comment il peut être multiple.

En réalité, le protagoniste se façonne dès la première image d'un film narratif, et lorsqu'il est trop faible pour assumer son rôle de sujet et qu'il ne se manifeste encore que comme un marqueur de place, une variable x planant sur le récit, le spectateur par le mécanisme de suture décrit avec brio par Jean-Pierre Esquenazi, intervient comme une sorte de doublure.

³⁷ David Gaatone, Le prédicat : pour quoi faire ? , *Lidil*, 37 | 2008, 45-60, p.49.

³⁸ C'est la raison pour laquelle j'ai préféré ne pas utiliser la séquence initiale de *Requiem For A Dream* pour introduire ces concepts.

II. Dead Man – Le Voyage vers la fonderie : Reconnaissance du protagoniste

Le Voyage vers la fonderie constitue la première séquence du film Dead Man. Ses bords la font commencer avec le film pour se terminer quand William Blake franchit le porche de la fonderie Dickinson.



Figure 10 - Dead Man: Séquence du Voyage vers la fonderie Dickinson.

1. Première reconnaissance

Tout commence par un carton que je retiens mal : il ne soulève en moi quasiment que des questions. J'ai noté à ce moment de mon analyse phénoménologique – analyse où j'essayais de rendre compte sincèrement de tout ce qui me passait par l'esprit lors de l'audio-visionnage du film :

« Il est préférable d'être mort que d'être vivant, Henri Mitchum ». Je ne sais plus. La mort ? En tout cas, un choix. Le voyage ?

Alors que le carton contient la phrase suivante : « Il est toujours préférable de ne pas voyager avec un mort. Henri Michaud »

**"It is preferable not to travel
with a dead man."**

-Henri Michaux

**Il est toujours préférable
de ne pas voyager avec un mort.**

Je reviendrai plus tard sur le rôle que jouent différents cadres et schémas dans ma perception de ce carton et du son de train à vapeur qui l'accompagne. Mais, au-delà des écarts que je commets, il est intéressant de voir que je retiens deux questions qui sont déjà tout entières tournées vers la détermination d'un sujet : le protagoniste.

Car lorsque je dis « La mort ? » puis « Le voyage ? » en réalité je me demande : *Qui va avoir affaire à la mort ? Qui va voyager ?* C'est le sens du choix que je souligne. « En tout cas, un choix. » Car ce choix, qui marque un conflit, est ou sera forcément le fait d'un sujet, d'un « qui ».

Mais ce « qui » n'est pour l'instant qu'un marque place, qu'une variable. Ainsi dans ce premier temps du film, je saisi toutes mes rétentions en les polarisant sur un inconnu, un protagoniste à venir. Tout les prédicats et toutes les questions dont je m'empare ont leur variable muette, leur marque place vide. Ils se présentent à moi comme une sorte de boîte aux lettres que je charge d'un courrier que je n'ose pas trop ouvrir moi-même ; alors que se dessine en moi la tentation d'en violer le cachet afin de m'approprier leur contenu. Et après tout si le propriétaire ne revenait jamais... Mais le « flux de lumière sonore » m'emporte et ne m'en laisse pas le temps.

Le carton ne reste à l'image que le temps suffisant à la lecture, le laisser plus longtemps aurait

pu instaurer un rapport plus réflexif, qui n'est pour l'instant qu'amorcé et laissé dans l'ombre de l'inconscient. Un fondu au noir enchaîné lie le carton à un gros plan sur le mécanisme inébranlable d'un train en mouvement. Ce lien est renforcé par la continuité sonore. Ainsi plus que pour moi-même, le carton vaut pour la séquence qui s'amorce et la bielle dans sa trajectoire, répété et horizontal, se charge de la citation.



Figure 11 - Dead Man: Série de trois photogrammes présentant la chair du protagoniste face à la bielle mécanique du train.

Suit un plan qui me présente un personnage. Tout le met en avant, le fait ressortir. Il est assis dans une attente, une immobilité relative qui s'oppose radicalement au mouvement de la bielle et du son.

Après le texte sans relief et l'inorganicité du train, c'est le premier corps, la première **chair** qui

est perçue. Cette chair est avant tout un élément mou qui respire, qui s'anime. Elle s'anime d'un regard, d'une volonté de préhension de ce qui l'entoure. Ainsi ce que je perçois c'est véritablement une « chair » au sens auquel l'emploi Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*. Cette chair que je sens chair comme limite de la mienne, comme embrassant ma chair, cette chaire du personnage est véritablement perçue comme ce qui rend possible ses rapports au monde.

« La [Cette] chaire n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme « d'élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre, et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle³⁹. »

Effectivement, ici, ce n'est pas une matière chair que je reconnais mais bien l'élément chair dans toute sa dimension de « touchant touché ».

Par ailleurs, l'image est composée de façon à placer le regard du personnage pile là où glisse le mien. Il est ainsi placé dans l'un des points de force de l'image à l'intersection du tiers horizontal haut et du tiers vertical droit. Cette composition est permise par un visage flou, en avant plan, à l'extrême gauche du cadre dont le regard renforce un sens de lecture occidental en se liant à celui du premier personnage par une diagonale ascendante qui prend la place d'une ligne de fuite classique.

³⁹Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, ed. Gallimard, Paris, 1964, p.181.



Figure 12 - *Dead Man* : Photographie extraite du premier plan où apparaît le protagoniste. Des lignes de forces sont tracées afin de mettre en valeur la composition particulière de l'image.

J'écris à ce moment :

Tout de suite, un homme et des rayures. Son regard est pile là où va mon regard. Il tranche, ses rayures tranchent et ce regard qui appelle le mien... C'est forcément lui. Je l'ai reconnu.

Et effectivement à ce moment précis, j'établis ce personnage comme protagoniste, je le **reconnais**.

Le « tout de suite » renvoie à la relative violence de cette présentation que quasiment rien n'introduit, conférant au plan précédant noir et blanc sur le piston du train une valeur d'*establishing shot* particulier car très serré et peu informatif. La seule information qu'il transmet c'est qu'un train à vapeur est en marche. Cela laisse déjà transparaître comment le projet de *Dead Man* s'éloigne de ceux du cinéma classique.

Le « tout de suite » marque aussi comment ce plan m'arrache à la tentation de violer le « courrier » du protagoniste. Maintenant qu'il est face à moi, je lui tends avec un sourire nerveux ce courrier que j'étais chargé de lui transmettre. Je refoule en moi tout souvenir d'une pulsion m'ayant poussé à m'accaparer ce qui lui était destiné. C'est lui le propriétaire de la

boîte aux lettres. C'est lui qui va voyager. C'est lui qui va avoir affaire à la mort. Je suis à présent persuadé de n'en avoir jamais douté.

Un dernier élément joue dans cette reconnaissance, je reconnais l'acteur Johnny Depp et je sais qu'il a le premier rôle.

Je suis néanmoins persuadé que sans cet élément, je l'aurais quand même reconnu comme protagoniste à ce moment du film.

Pour m'en convaincre, il me suffit d'évoquer le film *Requiem for a Dream* que j'ai découvert la première fois en DVD sans avoir eu accès à aucune information extra-filmique le concernant. Et selon un mécanisme identique à celui que je décris ici, je n'ai pas manqué d'établir Sara et Harry Goldfarb comme protagonistes lors de la première séquence.

Cette **première reconnaissance**, stricto sensu est celle que décrit Jean Pierre Esquenazi dans *Film, Perceptions et Mémoire* : « la première reconnaissance est un **mouvement perceptif** concret qui donne accès au film, à la perception du film : il consiste en la reconnaissance d'une place⁴⁰ [...]»

Cette **place** particulière est liée aux marques-places qui caractérisent la polarisation des prédicats d'un film en signalant comment ceux-ci sont liés au protagoniste. Les marques-places signalent la place non pas du spectateur mais celle du protagoniste. Ces deux places distinctes sont toutefois liées comme il sera discuté plus loin.

Jean-Pierre Esquenazi définit la place reconnu par le spectateur plus en détail comme « une place encore vide mais désignée comme celle d'où la matière-mouvement [ce qui est donné à percevoir par le déroulé du film] peut être aperçue actuellement⁴¹ ».

Cette place bien sûr ne se confond pas avec le lieu physique d'où le spectateur perçoit. Ce n'est pas, par exemple, le fauteuil de cinéma. Cette place appartient au monde décrit par le film et constitue en son sein un point de perception. Mais ce point de perception est très particulier. Il s'identifie en fait non pas au protagoniste, ni au point de vue du protagoniste,

⁴⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, ed. L'Harmattan, col. Logiques Sociales, Paris, 1994, p.69-70.

⁴¹ Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.67.

mais à un point de perception *polarisé* sur le protagoniste.

Le visage flou à la gauche du cadre se présente à mon inconscient comme une déclinaison de cette place. En vérité, il ne fait que lubrifier le processus par lequel je reconnais cette place. Mais à aucun moment je ne perçois par et étendu par ce visage comme visage percevant.

La fonction principale de ce visage demeure de permettre une composition équilibrée plaçant le regard du personnage protagoniste dans un point de force (donc excentré) de l'image.

Ainsi tout ce qui, venant du film, s'offre à la perception pour devenir rétention est désormais reçu comme **affordances** orientées sur le protagoniste. Je reprends ici le concept d'affordance développé par James J. Gibson dans le cadre de la théorie écologique de la perception. « Les affordances d'un environnement sont ce qu'il offre à l'animal, ce qu'il lui procure ou lui fournit, en bien ou en mal⁴². »

C'est-à-dire, pour reprendre la description de la théorie écologique, que donne Laurent Jullier dans *Cinéma et Cognition* :

« Le monde, ici, n'est pas prédonné ; il comprend certaines propriétés qui ne se trouvent pas dans ses composants physiques proprement dits, ce sont les affordances – occasions données à l'organisme d'agir sur son environnement. Ces affordances sont spécifiées directement à l'organisme, sans qu'il lui soit nécessaire de se représenter mentalement son environnement ; elles sont là, non pas attendant d'être déduites ou construites, mais attendant d'être découverte. Par exemple, on ne voit pas une /pomme/ mais une /pomme-à-manger⁴³/... »

Ainsi tous les éléments que le film proposent sont polarisés par le spectateur sur le protagoniste à partir du moment où cette place, et avec elle le protagoniste, est reconnu. Toute /pomme/ devient une /pomme-pour-le-protagoniste/. Tout élément qui sera retenu est à

⁴² J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, p.127. (Traduction de Tim Ingold in Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, ed. Zones sensible, 2013, p.135.)

⁴³ Laurent Jullier, op. cit., p.34.

présent reçu d'après la toile des possibilités d'interaction perçut qu'il entretient avec le protagoniste.

Cette polarisation n'est pas sans rappeler celle que Merleau-Ponty décrivait dans la chair.

« La chair est en ce sens un « élément » de l'Être. Non pas fait ou somme de fait, et pourtant adhérente au lieu et au maintenant. Bien plus : inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait. Et du même coup aussi, ce qui fait qu'ils ont du sens, que les faits parcellaire se disposent autour d'une chose⁴⁴. »

Ainsi, comme le protagoniste du film, la chair du sujet est ce qui structure les faits, que j'appelle prédicats, au sein d'un sujet, leur confère leur signification. C'est dans ce sens, que le protagoniste est la chair de son film.

2. Le protagoniste

Il est temps préciser ce que recouvre le terme de protagoniste. Pour reprendre la définition que développe Yves Lavandier dans *La Dramaturgie*, le protagoniste est « le personnage d'une œuvre dramatique qui vit le plus de conflits⁴⁵ ».

Et effectivement, le personnage, ici interprété par Johny Depp, attire à lui tous les conflits que le film commence à esquisser.

D'ailleurs, ce personnage est introduit par un conflit porté par le raccord cut qui le précède en opposant son immobilité organique⁴⁶ au mouvement mécanique du train. Le protagoniste surgit ici comme un premier regard là où va le mien, un premier regard qui se charge, par un

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p.181-182.

⁴⁵ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, ed. Le Clown & l'enfant, La Flèche, 2004, p.56.

⁴⁶ Et donc mobile : son regard entraîne son visage dans un mouvement qui ne trouble pas l'immobilité de sa plus large enveloppe perçue -sa chair merleau-pontienne telle qu'elle est perçue par le spectateur-

premier conflit qui le révèle, de compléter les prédicats qui ont été esquissés. À savoir : *Voyage et Va être en rapport avec la mort*. Ce dernier prédicat est d'autant plus fort que le titre est connu du spectateur.

Dès cet instant où le protagoniste s'incarne dans un personnage. Tous les éléments retenus s'expriment librement sous la forme de pic-prédicat. Et il apparaît dans ce plan les prédicats : *est dans un train à vapeur ; porte un costume rayé gentiment ridicule de l'époque de la conquête de l'ouest, d'un jeune homme lettré un peu naïf voulant faire bonne impression ; etc.*

3. Raccord regard et constitution d'un nouveau corps imaginaire

Le personnage est confirmé dans son rôle de protagoniste par un premier **raccord regard** qui donne à voir une lanterne. Le son appuie ici très intelligemment le raccord, il est trop fort pour être naturaliste, combiné à l'échelle du plan (très gros plan) et son angulation (forte contre-plongée qui rappelle la position du regard du protagoniste au plan précédent), il participe à donner le sentiment d'une attention focalisée sur la lanterne. De plus, ce son apparaissant (et disparaissant) avec son image, donne l'impression d'être découvert par le mouvement de cette attention particulière.



Figure 13 - Dead Man : Photogramme permettant de visualiser le premier raccord regard du film.

Mais ici le prédicat « voit une lanterne bruyante », construit sur le raccord regard opère une fonction particulière. Son marque place accepte non seulement comme sujet le protagoniste mais aussi le spectateur qui simultanément « vois une lanterne bruyante ». J'écrivais à la suite du précédent passage de ma tentative d'analyse phénoménologique :

« [C'est forcément lui. Je l'ai reconnu.] Un autre son. Trop fort. Une lanterne, dans son regard, qui grince. Trop fort. Cette force du grincement doit provenir de son regard. J'y suis dans ce regard. Les autres à l'image ne peuvent l'entendre comme je l'entends, car ils sont ailleurs. À l'extérieur. »

Le son, comme l'image, n'appartiennent pas au monde commun auquel « les autres » - c'est-à-dire le visage flou – ont accès. Ce raccord regard est un raccord subjectif. Il construit ma perception comme perception du protagoniste et me permet de définir une intériorité. Ainsi parachevant la première reconnaissance du protagoniste, le film m'installe dans une place d'où je peux le percevoir.

«Ce n'est pas que le film contiennent les organes perceptifs du spectateur. Mais il installe le lieu où ces organes pourront fonctionner, et être au départ de la chaîne du sens⁴⁷. » Et ce lieu très particulier, le raccord subjectif l'explicite comme le chantier d'un nouveau **corps imaginaire** pour le spectateur.

Jean Pierre Esquenazi décrit ces corps imaginaires comme suit :

« Le « corps » n'est pas entendu ici comme le médecin l'entendrait. Il est plutôt ce que nous imaginons de notre corps, et qui est la référence de nos perceptions, qui les faits tenir ensemble, qui fonde l'unité de sens. Ainsi il est conçu par Scheffer comme le centre de gravité qui nous maintien dans le monde, qui permet que nous l'habitions. Ce corps-là est donc tout sauf « imaginaire », si on sous-entend par l'emploi de ce terme qu'il n'existe pas. Il est donc plutôt un corps « imaginé » : ce que par exemple nous nous imaginons de notre corps au moment où nous nous apprêtons à l'utiliser [...] »

⁴⁷ Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.102.

En tant que centre de gravité, ce corps imaginaire se présente comme une chair « merleau-pontienne », c'est-à-dire ce « non ailleurs⁴⁸ » d'où j'entre en relation avec ce qui n'est pas moi et je m'entrelace au monde.

Scheffer, cité dans ce passage par Jean-Pierre Esquenazi s'applique à caractériser plus précisément encore le corps imaginaire que propose un film à son spectateur.

« Ce corps n'est pas synthétisable ; ce n'est pas la somme de partie que sont une gestuelle, une mimique, un accent, du visage et dans le même temps une fuite de tout cela, sa perspective tournante, une amputation nouvelle de cet ensemble incontestable. Tel corps est cependant et aussi étrangement une signification avant même (ou dans une simultanéité dont nous n'avions pas idée jusque-là...), avant d'être le reflet d'une anatomie. Ces deux choses nous frappent : il y a – et j'ignore dans quel temps – du sens sans signification, c'est-à-dire sans une opération de parties ; ce qui est projeté et animé n'est pas nous-même et nous nous y reconnaissons cependant (comme si un étrange désir d'extension du corps humain comme signification pouvait agir ainsi, ou commencer de s'éteindre sur des simulations d'objets éprouvées comme une simulation suprême de nous-même⁴⁹...). »

« Ce corps signification avant même d'être le reflet d'une anatomie », « ce sens sans signification, » c'est précisément, « la boîte aux lettres », les prédicats sans sujet avec marqueur de place que nous avons identifié au départ de la séquence du Voyage vers la fonderie. Un « corps imaginaire habituel » disparaît donc temporairement au profit d'un autre que le film propose à son spectateur.

« Le spectateur privé de son corps imaginaire « habituel » (corps imaginaire, mais qui le maintient en relations avec le monde où il vit), explore un autre corps, que le film lui offre. Il y a, comme dit Scheffer, simulation de ce corps nouveau par le spectateur qui l'éprouve « comme simulation de soi-même ». Ce corps cependant nous le reconnaissons : parce qu'il est une extension de notre corps : parce

⁴⁸ « Milieu formateur de l'objet et du sujet, ce [la chair] n'est pas l'atome d'être, l'en-soi dur qui réside en un lieu et en un moment unique : on peut bien dire de mon corps qu'il n'est pas *ailleurs*, mais on ne peut pas dire qu'il soit ici ou *maintenant*, au sens des objets ; » Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p.191.

⁴⁹ Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.104.

qu'il est un autre corps imaginaire, un corps « analogue », nous pouvons le comprendre, nous mettre à sa place, c'est-à-dire le reconnaître. Et ce corps est signification. Il faut ici prendre cette expression en son sens littéral : c'est dans l'exploration de ce corps que le film prend sens pour le spectateur⁵⁰ [...] »

En reconnaissant ce nouveau corps imaginaire, je reconnais le protagoniste. Le film comme discours ou rétentions se présente alors comme l'exploration de ce nouveau corps imaginaire, de cette nouvelle chair dans la détermination notamment d'un soi et d'une altérité.

4. Le protagoniste : une chair distinguée

Après la lanterne, le plan sur le protagoniste est là de nouveau. Son regard passe de la lanterne hors-champs au visage flou qui lui fait face. Ce dernier, un vieil homme aux cheveux blancs, est alors révélé dans un nouveau raccord regard mais il ne semble pas percevoir plus le protagoniste que la lanterne. Le regard de vieil homme lui confère en puissance une nature animée au sens aristotélicien mais son regard n'étant pas polarisé sur le protagoniste il cesse d'exister parmi mes affordances polarisées et le vieil homme se fond dans sa banquette. Cette chair indifférente et donc inanimé du vieil homme confirme le lien particulier qui me lie au protagoniste.

⁵⁰ Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.104-106.



Figure 14 - *Dead Man*: Le protagoniste parcourt du regard la lanterne et le vieil homme qui lui font face.

Et ce faisant, elle poursuit son portrait en lui ajoutant du conflit. Là où le regard du vieil homme est inanimé, perdu dans le vague et familier à l'environnement, le protagoniste est lui marqué par une recherche de sens et un inconfort. La scène se finit au noir.

Pour aller plus loin dans la compréhension du rôle que tiens la dialectique question-prédicats dans la constitution du protagoniste, il faut à présent s'intéresser plus en détail aux conflits

5. Conflits : objectifs et obstacles

Yves Lavandier, dans *La Dramaturgie* définit précisément le terme de conflit. « Nous entendons par « conflit » tout type de situation ou de sentiment conflictuels. Ce peuvent être des luttes, des épreuves, des difficultés, des problèmes divers, comme des dangers, des échecs, des malheurs ou de la misère. Le conflit produit sur les individus qui le vivent des

sensations (aspect physiologique) ou des sentiments (aspect psychologique) désagréables⁵¹
[...] » Le conflit est en fait la résultante d'une dialectique entre objectif et obstacle.

Dans la première scène de *Dead Man*, au moment où apparaît le carton noir, deux objectifs se dessinent à travers deux questions évoquées précédemment : « Qui va voyager ? » et « Qui va être confronté à la mort ? ».

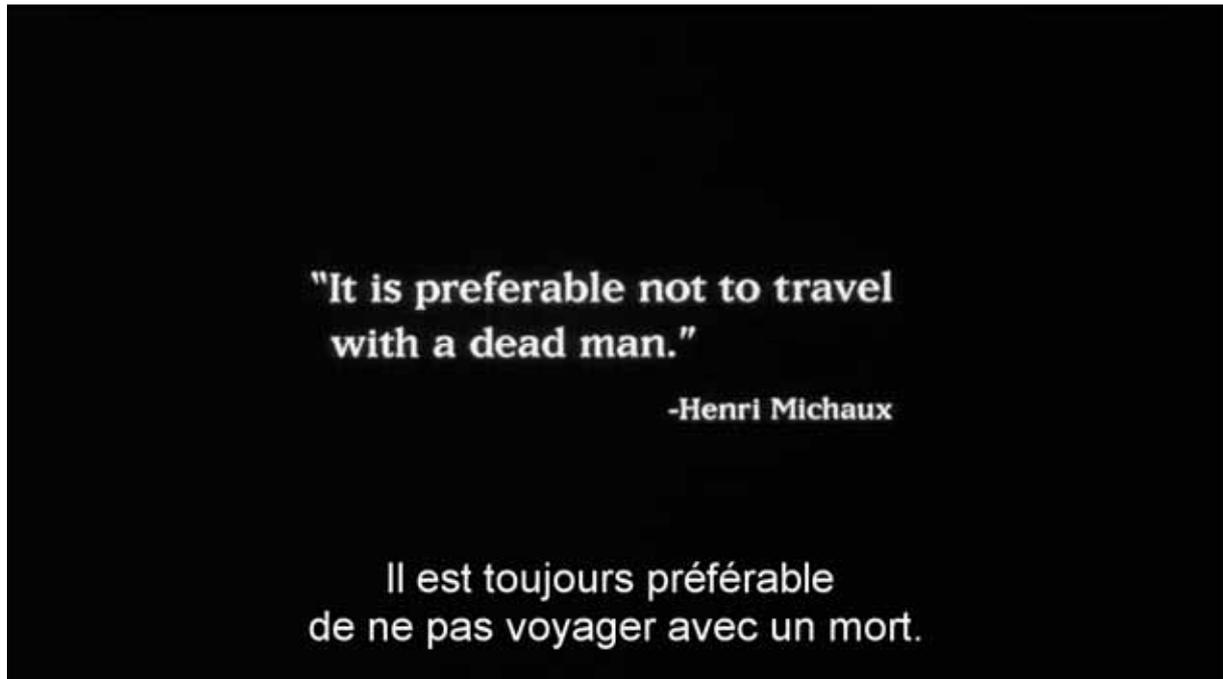


Figure 15 - *Dead Man*: Carton qui ouvre le film.

En effet, ces questions existent aussi sous une autre déclinaison que la recherche du protagoniste. Déjà, elles le construisent, en m'apparaissant à l'instant du carton sous cette forme :

« _ va-t-il réussir son voyage ? »

« _ va-t-il réussir – c'est-à-dire triompher de – sa confrontation avec la mort ? »

Et avec ces questions particulières, qui suggèrent des objectifs pour le protagoniste, surgissent deux prédicats :

« _ va devoir vaincre des obstacles pour réussir son voyage. »

⁵¹ La Dramaturgie p36

« ya devoir vaincre des obstacles pour réussir – c'est-à-dire triompher de – sa confrontation avec la mort ? »

Ces deux prédicats sont d'un type particulier : ils lient le protagoniste à des **obstacles**. Dans la suite du mémoire, sauf indication contraire, je me contenterai, dans un souci de légèreté, d'utiliser le terme « obstacles » pour désigner les obstacles qui concernent le protagoniste. Je ferais de même avec le terme « objectif ».

Ici, le mouvement par lequel tout objectif qui s'esquisse amène avec lui des obstacles apparaît clairement. Et, en l'absence d'autres prédicats permettant de spécifier l'obstacle, c'est simplement l'obstacle indéfini « des obstacles » qui marque une place à définir ou à préciser par la suite.

Ce court flux de lumière sonore fournit par ailleurs une illustration de la dialectique creux-question/plein-réponse qui est au cœur de chaque élément filmique.

Tout objectif apparaît sous la forme d'une interrogation fondée sur sa perspective de réussite ou d'échec, qu'Yves Lavandier nomme **question dramatique**. Dès qu'il devient affirmatif, il se mue en fait et perd son statut d'objectif.

Similairement, tout obstacle apparaît sous la forme d'un prédicat qui l'associe au protagoniste ainsi qu'à un ou plusieurs objectifs.

En réalité, jamais un spectateur ne se trouve présenté à un obstacle seul ou à un objectif seul. Ce sont toujours des conflits qui nous apparaissent.

Trois situations se distinguent nettement. La première, où objectif et obstacle, même s'ils peuvent encore être précisés, sont tous deux reconnus ; la deuxième où l'objectif n'est pas encore reconnu ; et enfin, la dernière, où c'est l'obstacle qui n'est pas encore reconnu.

La révélation des conflits occupe une place centrale dans les premières séquences de tout film narratif. Il semble en effet, que dans les premiers instants de ces films, le spectateur amène une certaine énergie né de son désir de film. Mais cette énergie s'épuise et doit être entretenue et renouvelée pour que le film puisse advenir de façon complète. C'est notamment le rôle des conflits qui, chacun à leur tour, augmentent l'énergie potentielle du récit. Énergie

du récit qui pourra être ensuite, partiellement ou en totalité, libérée par certaines actions du protagoniste.

Ainsi la séquence du Voyage vers la fonderie se présente à travers le portrait du protagoniste comme la révélation des conflits qui vont nourrir et permettre le récit. Les séquences suivantes viendront actualiser ces conflits mais n'en révéleront pas de nouveaux concernant le protagoniste.

Pour construire et révéler ces conflits, trois structures de montage sont mobilisées dans la séquence du Voyage vers la Fonderie: **le raccord regard**, **le montage alterné** et **l'anaphore**.

a. Raccord Regard et Conflits

La séquence du Voyage vers la Fonderie se présente comme une série de courtes scènes séparées par des fondus au noir. Pour présenter un conflit, la séquence s'applique à mettre son personnage en rapport à son environnement. Le premier moyen qui est utilisé pour y parvenir est l'emploi du raccord regard. Dès la deuxième scène, le raccord regard nous présente le protagoniste comme engagé dans un processus de recherche, de questionnement qui le met en rapport avec la lanterne et l'oppose au vieil homme indifférent qui lui fait face.



Figure 16 - Dead Man : Photogrammes permettant de visualiser le premier raccord regard du film.



Figure 17 - Dead Man: Le protagoniste parcourt du regard la lanterne et le vieil homme qui lui font face.

Dans les scènes qui suivent, le raccord regard le met en relation avec l'extérieur du train : des paysages marqués par le mouvement du train. Cet extérieur ainsi que la relation dans laquelle celui-ci est placé vis-à-vis du protagoniste décline son objectif de recherche. Il cherche à connaître sa position dans l'espace qu'il traverse et, dans le même temps, le protagoniste n'en reconnaît aucun. À travers son voyage, sa recherche, le protagoniste est en quête d'un lieu où il puisse se sentir à sa place. Et tous ces paysages creusent cet objectif.

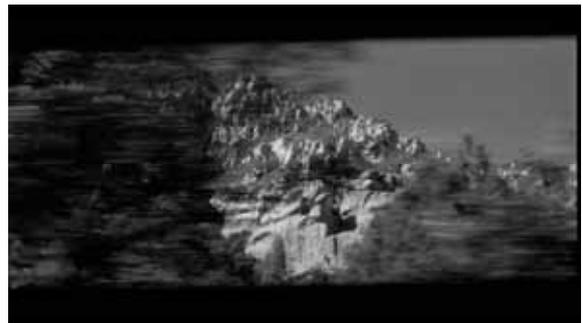
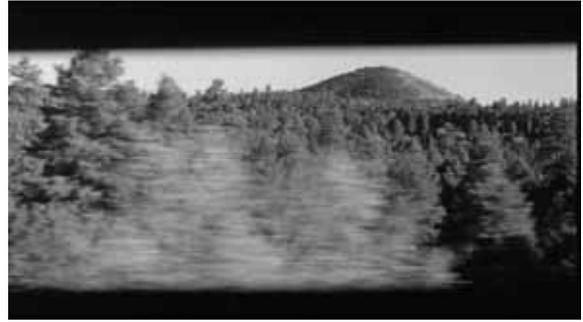


Figure 18 - Dead Man : Série de photogrammes présentant les raccords regards liant le protagoniste aux paysages.

Dans ces scènes, le raccord regard a une autre fonction, il met le protagoniste en relation avec les autres passagers du train. De cette mise en relation, le conflit autour de la quête d'une place, du voyage se décline. Le protagoniste n'appartient à aucun des groupes qui successivement partagent son wagon. Il leur est toujours opposé de son côté du cut, notamment toujours seul dans les plan où il est en champ.







Figure 19 - Dead Man: Série de Photogrammes présentant comment le raccord regard lie le protagoniste aux autres passagers de son wagon.

Seul exception à cette règle, vers la fin de la séquence du Voyage en Train avant que le conducteur du train n'aborde le protagoniste, un trappeur est présent dans le même plan que lui. Mais ses vêtements semblables à ceux des autres passagers du wagon, le fait qu'il ronfle et soit inconscient produisent le sentiment que plutôt que d'avoir trouvé un compagnon, le protagoniste est plus seul que jamais, encerclé par un groupe qui lui est étranger.

Enfin, dans la dernière partie de la séquence, le voyage à pied dans Machine, le raccord regard mélange les deux effets précédemment décrit en mettant le protagoniste à la fois en rapport à ce que la ville de Machine offre comme paysages inhospitalier : des cranes, des ossements, des peaux, des cercueils, brefs des promesses de mort ; et en le mettant en rapport aux habitants hostile de Machine qui au mieux lui présente une indifférence malveillante, et le plus souvent le toise comme un intrus, allant jusqu'à le menacer d'une arme. Ces raccords regards lient tous ces éléments en un ensemble : la ville de Machine qui, enserrant le protagoniste de toute part, le rejette déjà clairement, anticipant la séquence suivante des réponses de la fonderie Dickinson.







Figure 20 - *Dead Man* : Série de photogrammes présentant comment le raccord regard construit la ville Machine comme un ensemble opposé au protagoniste.

Les nombreux raccords regards qui participent à construire le protagoniste mettent en son cœur un objectif, l'objectif dramatique ou général⁵² du film : Trouver une place.

b. Conflits et montage alterné

Le montage alterné oppose dans chacune des scènes de la séquence, le protagoniste à la mécanique du train à vapeur en mouvement. Trois grands couples de concepts sont ici opposés.

La dureté de l'acier est opposée à la douceur-moelleux de la chair et derrière cette dualité dureté/douceur se dessine la fragilité du protagoniste. La répétition inlassable du même mouvement mécanique s'oppose aux mouvements toujours singuliers du protagoniste (même lorsqu'ils appartiennent à la même catégorie comme regarder par la fenêtre) et insiste sur son unicité. Et enfin chaque mouvement du train est vectorisé tendu dans une direction très claire : il avance, il fonce vers l'ouest. Tandis que ceux du protagoniste ne semblent répondre à aucune fonction.

⁵² Objectif principal et dans la majorité des cas unique du protagoniste, dont la poursuite est le moteur clef du récit.





Figure 21- *Dead Man*: Série de photogrammes mettant en exergue l'opposition construite par le montage alterné entre la mécanique du train et la chair du protagoniste.

Toutes ces conflits, au-delà du fait de charger le récit d'énergie potentielle en dessinant le portrait du protagoniste, commencent à dresser une critique. Ils proposent en effet une vision particulière de l'être humain : fragile, unique, et libre. S'y ajoute l'impératif de recherche que les raccords regards ont aidés à dessiner. Cette vision prend un caractère critique car elle s'oppose à la masse des autres qui est présentée.

Cette masse, à l'image du vieil homme de la deuxième scène, même si elle est dans le train, ne semble pas voyager comme le protagoniste. Ils ne cherchent pas de sens. Les seuls raccords de causalité qui les prennent pour cause, les présentes comme des obstacles au

personnage qui viennent décourager sa recherche. C'est le cas lorsque le regard d'une femme à la gauche du protagoniste se fait moqueur en le désignant à l'homme qui lui fait face ou bien quand un homme au fond du wagon recherche le contact visuel comme pour le décourager de sa recherche d'une altérité et le pousser à perdre, comme tout le monde, son regard dans le vague. La plupart des autres personnages regardent dans le vide.

Ils ne sont pas fragiles mais semblent au contraire très durs. Ils ne sont pas uniques, mais présentés comme un groupe.

Et enfin, leur inanimation, dans leur absence de recherche, paraît les fondre à la mécanique du train. Ils sont aussi vectorisés que les banquettes sur lesquels ils traversent les États-Unis.

Deux grands ensembles hétérogènes se dessinent, d'un côté le protagoniste, et de l'autre, tout ce qui n'est pas lui, son altérité, la masse du train et des passagers.

Dès lors le spectateur, même si c'est encore léger et à la périphérie de la conscience, est pris à parti. Est-il avec le protagoniste ou avec les autres ?

c. Conflits et anaphores

Les anaphores quant à elles, décrivent un mouvement vers l'hostile, une descente aux enfers. Le protagoniste contemple des paysages de plus en plus inhospitaliers et des passagers de plus en plus patibulaires. Les premiers paysages présentent une nature sauvage sans traces de présences humaines. Puis, des marqueurs de menace apparaissent : un chariot abandonné et surtout des tipis soulignant la présence d'indiens, antagonistes par excellence du genre western dans lequel cette séquence s'inscrit singulièrement.

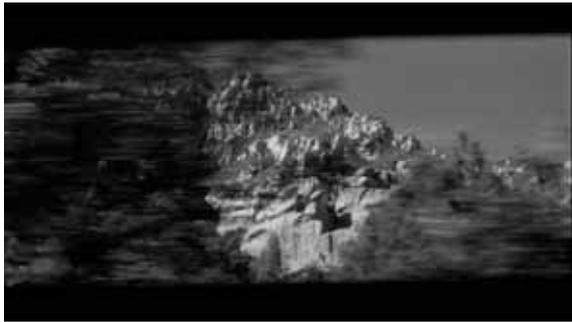
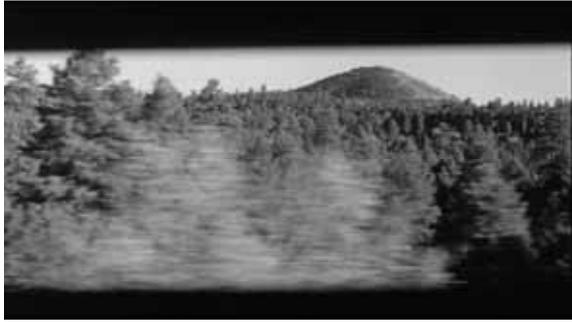


Figure 22 - *Dead Man*: Série de photogrammes présentant l'évolution du paysage traversé par le protagoniste.





Figure 23 - Dead Man : Série de photogrammes présentant l'évolution des passagers du train au cours de la séquence.

Par ailleurs, la répétition des mêmes valeurs de plans, des mêmes dynamiques de séquences, qui chacune creuse la même question diffuse sans vraiment en préciser la réponse m'impose un sentiment d'inconfort que le protagoniste partage explicitement, cherchant des activités qui

à l'évidence ne l'intéresse pas (la lecture de son magazine, la réussite), répétant les mêmes mouvements sans jamais s'arrêter sur une occupation qui le satisferait.



Figure 24 - *Dead Man* : Le protagoniste s'adonne à des activités pour tromper son ennui.

Ce sentiment désagréable est, si l'on en croit Yves Lavandier, la manifestation psychologique d'un conflit. Et, en effet, l'ennui vient se poser en obstacle à l'objectif de voyage.

Le protagoniste aura-t-il l'énergie nécessaire pour supporter l'effort qu'un voyage vers l'ailleurs suppose ?

Ce qui est singulier ici, c'est que ce conflit vient parfaitement s'appliquer au spectateur. Après tout, lui aussi, à travers son expérience esthétique, s'engage dans un voyage vers l'ailleurs qui peut être d'autant plus fatigant qu'il lui demande de s'éloigner de soi, d'aller au-delà de ce qu'il est lui. C'est d'autant plus frappant que, de la même façon, le prédicat « vois une lanterne » pouvait prendre le spectateur comme sujet. Ici le spectateur ne fait pas qu'observer le protagoniste s'ennuyer, il y participe et le vit dans une position qui est une métonymie de celle du protagoniste.

d. L'ennui comme force motrice pour dégager un conflit critique

L'ennui joue sur deux mécanismes dans une fiction comportant déjà protagoniste, conflits et enjeux satisfaisants.

Le premier c'est la **vectorisation**. Une scène est « vectorisée » quand sa perception est teintée d'un sentiment d'une fatalité, d'une fin imminente. Lorsqu'une scène s'éloigne du mouvement par lequel elle s'annonce comme allant se finir, comme ne pouvant pas se maintenir éternellement, elle s'inscrit dans une dynamique qui peut participer à la charger d'ennui.

Le second mécanisme porte sur la propension d'une séquence à se laisser ou non **prédire** par son spectateur. Prédire peut être valorisant, voire même jouissif mais quand cela s'élève à une impression, trop prolongée, de déjà-vu, prédire peut alors être vécu comme véritablement ennuyant.

Seules certaines combinaisons de ces deux dynamiques peuvent susciter chez le spectateur de l'ennui. Ces combinaisons reviennent souvent pour le spectateur à avoir la sensation de tout pouvoir prédire sauf l'irruption de la fin.

Ici, ce qui est singulier c'est que le spectateur et le protagoniste sont réunis dans la même perception de ces deux mécanismes. Tous deux ne pouvant pas prédire quand la succession de paysage ou de passagers se terminera. Et tout deux pouvant prédire qu'ils vont trouver, dans le wagon, des visages fermés, et, à l'extérieur, des paysages sauvages.

En prenant à partie son spectateur, la séquence prend une posture d'autant plus critique qu'elle exige de lui un certain effort. En fait, par ces anaphores le film construit un **conflit** qui est à la fois **diégétique** : le voyage est pénible, le protagoniste aura-t-il la force et la patience de le mener jusqu'au bout, et **réflexif** : l'expérience que l'on me propose est pénible, aurais-je la force d'aller au bout pour découvrir quelque chose d'inconnu.

Ce conflit pour le protagoniste, par ce caractère double - diégétique et réflexif - est critique. Son caractère diégétique lui permet d'être pris en charge par le récit, là où son caractère réflexif permet une critique en venant solliciter le spectateur et l'engager dans le film. Les **conflits critiques** sont souvent intéressants en ce qu'il possède le pouvoir de toucher profondément leur spectateur. Mais, dans le même temps, ils sont souvent très exigeants et font courir le risque que le film ne soit pas suivi jusqu'à son terme.

Pour être critique, le conflit doit emporter le spectateur dans une dimension réflexive. Cette dimension, à l'image du terrier d'Alice, n'est pas donnée. Le spectateur doit mettre en œuvre une énergie particulière pour y accéder.

Lewis Carroll décrit bien, dans la première page d'*Alice au pays des Merveilles*, comment l'ennui fait naître en Alice, une énergie et un pouvoir de vision particulier qui lui permettent d'accéder à cette autre dimension. Ces premières pages d'*Alice au pays des Merveilles* constituent une véritable analyse fine de cette dynamique de l'ennui mis au service d'une nouvelle perception.

« ALICE, assise auprès de sa sœur sur le gazon, commençait à s'ennuyer de rester là à ne rien faire ; une ou deux fois elle avait jeté les yeux sur le livre que lisait sa sœur ; mais quoi ! pas d'images, pas de dialogues ! « La belle avance, » pensait Alice, « qu'un livre sans images, sans causeries ! »

Elle s'était mise à réfléchir, (tant bien que mal, car la chaleur du jour l'endormait et la rendait lourde,) se demandant si le plaisir de faire une couronne de marguerites valait bien la peine de se lever et de cueillir les fleurs, quand tout à coup un lapin blanc aux yeux roses passa près d'elle⁵³. »

Le roman débute sur l'ennui de la jeune Alice qui notamment dans le livre de sa sœur ne trouve rien d'autre qu'une masse indistincte de mots sans images ou dialogues pour venir la découper et lui donner une vectorisation. Alice passe alors à une posture pré-réflexive se

⁵³ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, ed. Macmillan, Londres, 1869, p.1.

mettant à réfléchir sur les activités qu'elle pourrait mener, sans rien trouver d'intéressant qui ne s'offre à sa perception. Et tout d'un coup, un changement, l'apparition du **lapin**.

« Il n'y avait rien là de bien étonnant, et Alice ne trouva même pas très-extraordinaire d'entendre parler le Lapin qui se disait : « Ah ! j'arriverai trop tard ! » (En y songeant après, il lui sembla bien qu'elle aurait dû s'en étonner, mais sur le moment cela lui avait paru tout naturel.) Cependant, quand le Lapin vint à tirer une montre de son gousset, la regarda, puis se prit à courir de plus belle, Alice sauta sur ses pieds, frappée de cette idée que jamais elle n'avait vu de lapin avec un gousset et une montre. Entraînée par la curiosité elle s'élança sur ses traces à travers le champ, et arriva tout juste à temps pour le voir disparaître dans un large trou au pied d'une haie.

Un instant après, Alice était à la poursuite du Lapin dans le terrier, sans songer comment elle en sortirait⁵⁴. »

Alice, assoiffée par l'ennui est particulièrement sensible à un événement qui, sinon, n'aurait forcément été un changement majeur : l'irruption du lapin blanc. Elle perçoit alors quelque chose qui aurait été imperceptible hors de son état provoqué par l'ennui : ce lapin blanc qui parle. Mais c'est avant tout le mouvement qui capte toute son attention, elle ne s'aperçoit pas qu'il y a quoi que ce soit d'incongru. Et, seulement dans un second temps, la promesse d'un *imprédictible* avec les habits du lapin, la pousse dans une course irraisonnée. La curiosité qui l'anime est, elle aussi, fortement attisée par l'ennui qui l'a précédée. C'est ainsi que, sans penser à aucune conséquence, Alice pénètre dans le **terrier** et se met en danger en impliquant tout son être dans sa recherche.

« Pendant un bout de chemin le trou allait tout droit comme un tunnel, puis tout à coup il plongeait perpendiculairement d'une façon si brusque qu'Alice se sentit tomber comme dans un puits d'une grande profondeur, avant même d'avoir pensé à se retenir⁵⁵. »

⁵⁴ Lewis Carroll, Ibidem.

⁵⁵ Lewis Carroll, Ibidem.

La suite dépeint la perte de repères que l'exploration du terrier réflexif produit sur Alice. Cette perte de repères devient totale avec la chute alors qu'Alice est sur le point d'accéder à un monde insoupçonné et qui lui est complètement étranger.

Avec *Alice au pays des merveilles*, nous pouvons observer comment l'ennui crée un appareil de perception particulier. Dans *Dead Man*, il intervient pour les mêmes raisons. La construction, relevée plus haut, du sentiment d'ennui n'est ni gratuite, ni fortuite. Elle permet de susciter ou plutôt d'encourager chez le spectateur une énergie nouvelle, une énergie quasi-désespérée de recherche fine du changement, de l'événement. En lui proposant d'éprouver cet ennui, le film l'assoiffe et le dote d'un désir particulier, l'ardent besoin de mouvements. Le spectateur est rendu comme « staticophobe » et, à la manière des particules hydrophobes qui fuient tout contact avec l'eau, il cherche, tant que le film le tient encore, un mouvement. Dès lors, l'ennui révèle en lui le pouvoir de voir encore un peu plus loin. Et c'est cette capacité que demande le film et qu'il ne pouvait obtenir autrement. C'est par elle que le spectateur va pouvoir accéder à une expression, non pas subversive, mais critique et toujours réflexive, c'est-à-dire qui le questionne.

Il est intéressant de noter que *Dead Man* et cette séquence en particulier essayent de doter le spectateur d'un corps imaginaire capable de l'aider au maximum à supporter les rigueurs du voyage. C'est ainsi que notre place se polarise sur un protagoniste qui subit cela comme moi et qui, je peux l'espérer, va chercher à m'en défendre pour s'en défendre lui-même. Ce protagoniste agit sur nous comme un camarade de cordée, dont l'effort adjacent nous stimule et nous redonne des forces. Par exemple, je vois bien, lorsque le protagoniste sort ostensiblement sa montre, qu'il n'est pas indifférent à toutes ces répétitions et qu'il cherche à agir pour combattre notre obstacle.



Figure 25 - *Dead Man*: Le protagoniste consulte sa montre.

Au final, et de diverses manières, toutes ces séquences creusent le même objectif : réussir son voyage, objectif qui en contient en fait un autre, lié à la mort. L'unicité de l'objectif du protagoniste n'est pas une surprise.

En effet, « Le protagoniste doit se concentrer sur un et un seul objectif majeur, que nous appelons l'objectif général. Ou, pour être plus exact, sur un seul objectif difficile à atteindre⁵⁶. » Yves Lavandier donne deux raisons à cela. La première est que l'unicité de l'objectif permet de mieux charger en énergie le récit, là où plusieurs objectifs non hiérarchisés risqueraient de se gêner les uns les autres. Par ailleurs, le temps du film dépassant rarement les deux heures, se contenter d'un seul objectif permet de le traiter à fond. Et nous allons voir que l'objectif de *Dead Man* est particulièrement ambitieux car il essaye de se construire de façon réflexive. C'est-à-dire de tirer de son lien au protagoniste la force nécessaire pour venir s'imposer au spectateur.

⁵⁶ Yves Lavandier, op. cit., p.59.

Une dernière anaphore est à relever ce qui tient lieu de lapin blanc dans cette séquence. Le lapin, dans cette séquence, se manifeste sans doute par les riffs de d'une guitare plaintive qui viennent souligner les conflits, prenant vie de leurs répétitions. Ils n'ont pas plus de place dans le film, pas moins non plus, que le lapin n'en a dans Alice au pays des merveilles. La guitare nous enjoint à la suivre mais il n'y a pas encore, dans ces conflits, de terrier en vue. Le terrier va apparaître avec un personnage étrange, une sorte d'antagoniste qui va discréditer les questions classiques.

6. Un Antagoniste particulier : le rejet des questions classiques

Durant tout ce premier temps, jusqu'à ce que le train ne pénètre dans le tunnel, tous les conflits révélés n'ont pas d'obstacles reconnus. De plus, l'objectif général poursuivi par le protagoniste va contre les mises en gardes d'Yves Lavandier selon qui « un objectif ne peut pas être trop vague ou embrasser trop de choses. Réussir sa vie ou être apprécié des autres, par exemple, ne font pas de bons objectifs de dramaturgie. Probablement parce que ces objectifs s'appliquent à tout le monde et en d'innombrables circonstances⁵⁷. » Or, réussir son voyage n'est qu'une façon de dire « réussir sa vie ». Pourquoi cette séquence entraîne-t-elle tout le film à prendre le contrepied de ce principe qui était sans doute bien connu de ses auteurs ?

a. Le cheminot : réponse à une attente méticuleusement creusée

La scène qui vient conclure le mouvement du voyage en train offre un début de réponse à cette question.

⁵⁷ Yves Lavandier, op. cit., p.62.

Cette scène est méticuleusement préparée. Un nouveau personnage est introduit par un raccord causal discret qui le lie au mouvement du train et au fait qu'il s'élanche dans un tunnel.



Figure 26 - Dead Man : Introduction du cheminot.

L'homme chargé d'alimenter la locomotive en combustible apparaît. Contrairement aux autres éléments humains qui ont peuplé la partie précédente de la séquence, lui se distingue comme personnage car on lui associe un objectif : il alimente la locomotive en bois.

Ce qui ne l'empêche pas d'être perçu comme une affordance du protagoniste. Ce nouveau personnage survient alors que, par les motifs de répétition que nous imposait la séquence, le voyage était de plus en plus pesant et pénible. En effet, trop de questions restaient en suspens, il me fallait des précisions, des précisions que le cadre du récit classique m'avait habitué à attendre. Généralement, à ce moment, un récit classique saura rendre l'objectif du protagoniste plus précis et concret afin de réactiver le désir du spectateur.

J'attends donc que l'on m'en apprenne plus sur le protagoniste. Ce premier autre personnage apparaît donc comme la possibilité de venir combler cette attente, d'autant plus que les plans qui le présentent rompent avec toutes les anaphores que construisait la séquence notamment pour creuser la question de l'objectif du protagoniste.

En effet, la scène où il va apparaître présente, non plus une partie de la mécanique du train, mais toute la locomotive, tout son principe de mouvement, qui est mis en rapport avec le franchissement d'un lieu concret, le tunnel.

Et ensuite, pour la première fois, on ne reprend pas sur le protagoniste dans le wagon, mais sur ce nouveau personnage dans un nouveau lieu. Immédiatement après, le protagoniste s'éveille sur un plan étrangement composé, déséquilibré avec comme une béance qui appelle à être comblée : c'est le dernier élément qui cultive l'attente du nouveau personnage. C'est la première fois qu'un tel déséquilibre est présent dans la composition du cadre.



Figure 27 - Dead Man : Le protagoniste et le spectateur sont confrontés à une béance dans l'image.

b. Rencontre du protagoniste et du cheminot, caractérisations des obstacles du récit ?

Le personnage cheminot vient alors occuper la béance de l'image et ainsi l'harmoniser.





Figure 28- Dead Man: Arrivée du cheminot qui vient occuper une béance.

Il commence alors à tenir des propos surréalistes et poétiques qui ne viennent pas clairement se positionner vis-à-vis de l'objectif du protagoniste.

Photogramme échange tendu prota/cheminot





Et soudain, s'interrompant au milieu d'une phrase, il rompt ce discours pour poser avec une insistance réprobatrice les questions que je semblais attendre. D'où vient le protagoniste? A-t-il des proches sur lesquels il peut compter ? Quel est précisément l'objectif de son voyage ?

Toutes ces questions semblent trouver des réponses. Mais la façon dont elles me sont données crée une dissonance.

Ces questions, à travers les réponses qu'y apporte le protagoniste, font rebondir le récit. Deux pics-prédicats se distinguent.

Le protagoniste ne peut compter que sur ses seules forces.

Le protagoniste voyage vers la fonderie Dickinson où il espère trouver un emploi.

Ainsi dans ce mouvement, l'objectif est précisé et le personnage du conducteur du train permet de reconnaître un obstacle : Dickinson et la ville de Machine auquel il dit ne pas faire confiance. Or, pour réussir son voyage en s'établissant comme jeune comptable, le protagoniste a besoin d'être accueilli par Dickinson et la ville de Machine.

Le prédicat suivant pose un enjeu de taille, si cette place de comptable ne lui est pas accordée, le protagoniste sera seul, désargenté dans une région que l'on sent hostile et prompte à se jeter sur sa fragilité. Ainsi, avec ce rebond, le désir du spectateur semble être bien relayé. Le film après nous avoir fait éprouver ce conflit si étrange, ce conflit critique retournerait-il sur les rails d'un récit classique et confortable ?

c. La dissonance du personnage cheminot

Non. Car il y a cette dissonance. Le personnage du conducteur de train la porte en lui. Il manifeste une vraie désapprobation, une colère froide en posant ses questions au protagoniste. Une colère qui met clairement le protagoniste mal à l'aise. Et plus ce sentiment de malaise grandit, plus le protagoniste se rattrape aux éléments les plus matériels de sa quête et de notre récit. Ainsi, il commence à préciser le lieu d'où il vient. Il décrit sa situation familiale, puis sa situation professionnelle, pour enfin se raccrocher à la lettre que lui a envoyé la fonderie Dickinson.







Figure 29 - *Dead Man* : Série de photogramme mettant en relief la tension qui s'installe entre le protagoniste et le cheminot durant leur discussion.

Je suis entraîné par le corps imaginaire que le film me tisse et me propose à m'identifier à la posture du protagoniste et à saluer la précision de l'objectif général. Mais le conflit critique a déjà fait naître en moi une autre envie, un autre objectif qui reste diffus. Les propos étranges du cheminot commençaient par l'injonction : « *Regardez par la fenêtre.* »

Je sens que clore la question dramatique : « le protagoniste arrivera-t-il à accomplir son objectif principal » ne me suffit pas, ou plutôt, cet objectif principal s'est précisément chargé d'une matière si vague et générale qu'elle appelle un questionnement bien plus général sur la façon de s'orienter dans un voyage, dans la vie.

C'est donc pour cela, que les conseils d'Yves Lavandier semblent être ignorés. Le film se construit en fait comme une sorte de miroir. Et c'est cela qui l'amène à ne pas plus préciser la nature de l'objectif général et à le laisser suffisamment creux pour que le spectateur puisse être troublé de le sentir se rapporter au moins aussi bien à lui qu'au protagoniste.

En vérité, le conseil d'Yves Lavandier n'est pas totalement ignoré. Le film, à partir du dialogue qu'entretiennent le protagoniste et le cheminot, se dédouble pour mieux retrouver une unité après la séquence de la fonderie puis celle de la rencontre de Thel. D'un côté, ce dialogue permet de rompre le caractère diffus de la question dramatique en la précisant. De l'autre, il laisse entrevoir, par les premières phrases du cheminot, le terrier du lapin, cet espace-temps d'une autre perception vers lequel m'a tendu l'ennui savamment construit et distillé par la séquence.

Ce dédoublement est introduit par le personnage du cheminot qui le porte en lui. Il se présente à la fois comme celui qui indique un moyen encore incompris de réussir le voyage ; C'est-à-dire « regarder par la fenêtre », avec à ce moment de l'expérience filmique tout le vague que l'expression peut recéler ; Mais il est aussi celui qui vient rompre la relative tranquillité du voyage du protagoniste et acquiert comme objectif celui de lui prophétiser son échec. En cela, il s'apparente à un antagoniste particulier.

Car il n'est vraiment antagoniste que dans la mesure où il s'oppose aux objectifs classiques du personnage qu'il dénigre en les dénonçant comme inaccessibles et absurdes. Mais par ce mouvement même, il vient en fait aider, simultanément, le protagoniste et le spectateur, à réaliser la dimension critique de leur objectif général : « réussir son voyage ». Il attire leur attention sur une autre option celle de regarder par la fenêtre et de méditez ses premières paroles qui étaient si étrange. Avec la proposition de ce décalage, rendu préhensible par l'ennui qui l'a précédé, il inaugure et met en valeur un récit contemplatif contre le récit classique dédié à la clôture dramatique et donc moins réflexif.

La fin de la séquence donnera temporairement raison au récit contemplatif sur le récit classique, en interrompant ce dernier par les coups de feu que tirent les trappeurs sur les bisons sans défense. Cette place sensible que vient prendre le fusil vis-à-vis du protagoniste éclipse la fin du dialogue entre ce dernier et le cheminot et imprime sa résonance diffuse dans le récit bien plus profondément que les informations révélés sur le protagoniste.

Cette partie a été l'occasion de s'interroger sur la façon dont la dynamique pics-prédicats/questions participait à construire le protagoniste, à déterminer comment il est reconnu et comment cette reconnaissance nous propose un nouveau corps imaginaire à explorer avec le film. Nous avons vu comment cette dynamique s'exprimait exclusivement sous la forme de conflit liant obstacles, objectifs et progression vers l'objectif.

Enfin, *Dead Man* nous a donné l'occasion d'étudier comment la constitution d'un protagoniste pouvait faire surgir un récit critique contemplatif.

Dans la partie suivante, nous décrivons rapidement comment le hors-champ peut être constitutif d'un protagoniste avec le film *Leur Souffle*, et surtout, nous étudierons comment le protagoniste évolue au cours d'un film et, avec lui, le corps imaginaire du spectateur sous l'influence de la dialectique question/prédictat.

III. Leur Souffle – Protagoniste à corps multiple et Spectateur intégré au récit

La première séquence du film *Dead Man* a été l'occasion d'étudier le rôle central de la dialectique question-prédicat portée par le raccord regard, le montage alterné et la répétition dans la constitution du protagoniste. La première séquence du film *Leur Souffle* de Cécile Besnault, que j'appellerai « les Vœux », sera l'occasion d'observer comment le hors-champ peut participer à cette constitution.

Ensuite, nous étudierons comment la dynamique question-prédicat parvient à faire évoluer le récit en nous appuyant sur l'étude du film *Leur Souffle* et la façon dont le corps de son protagoniste se mue et se transforme pour devenir multiple.

Enfin, l'étude de *Leur Souffle* nous permettra de pousser notre réflexion sur la façon dont le spectateur peut être intégré au récit à travers le protagoniste et l'antagoniste, et ainsi participer à lui conférer une dimension critique.

1. Les vœux : première reconnaissance – Une chair et un hors-champ

La séquence des vœux commence avec le film et son bord droit coïncide avec la fin de la scène du *Suscipe me* en son off sur un carton noir qui suit le carton titre. C'est au cours de cette séquence que le protagoniste est reconnu et construit.



Figure 30 - Leur Souffle : Voeux et entrée en clôture de Soeur Bénédicte.

a. Reconnaissance de la chair

La première reconnaissance, la reconnaissance du protagoniste, intervient dès les premières images captées.

Dès le premier plan, le regard d'une femme occupe un point particulier de l'image. Il part de l'intersection de la médiane verticale et du tiers haut horizontal.



Figure 31 - Leur Souffle : Position du regard de Sœur Bénédicte dans le premier plan.

Ce centre haut est moins magnétique que le point où était reconnu le regard du protagoniste de *Dead Man*. Ce n'est pas sans raison.

En effet, cette construction permet, tout en identifiant clairement le protagoniste, de faire aller le regard du spectateur vers la foule derrière sur les bancs de l'église. En effet, deux visages occupent le point de force du tiers droit de l'image et organisent ainsi une dynamique entre ces deux visages - qui représentent, à eux seuls, la foule qui les entoure - et la femme au premier plan.

Un deuxième élément participe à la première reconnaissance : le jeu sur la profondeur de champ. La femme est nette tandis que la foule est floue. Or, la netteté permet notamment de mieux reconnaître une chair. Ainsi, cette profondeur de champ alliée à la composition construit un lien entre la foule - principalement incarnée en ce couple âgé que l'on peut imaginer être les parents de la femme au premier plan - et ce protagoniste car ces deux éléments entraînent le regard à se déplacer du visage de l'homme situé dans le point de force de l'image au visage net de la femme.

Le troisième élément qui permet de distinguer et de reconnaître la femme des autres formes est son habit de religieuse qui la distingue de la foule floue qui se tient en habits civils du dimanche.

Et enfin, l'élément qui emporte tous les autres est le fait que toute l'attention de la foule semble être concentrée sur la femme, ou du moins sur ce qu'elle est en train de vivre. De même, alors que l'on entend des chants religieux, elle qui est habillée en religieuse ne chante pas mais les écoute. Le spectateur la reconnaît bien, c'est le protagoniste.

b. Reconnaissance scellée par le raccord-regard

Comme dans le film *Dead Man*, un raccord regard vient la confirmer dans ce rôle. Mais c'est un raccord regard particulier. Car, cela sera discuté plus loin, la nature même de l'objectif

général de ce protagoniste ne permet pas que la séquence comprenne de contre-champ.

En effet, le protagoniste, dès les premières images du plan, a son regard braqué dans le hors-champ d'où sort un enfant, entrant dans le champ. Bien que le raccord regard ait lieu dans un court plan-séquence, il a bien lieu.



Figure 32 - *Leur Souffle* : Premier raccord regard.

Le regard d'un personnage (le protagoniste) attire l'attention du spectateur hors-champ et, devenant champ, le contenu de ce hors-champ – l'enfant qui apporte une flamme – est révélé.

Il pourrait être objecté à l'affirmation qu'il y a ici raccord regard et que l'initiateur du regard est toujours présent dans le champ sensé rendre compte de son regard. Mais au moment où rentre l'enfant, mon attention ne se porte pas sur la foule floue en arrière-plan, pas plus que sur le protagoniste. Non, elle se porte sur cette nouvelle chair, ce nouveau visage, ce nouveau personnage qui apparaît. L'espace d'un instant, je ne vois rien d'autre.

Ce raccord regard joue le même rôle que celui de *Dead Man* qui confirme la première reconnaissance. Il produit un prédicat particulier dont le sujet qui « voit cet enfant » peut aussi bien être le spectateur que le protagoniste. Dès lors, en polarisant tout ce qui est retenu sur le protagoniste, le spectateur se voit également offrir un corps imaginaire d'où il perçoit, polarisé sur la femme religieuse.

Ce raccord regard, qui se définit par ce prédicat particulier donné à percevoir, n'est pas présent dans ces deux films par hasard. En effet, le raccord regard est toujours utilisé lors de la reconnaissance du protagoniste pour sceller l'établissement d'un nouveau corps imaginaire pour le spectateur. Il produit ce que Jean-Pierre Esquenazi en reprenant le concept de Jean-Paul Oudart nomme la **suture** du « voir » et du « se voir », c'est-à-dire la suture entre « la dimension de l'extériorité : elle [, qui] renvoie au monde du film , où s'agite un « sujet » [le protagoniste], le plus souvent multiple et hétérogène, produit par le film et investi par le spectateur⁵⁸ » et « celle de l'intériorité de ce sujet, sujet rendu perceptible, devenu un monde à voir et à entendre, et surtout vécu par le spectateur comme un dédoublement tangible de lui-même⁵⁹ ».

c. Hors-champ constitutif du protagoniste

Mais ce raccord regard qui permet de confirmer la femme comme protagoniste ne sera suivi par aucun autre, dans cette première séquence des Vœux. En effet, là où dans *Dead Man* la chair du protagoniste était immédiatement dépeinte dans son opposition à la mécanique du train, dont la monstration était antérieure, dans *Leur Souffle*, la femme, dans cette chair, est immédiatement rapportée au hors-champ qui lui fait face et dans lequel son regard s'absorbe pour, ponctuellement, comme au sortir d'une rêverie, se fixer sur un objet qui va apparaître en champ mais qui ne fait que souligner l'absence du *vrai* hors-champ qui se dérobe toujours à notre perception.

Ce hors-champ commence à s'esquisser, une fois l'enfant parti, alors que le protagoniste tourne son regard vers le sol et semble s'abîmer en lui-même. Il se charge alors de la question de son intériorité. Que peut-elle bien receler ? Quel est cet objet que le protagoniste semble contempler en lui-même ?

⁵⁸ Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.13.

⁵⁹ Ibidem.



Figure 33 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte est tourné vers le sol.

Ce hors-champ prend corps, lorsqu'en surgit la voix-off d'un homme, sans doute un prêtre, qui pose trois questions fatidiques au protagoniste.

« - Sœur Bénédicte, déjà par le baptême vous êtes morte au péché et consacrée au Seigneur. Voulez-vous mener à sa plénitude cette consécration à Dieu par la profession monastique ?

-Oui, je le veux

Sœur Bénédicte se rapproche du prêtre, la composition évolue en passant à un gros plan.

- Sœur Bénédicte, vous avez quitté le monde et vous êtes venue vivre près du Seigneur. Voici que vous vous tenez devant lui, face à l'autel en présence de votre famille monastique. Promettez-vous la stabilité en cette Abbaye Notre-Dame de Fidélité ?

-Oui, je le promets.

-Promettez-vous de suivre le chemin tracé par l'Évangile et de vous convertir en suivant la Règle de Saint Benoît ?

-Oui, je le promets.

-Promettez-vous de professer l'obéissance en n'ayant rien de plus cher que le Christ ?

-Oui, je le promets.

-Que le Seigneur vous vienne en aide. »



Figure 34 – Leur Souffle : Vœux de Sœur Bénédicte.

Un hors-champ double

Cette voix-off façonne le hors-champ en **un espace double**. Celui-ci est tout d'abord **l'espace matériel imaginé** qui contient le corps qui émet cette voix et donc la corporéité de cette voix.

Mais il se charge aussi de tout ce que décrit la voix comme horizon du protagoniste. Il est tout à fait sensible, ici, que cette voix renvoie, par son contenu, à un autre espace dont elle n'est que le témoin - comme le regard peut être le témoin d'un hors-champ oculaire encore hors d'atteinte.

Ce deuxième hors-champ n'est pas matériel, il est exclusivement **chargé du mystère** que font apparaître les questions soulevées par les prédicats dérivant de l'échange entre la voix

et le protagoniste.

La qualité singulière du regard du protagoniste rend bien compte, dans cette scène, de cet espace double sur lequel il se pose. Précédant l'échange avec le prêtre, en se tournant vers le sol, il désigne cette dimension mystérieuse, dont la question ne semble pouvoir être résolue. Par ce mouvement, elle charge en effet le hors-champ de tout ce que l'altérité peut receler de voiles infranchissables.



Figure 35 - Soeur Bénédicte tourne son regard sur le sol.

Puis, lorsque le regard se pose sur la voix hors-champ, d'une part, il est sensible que le regard se pose sur le corps matériel qui emplit l'espace physique qui lui fait face et qui nous est caché. Mais, dans le même temps, il semble le transpercer pour aller chercher au-delà l'entité dont le prêtre affirme la présence.



Figure 36 - Leur Souffle : Après s'être relevée, Sœur Bénédicte tourne son regard vers le prêtre.

Le hors-champ est toujours constitué par des questions, dont la principale est « Que perçoit le protagoniste ? » ou « qu'est-ce qui se dirige vers le protagoniste ? »

Mais la plupart du temps, certains indices permettent de produire des propositions et prédicats qui viennent interagir avec les questions. C'est le cas, par exemple, du mouvement que le regard de Sœur Bénédicte décrit en plongeant pour suivre l'enfant, pour ensuite, se tourner vers la préparation de sa chandelle et revenir à l'enfant en souriant.





Figure 37 - Leur Souffle : Un enfant de chœur allume le cierge de Sœur Bénédicte.

Plus tard c'est aussi le cas lorsqu'elle dirige une certaine qualité de regard vers le hors-champ. Au-delà, simplement d'indices spatiaux, le corps émettant la voix semble se situer légèrement en aplomb du protagoniste, face à lui, je sens également une certaine déférence et une certaine solennité emplir le hors-champ de quelques éléments de réponses.



Figure 38 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte dessine une place au corps du prêtre.

Le deuxième hors-champ : hors-champ mystique

Mais, le deuxième hors-champ est particulier, en ce qu'il ne semble comporter aucun élément de réponses. Il est raccroché aux mots « Seigneur », « Dieu », qui ne font qu'épaissir son

mystère. Et la voix déclare : « Voici que vous vous tenez devant Lui. »

Il n'y a plus de doute, en tout cas le matériel filmique l'annonce : face au protagoniste, dans le hors-champ, il y a Dieu.

Le « devant l'autel » qui suit immédiatement ne fait que renforcer la dialectique qui lie des deux hors-champs. Ce n'est pas pour ses qualités physiques que l'autel est habité par Dieu. Il y a dédoublement de l'espace dans le sens où certaines personnes n'accédant qu'à la pierre ne seront pas dans le même lieu que d'autres percevant l'au-delà de la pierre.

Construction de l'objectif général par le hors-champ double

Au-delà du discours, ce hors-champ double construit le premier conflit du film et esquisse l'objectif général du protagoniste : se rapprocher de Dieu.

En effet, le discours pose clairement un acte solennel, un serment passé par le protagoniste : « mener à sa plénitude cette consécration à Dieu par la profession monastique ». L'objectif y est clairement dessiné avec sa question dramatique afférente ainsi que l'outil principal qui va le rendre accessible : la profession monastique.

La suite du discours identifie des obstacles à cet objectif : l'instabilité - le désir de retourner vivre dans le monde -, la mauvaise conversion à l'évangile, et la désobéissance - ne pas se plier à la rigueur de la règle monastique.

Ainsi, avec la dialectique questions-dramatiques/prédicats-obstacles, le conflit du protagoniste, moteur du récit, semble être posé.

Mais le discours seul ne fournit pas cette dialectique, les éléments ne sont pas mis en tension par lui. Ce qui les met en tension c'est véritablement ce second hors-champ et son impénétrabilité totale, c'est-à-dire son absence radicale d'éléments de réponses entrant dans ses manifestations.

Dans *Leur Souffle*, ce conflit fondateur du récit, en s'appuyant sur ce hors-champ particulier, va également gagner en puissance, ou en tout cas mettre particulièrement en avant une fonction de suture. Et cette puissance va être libérée par un second moment du récit.

2. Les conflits – suture

Dans l'acte I que constitue la séquence des vœux, les conflits sont construits de façon relativement classique en participant à dresser le portrait du protagoniste.

Le premier conflit prend son élan dans la construction d'un hors-champ particulier qui semble n'être que questions. C'est le conflit général qui vient d'être évoqué. Ce conflit évolue, au cours de la séquence des vœux, notamment sous l'influence d'autres conflits périphériques qui viennent le nourrir.

a. Le conflit entre le profane et le sacré

Le mouvement entre les deux hors-champs, porté notamment par les mouvements du regard du protagoniste, anime l'un de ces conflits périphériques.

Ainsi, par exemple, le regard de Sœur Bénédicte se tourne vers le ciel lorsqu'elle chante en latin sa joie de recevoir les différents insignes de sa profession monastique. Ce regard contraste avec celui qu'elle pouvait poser sur le prélat qui les lui transmettait, laissant parfois échapper un sourire - que j'imagine être de connivence - alors que le prêtre commettait sans doute quelques légères maladresses en cherchant à lui confier un artefact.



Figure 39 - Leur Souffle : Deux qualités de regard différentes qui se posent sur deux dimensions distinctes du hors-champ.

Cet autre conflit qui vient soutenir le conflit général prend sa source dans la dialectique même du hors-champ entre **matériel** et **mystérieux** (toujours imaginé dans les deux cas). Ainsi, le mouvement entre ces sourires de connivence et les phases où le protagoniste chante solennellement sa gratitude, et l'autre mouvement entre ces chants et les difficultés que le protagoniste rencontre aidé de la maîtresse des novices⁶⁰ à se vêtir du voile noir bénédictin, tracent chacun la question de la relation du sacré au profane.

⁶⁰ Dans la vie monastique, la maîtresse des novices est la religieuse responsable de la formation des religieuses nouvellement arrivées que sont les novices.





Figure 40 - Leur Souffle : Sœur Bénédicte revêt le voile noir aidé de la maitresse des novices.

Une nouvelle question dramatique surgit : « Le protagoniste parviendra-t-il à se rapprocher de Dieu malgré le fait qu'il existe en lui une part profane – (c'est-à-dire non entièrement tourné vers le symbole, le rite mais qui peut trébucher, avoir un fou rire et traverser toutes sortes d'accidents) ? »

Comment le profane peut-il faire partie d'un mouvement vers le sacré ?

Un prédicat permet peut être de saisir la nature de l'obstacle: « Le protagoniste va devoir se confronter à sa part profane pour se rapprocher de Dieu. »

b. Conflit avec la famille et la société : la séparation

Présente dès les premières images de la séquence des vœux, la foule floue située dans l'arrière-plan s'articule avec le protagoniste, et plus particulièrement avec son visage, tout au long de la séquence.







Figure 41 - Leur Souffle : évolution du rapport entre Sœur Bénédicte et la foule civile.

À l'image déjà, nous l'avons vu, une tension s'organise entre le visage du protagoniste et les visages de ses parents. Cette tension amène un mouvement du regard du spectateur d'un visage à l'autre. Les visages des parents, en étant présents dans le point de force droit de l'image, ont tendance à devenir représentatif de la foule qui les entoure.

Cette position particulière des visages âgés, dans ce point de force de l'image, où un regard occidental habitué à la lecture de gauche à droite va avoir facilement tendance à s'arrêter pour se fixer, combinée à la profondeur de champ qui les rejette dans le flou et tend à ramener le regard du spectateur au centre sur le visage net du protagoniste occupant une plus grande zone de l'image, met en branle la dynamique du regard.

Cette composition singulière de l'image est présente dans la première scène où c'est le seul visage de l'homme âgé qui semble être en interaction avec le protagoniste et bâtir cette tension. Elle revient ensuite dans la troisième scène où sœur Bénédicte reçoit les différents

attributs d'une bénédictine, alors qu'elle revient se placer au cœur du sanctuaire pour chanter sa gratitude ou revêtir le voile, aidée par une autre femme.

Cette autre femme est une religieuse déjà en habillée tout en noir. La présence de cette autre femme dans le plan de netteté vient actualiser la tension précédente.

Ce n'est plus seulement la novice qui prononce ses vœux qui est présentée dans un espace différent de celui de la foule, mais ce sont les deux sœurs. Et ici, cette tension se charge, par des moyens de mise en scène, de donner corps au conflit annoncé dans le vœu de stabilité : « quitter le monde » pour « venir près de Dieu ».

Cette proposition abstraite s'incarne. « Quitter le monde » devient quitter ces personnes floues et plus particulièrement ces deux corps âgés auxquelles elle tourne le dos, et qui paraissent être ses parents.

Ce conflit s'actualise ensuite dans la scène de la communion. Sœur Bénédicte communie et elle est le seul visage en champ. L'hostie et la coupe de vin sont bien présentes dans l'image. Le prêtre dont le corps a toujours été hors-champ est, lui, présent en amorce. Ici, c'est le son qui va venir creuser le conflit. Après avoir communié, Sœur Bénédicte s'agenouille au sol et l'image présente son visage de face.





Figure 42 - Leur Souffle : La Communion.

Derrière, des corps tronqués et flous se meuvent dans un ressac régulier mais assez peu lisible. Toute la vue se porte ainsi sur le visage du protagoniste.

Mais le son ici anime ces foules visibles que je devine être constituées de proches. On entend faiblement être répété en accord avec le flux flou des corps : « Le Corps du Christ ».

Ainsi, la communion du protagoniste et celle de ses proches est séparée en deux espaces et en deux temps contigus. Mais cette séparation est posée tout en nuances car ces corps flous qui s'animent semblent participer au même Corps du Christ que la religieuse dans ses vœux et sa communion. Des chants s'élèvent alors, comme pour bénir l'engagement de Sœur Bénédicte, et son regard s'absorbe dans le hors-champ mystique et paraît s'éloigner de ses proches auxquels elle tourne le dos.

Enfin dans la scène de l'entrée en clôture, Sœur Bénédicte commence par embrasser ses proches comme pour leur dire adieu quand le grand portail en bois qui emplit quasiment tous le cadre s'ouvre. Elle traverse son seuil accompagné du prélat. Elle rejoint alors les religieuses qui l'attendent en arc de cercle. Le prélat traverse à nouveau le seuil du portail pour sortir. Le portail se ferme alors et sépare les deux espaces. Ici c'est l'action qui souligne explicitement le conflit qui se joue entre l'objectif de se rapprocher de Dieu et l'obstacle de la séparation de la société. Le *cut* au noir qui termine cette scène donne aussi à ce conflit un caractère plus violent en venant nous arracher *in media res* à tout espoir qu'un pont puisse de nouveau se tendre entre l'espace des religieuses et celui de la société.

La société extérieure à la communauté des religieuses ne réapparaîtra plus dans le film.

c. Conflit général

Dimension matériel du hors-champ générateur du conflit général

Le premier hors-champ matériel imaginé est précisé tout au long de la séquence des Vœux. Tout d'abord par le mouvement du regard de sœur Bénédicte qui y esquisse la présence de l'enfant, puis, par la voix-off masculine qui vient esquisser le corps du prêtre dans le hors-champ matériel, corps dont la position est un peu plus précisée par le regard que pose sur lui sœur Bénédicte alors qu'elle prononce ses vœux.



Figure 43 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte donne ses premières précisions sur la position du corps du prêtre.

Ensuite, lors de la remise des insignes, un livre tenu par un ecclésiaste - dont le visage est coupé par le cadre - vient détailler la situation qui fait face à Sœur Bénédicte. Il participe aussi à mieux repérer la position du regard du prêtre.

Les mains du prêtre apparaissent pour remettre au protagoniste le voile et l'anneau. Ces

mains, fines et âgées, caractérisent encore un peu plus ce corps qui peuple le hors-champ matériel.



Figure 44 - Leur Souffle : Sœur Bénédicte reçoit le voile et l'anneau.

Lors de la communion, le corps du prêtre apparaît en amorce. Il a les cheveux courts. Son habit se présente ensuite flou dans l'arrière-plan, il est blanc et or. Ce corps du prêtre, habitant principal du hors-champ matériel, demeure, malgré toutes ces précisions, en hors-champ car aucune « chair » ne permet de totalement le faire apparaître en plein. Les mains auraient pu jouer ce rôle mais leur apparition était trop éphémère pour qu'il puisse leur être confié tout un personnage.

Enfin, les voix des religieuses résonnent pour chanter et accueillir leur nouvelle sœur. Le hors-champ matériel se peuple alors d'un second plan composé de la communauté des religieuses assistant à la cérémonie et située derrière le prêtre.

Il est intéressant de relever que ces voix des sœurs avaient déjà été entendues alors que sœur Bénédicte allumait son cierge, mais elles ne participaient alors pas encore aussi distinctement au hors-champ. En effet, elles signalaient seulement leur existence, au-delà de l'enfant qui accaparait l'essentiel de l'attention.

Ces précisions apportées au hors-champ matériel se présentent toutes sous la forme de prédicats et de propositions. Les prédicats actualisent les conflits, en établissant le hors-champ matériel, et notamment en venant préciser le protagoniste. Ainsi, par exemple, le prédicat « sourit à l'enfant » souligne, entre autres, le fait que le protagoniste ne paraît pas être un misanthrope. La vie en clôture en ressortira d'autant plus comme un conflit. L'obstacle que pose cette rigueur est instillé. Il surgira avec d'autant plus de force au fur et à mesure que le conflit de la séparation gagnera en puissance.

Le prédicat « répond solennellement au prêtre » marque l'importance que le protagoniste confère à l'événement et souligne le conflit entre profane et sacré.

Enfin, le prédicat « fixe intensément, les sourcils froncés, ce qui lui fait face » semble rendre visible le conflit général et lui donner une origine interne.

Dimension mystique du hors-champ générateur du conflit général

Le second hors-champ est lui aussi précisé mais uniquement en creux. Aucun prédicat, ni aucune proposition ne participe à ce mouvement. Étudions comment cette précision est réalisée, dans l'ordre chronologique de la séquence.

Dès les premiers instants du film, alors que le regard de Sœur Bénédicte suit l'enfant, plusieurs voix-off chantent en latin : « Qui me suit ne marche pas dans les ténèbres ; mais il aura la lumière de vie, dit le Seigneur. »

Les voix en elles-mêmes participent, avec le regard du protagoniste, à construire le hors-champ matériel. Mais la forte réverbération empêche de bien les dénombrer et de bien les imaginer dans une corporéité. Ces voix restent donc en retrait dans la construction du hors-

champ matériel par rapport au regard actif du protagoniste⁶¹. Mais leur propos imprimé en sous-titre de l'image prend, lui, une place très importante dans l'élaboration de la dimension mystique du hors-champ.

Au moment précis où s'écrit à l'image « dit le Seigneur » ou lorsque résonne, pour les latinistes, « dicit Dominus », les voix indistinctes renvoient au-delà de l'espace matériel qu'elles participent quelque peu à représenter, au Seigneur, à sa présence dans le hors-champ. Enfin, à travers tous ces éléments, les voix indistinctes renvoient à la question : « Le Seigneur est-il là, dans le hors-champ ? » « Le Seigneur est-il ? »

Le prédicat général – formulant l'objectif général - en cours de reconnaissance est présenté une première fois : « cherche à suivre le Seigneur. » Ce prédicat se lie, tout de suite, à cette dimension mystique du hors-champ. Car la locution « le Seigneur » renvoie directement à elle.

C'est en effet, ce que le film propose à cet instant pour identifier ce concept qui peut tant varier selon les auteurs et les expériences. Dans un point de force de l'image, la flamme du cierge, dans une diagonale de l'image, témoigne de cette nouvelle relation et de cette question sur l'existence de Dieu, à la façon dont les mains témoignaient de la corporéité de la voix du prêtre. Ainsi, c'est la question « Le Seigneur est-il ? » qui fait surgir la dimension mystique du hors-champ.

Peu après que l'enfant ait allumé le cierge de Sœur Bénédicte, elle s'agenouille et commence à chanter en latin sous-titré :

*« J'invoquerai ton nom, Seigneur, ne détourne pas Ta Face lorsque je crie
vers Toi. »*

Ce discours appuie un peu plus la même question : « Le Seigneur est-il ? » et participe ainsi à creuser le hors-champ mystique. En chantant, Sœur Bénédicte, paraît tourner son regard

⁶¹ Raison pour laquelle dans un souci de légèreté j'ai omis d'y faire référence dans l'analyse de la dimension matérielle du hors-champ.

vers le sol. En fait, son regard est présent au spectateur, non pas comme tourné vers le sol, mais comme tourné en lui-même.

Par ce mouvement, le hors-champ mystique se rattache à l'intériorité du protagoniste, intériorité vers laquelle ce dernier paraît se pencher explicitement pour se tourner vers Dieu. Apparaît, ici, pour la première fois le lien entre cette intériorité du protagoniste et le hors-champ mystique. À ce moment du film, un faisceau d'indices permet de ressentir l'intériorité du protagoniste comme inclus dans le hors-champ mystique, comme le lieu du mystère et de la question dramatique.

Son chant terminé, Sœur Bénédicte s'avance. Son regard se fixe devant elle, comme si elle venait de s'éveiller et qu'elle découvrait ce qui lui faisait face. Lorsque la voix du prêtre la prend à partie, la qualité de son regard se modifie subrepticement. Il semble plus dense, plus concentré. Elle ne paraît plus ciller, ni plus vraiment respirer mais être tout entière son regard. Cette entièreté qui s'affirme dans le temps du discours du prêtre semble procurer au regard du protagoniste une propriété nouvelle. Il est bien toujours posé sur le prêtre, mais il semble ne pas s'y arrêter, le transpercer sans violence et aller au-delà. Ce mouvement que je perçois vers l'au-delà creuse encore le hors-champ mystique. Mais toujours avec la même question : « Qu'y a-t-il au-delà ? », « Dieu est-il ? ».

Sœur Bénédicte est allongée au sol. Son visage, maintenu en tension et caché sous son voile blanc, tremble. Le visage caché à cet instant ravive la question de l'intériorité. Je veux voir ce visage et il m'est caché. Mais je perçois autre chose ; au-delà du rite, je sens une véritable tension, une émotion qui fait tressaillir tout le corps du protagoniste. Pourquoi ? Est-elle proche de Dieu ? Je ne parviens à rien d'autres que des questions car je n'ai pas de chair d'où me situer. Je n'ai pas son visage, son regard pour m'aider à percevoir son intériorité et je ne peux pas répondre. Encore une fois : « Est-ce Dieu la cause du tremblement? », « Dieu est-il ? ».



Figure 45 - Leur Souffle : Prostration de Sœur Bénédicte.

Sœur Bénédicte est agenouillée face au prêtre qui se tient dans le hors-champ. Lorsqu'elle reçoit ses insignes et, plus particulièrement lorsque le prêtre lui annonce qu'il va lui remettre l'anneau qui fera d'elle l'épouse du Christ, son regard change singulièrement pour retrouver la densité qui le faisait aller au-delà et creuser encore un peu plus la même question.

Lorsque Sœur Bénédicte chante, son regard s'élève pour se poser dans un lieu que le hors-champ matériel ne peuple pas. Il n'y a aucun corps là-haut. Tout ce qu'il y a, c'est cette interrogation lancinante : « Dieu est-il ? » Car le protagoniste, lui, semble bien l'apercevoir. Son regard ne cherche pas : il contemple. Enfin, dans le moment qui suit sa communion, Sœur Bénédicte, de face, en champ, cherche, les yeux d'abord fermés, puis ouverts. Elle semble parcourir un espace familier qu'elle redécouvre un peu plus ouvert, un espace intérieur qui fusionne avec le hors-champ mystique. Ici encore, cette recherche pose la question de ce qui est recherché, sans y apporter aucune précision, en tout cas aucun élément de réponse.

La séquence, par la répétition de cette question « Dieu est-il ? » creuse particulièrement le conflit général du protagoniste. Cette question devient omniprésente et définit le protagoniste

comme principe affirmant Dieu. Tous les autres éléments du film sont subordonnés à cette question par cette constitution anaphorique de l'objectif général du protagoniste.

d. Mouvement vers la suture

En mêlant ainsi un hors-champ purement interrogatif à la définition de l'objectif général du récit, le film ménage une place particulière pour le spectateur. Car un hors-champ purement interrogatif n'existe pas plus dans le matériel filmique que dans le spectateur. De ce fait le transfert de sa question au spectateur est rendu possible.

Dans le cas d'un hors-champ matériel, chacune de ses propositions ou de ses prédicats, en lui conférant un aspect tangible et préhensible en imagination s'oppose au transfert de sa question au spectateur.

La voix qui s'adresse au protagoniste s'incarne comme celle d'un prêtre dans un lieu qui ressemble notamment par son acoustique à une Eglise. La voix ne résonne pas directement pour le spectateur, elle est dirigée sur le protagoniste. La question soulevée par ce hors-champ matériel, « Que voit le protagoniste ? », ne se transfère pas au spectateur qui ne se demande pas à son tour : « qu'est-ce que je vois ? ». Les différents prédicats qui ont été relevés plus tôt agissent en fait comme autant d'amarres qui retiennent la question dans le giron du récit et l'empêchent de venir directement confronter le spectateur. L'acoustique dans laquelle résonne cette voix n'est pas celle que le spectateur sait constituer, dans son espace-temps originel (antérieur à la projection).

Mais la question « Dieu est-il ? » recèle, en puissance, le pouvoir de s'étendre au spectateur et de venir directement le prendre à partie. Car aucun élément ne vient le séparer de la question. Cette question n'est en fait que la déclinaison de la question génératrice de hors-champ « Que voit le protagoniste ? Qu'est-ce qui se dirige vers le protagoniste ? » en « Que

voit le protagoniste au-delà de la matière?», ou bien « Qu'est-ce qui au-delà de la matière se dirige vers le protagoniste ? ».

Mais ce pouvoir de transfert de la question du hors-champ n'est présent qu'à l'état latent, alors que le noyau de la scène de la communion se conclut sur le passage au *cut* à un autre espace. La question flotte en vis-à-vis du protagoniste et aucun lien n'empêche le spectateur de se lever pour se saisir de la question. Mais ce mouvement de saisie n'est pas encore impulsé.

La scène de l'entrée en clôture va venir amorcer cette proposition faite au spectateur de saisir la question du hors-champ mystique pour lui-même. Le hors-champ double n'a jusqu'à présent jamais été montré. C'est notamment ce qui lui a permis de monter en puissance pour venir aider à faire surgir l'objectif général du protagoniste. La scène de l'entrée en clôture, qui suit celle de la communion, va venir changer cela.

L'action est transportée dans un autre espace. Toutes les scènes précédentes avaient en commun le même lieu qui se devinait comme une église. L'entrée en clôture débute alors qu'une foule s'amasse en deux groupes, de parts et d'autres d'un grand portail en bois. Un côté semble être composé des ecclésiastes, qui avaient été aperçus comme des indices (sans chair) sur le hors-champ, lors des scènes précédentes. L'autre côté rassemble des visages familiers qui ont pu être aperçus dans la foule à laquelle Sœur Bénédicte tournait le dos dans l'église. Les ecclésiastes sont à présent véritablement en champ car j'ai accès à leurs visages.

L'espace proposé conserve l'organisation qui était celle des scènes précédentes : un groupe de prêtres fait face à un groupe de civils. C'est deux groupes sont séparés par un espace creux que va venir remplir quelques instants Sœur Bénédicte.



Figure 46 - *Leur Souffle* : Début de l'entrée en clôture.

Cet espace « creux » est occupé par une grande porte en bois. Elle manifeste en champ le hors-champ mystique. Cette porte cache un espace inconnu vers lequel la composition du plan incline le protagoniste. Cette porte fermée, centrée au cadre, phagocyte l'image au point qu'elle paraît être davantage mise en valeur que tous les personnages humains qui peuplent la scène autour d'elle. Ces personnages font d'ailleurs preuve à son égard de beaucoup de considération en prenant soin de ne pas se placer devant elle. Tous ces éléments permettent ainsi à la porte de prendre le relai du hors-champ mystique car celui-ci ne peut plus résider dans le hors-champ du regard de Sœur Bénédicte. En effet, ce regard n'est plus tout à fait à la spatio-temporalité du hors-champ mystique. Il embrasse joyeusement et fait ses adieux. A l'instar de la flamme du cierge, la porte fermée souligne le hors-champ mystique sans parvenir à lui donner corps, c'est-à-dire sans proposer le moindre élément de réponse à la question qu'il soulève. Là où la flamme renvoyait particulièrement à ce hors-champ mystique par son mouvement tout aussi indéniable qu'insaisissable, la porte le ranime car elle sépare deux espaces et cache à l'image non pas de Dieu, mais la question de son existence.

Ce plan n'introduit en fait aucun nouvel élément, il propose juste d'effectuer une « rotation à 90° » de notre perception des éléments qui constituent la séquence (foule des proches, groupe des prêtres, Sœur Bénédicte, le hors-champ dans sa double dimension) et du système d'interrelation qui les maintient tous en contact. Ce changement de point de vue se traduit par un changement de l'axe de la caméra qui était, jusqu'à présent, demeuré constant⁶². La caméra était en effet toujours dos au prêtre et face à Sœur Bénédicte et à la foule de proches placée derrière elle.

L'axe de la caméra est désormais *perceptiblement* différent : il est perpendiculaire au précédent. Cela permet d'englober dans le même champ deux espaces qui étaient, jusque-là inconciliables : celui des religieux et celui des civils. Ainsi une part du hors-champ est révélée.

Mais cette part ne répond en rien à la question soulevée par la dimension mystique du hors-champ : « Dieu est-il ? ». Elle présente l'aspect matériel du hors-champ. Cette révélation est renforcée par le mouvement que réalise Sœur Bénédicte. Elle va d'abord vers la foule de ses proches⁶³, puis elle disparaît du champ pour réapparaître du côté des ecclésiastes et enfin elle est menée, par le prêtre dont j'aperçois enfin le visage, à une porte mystérieuse qui occupe tout l'espace qui sépare les deux groupes.

Entre-temps, la porte s'est ouverte. Elle dévoile à présent ce qu'elle recèle derrière elle : l'espace de la clôture et les religieuses qui s'y tiennent en arc de cercle pour accueillir le protagoniste. Un nouvel élément du hors-champ matériel est ainsi donné. L'ouverture de la porte appesantit le mystère du hors-champ : contre toute attente, il n'y a rien de l'autre côté de la porte qui puisse commencer à répondre à la question du hors-champ mystique.

⁶² La scène de la prosternation peut sembler être en contradiction à cette règle puisque la caméra ne se situe plus face au protagoniste, mais elle est braquée sur son profil. Mais en réalité, il n'en est rien car, bien que son visage soit caché, je suis toujours sur Sœur Bénédicte uniquement. Et ce plan ne vient en rien modifier les représentations de la foule et des religieux qui sont tous absents à ma perception dans cette scène.

⁶³ Les embrassades me permettent à présent de l'affirmer.



La découverte du visage du prêtre lève la plus grande part du hors-champ matériel. En effet pendant tout le premier mouvement de la séquence des Vœux, ce qui matériellement paraissait se diriger vers Sœur Bénédicte, ainsi que ce vers quoi elle semblait diriger ses regards, c'était le prêtre. Toutes les autres composantes du hors-champ m'apparaissaient comme autant d'appendices à son corps imaginé.

Ainsi par exemple, l'ecclésiaste, que l'on aperçoit sans que son visage ne soit en champ et qui tient un livre ouvert pour le prêtre, n'est présent que comme une émanation du personnage du prêtre qui, emplit d'autorité, lit solennellement. Je me dis bien à cet instant que, matériellement, plusieurs corps font face à Sœur Bénédicte, mais celui du prêtre me paraît alors représenter tous les autres. En me donnant accès à une chair sur laquelle je peux bâtir tout le personnage du prêtre, les dernières questions du hors-champ matériel sont résolues.

La seule autre interrogation qui aurait pu demeurer c'est la question des caractéristiques de l'espace. Mais toutes les caractéristiques de l'espace participant à des prédicats, elles sont clairement identifiées à l'image. Je reconnais ainsi le lieu qui permet la cérémonie, par ses vitraux notamment : une église. Son acoustique ne faisait que l'étendre au hors-champ, sans

en construire de nouveaux éléments à découvrir. Ainsi, cette scène clôt le hors-champ matériel.

Cette clôture rompt le lien qui unissait les deux dimensions du hors-champ. Le hors-champ mystique, qui reste « i-révéle », est à présent dissocié du hors-champ matériel. La question qu'il a creusée peut maintenant évoluer librement en moi. Le pouvoir de transfert (transfert de sa question du protagoniste au spectateur) du hors-champ mystique est à présent perceptible. La perception de ce caractère est une condition nécessaire mais non suffisante à la réalisation de ce potentiel.

Trois événements filmiques vont venir terminer d'amorcer le mouvement de saisie de la question dramatique par le spectateur.

Le premier événement filmique est le suivant : Le prêtre confie Sœur Bénédicte à sa communauté et quitte la clôture dont les portes se referment derrière lui. L'espace devant la porte se vide peu à peu des ecclésiastes et des proches pour ne laisser que le couple âgé que l'image des scènes précédentes mettait en valeur : les parents. Ils discutent avec certains invités restés près de la porte.





Figure 47 - Leur Souffle : La porte se referme sur la clôture.

La fermeture de la porte marque la séparation du spectateur et du protagoniste. Ce genre de séparation n'est jamais neutre, il invite toujours à redéfinir le protagoniste ou les personnages dans leurs liens avec le protagoniste. Par ce mouvement, le film ouvre la voie à l'évolution de son protagoniste.

De plus, la séparation est ici violemment appuyée par un *cut* qui survient *in media res*. Ce *cut* coupe court au brouhaha qui commençait à s'élever dans la foule : le silence se fait alors brutalement, avec la survenue d'un carton noir. Puis, le titre survient « Leur Souffle » : il vient clore la séquence.

Le chant du « suscipe me Domine⁶⁴ » qui s'élève alors, toujours au noir, introduit une nouvelle séquence. Loin d'occulter la question du hors-champ mystique posée dans la première séquence, ce chant vient souligner cette question toujours intacte et irrésolue du hors-champ

⁶⁴ Le « suscipe me Domine » est la prière chantée par la novice, alors qu'elle vient de recevoir ses insignes de religieuses, pour supplier Dieu de l'accueillir. Traditionnellement, ce chant est chantée à trois reprises, de plus en plus haut.

mystique et ce, avec d'autant plus d'insistance qu'il est répété à trois reprises, de plus en plus haut.

Cette structuration de la séquence n'est pas le fruit de cette analyse. Lors de la préparation du tournage, j'ai eu de nombreuses discussions avec Cécile Besnault pour décider si la scène de l'entrée en clôture serait captée par un dispositif de Steadicam qui aurait suivi Sœur Bénédicte ou par une caméra fixe qui resterait au seuil de la porte. C'est cette dernière option qui a été retenue par la réalisatrice, explicitement pour renforcer ce conflit lié à la séparation du monde et présenter le monde clos des religieuses comme distant et inaccessible.

Ce choix était aussi motivé par le souhait de la réalisatrice de réaliser une « suture » forte, à même d'intéresser profondément le spectateur à la question dramatique du film : « Le protagoniste parviendra-t-il à vivre près de Dieu ? ».

« La suture marque l'agencement du « voir » et du « se voir » dans le film⁶⁵. » La suture survient donc lorsque dans un film, on accole une perception de l'extériorité du protagoniste à une autre qui met la première en relation avec son intériorité. L'enjeu fondamental de cette séquence, c'est de réaliser une suture particulièrement forte pour intéresser profondément le spectateur à la question dramatique et lui permettre, comme on le verra plus tard, de s'intriquer au récit en assurant une fonction d'antagoniste. Celle-ci doit venir livrer, au sein même du spectateur, une bataille à ce qui en lui assume une identification au protagoniste.

3. Évolution des prédicats et du protagoniste – Construction d'un protagoniste multiple

⁶⁵Jean-Pierre Esquenazi, op. cit., p.168.

a. Le protagoniste à l'issue de l'acte I dans *Leur Souffle*

« Le premier acte contient tout ce qui se passe avant que l'objectif du protagoniste soit clair (consciemment ou inconsciemment) dans l'esprit du spectateur⁶⁶. » Le premier acte de *Leur Souffle* se conclut sur les derniers sons de la scène du *Suscipe me* par lequel une religieuse, vraisemblablement Sœur Bénédicte, supplie Dieu de l'accueillir et ne pas la décevoir :

« Accueille-moi, Seigneur, selon ta Parole et je vivrai,
et ne déçois pas mon attente. »

Le protagoniste avait « défini[t] son objectif⁶⁷ ». Il l'a à présent confirmé.

A cet instant du film, le protagoniste s'identifie à Sœur Bénédicte qui souhaite être accueillie par Dieu. C'est en effet, le moment où l'objectif du protagoniste atteint son maximum de clarté pour reprendre la définition proposée par Yves Lavandier⁶⁸ dans *La Dramaturgie*.

Pour Hegel, d'après Yves Lavandier, le premier acte est le moment de la « naissance du conflit ». Tous les conflits du protagoniste se sont noués. Dans la suite du film, ils seront actualisés mais aucun nouveau conflit ne naîtra sans être en fait lié au développement d'un conflit préexistant.

Nous avons vu que, dans *Leur Souffle*, comme dans *Dead Man*, la reconnaissance du protagoniste a reposé en premier lieu sur la reconnaissance d'une chair. Dans ces deux films, cette chair a pris la forme d'un visage et surtout d'un regard. C'est par l'évolution de cette chair perçue que le protagoniste va évoluer.

⁶⁶ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Op. Cit., p.156.

⁶⁷ Yves Lavandier, Ibidem.

⁶⁸ P156 La dramaturgie

b. Le Protagoniste présumé démultiplié

La première chair qui est reconnue à l'issue du premier acte, ce sont des mains. Tout comme les visages précédents se reconnaissaient, principalement, comme des regards perçus-percevants, ces mains apparaissent comme une volonté de faire. C'est cette « volonté vers quelque chose/quelqu'un » qui les caractérise comme chair.



Figure 48 - Leur Souffle : Deux mains lavent un poisson.

Auparavant, une femme avait été aperçue de dos alors qu'elle se lavait les mains dans ce qui ressemble à une cuisine, mais aucune intention ne semblait émaner d'elle.



Figure 49 - Leur Souffle : Une Soeur encore anonyme.

Ce n'est pas le cas des mains qui ont une intention précise : celle de laver des poissons dans une bassine. Il n'y a que les mains en gros plan à l'image. Ce sont peut-être les mains de Sœur Bénédicte, ce sont peut-être les mains du protagoniste. En l'absence de tout démenti je m'absorbe dans le spectacle de ces mains en les liants au protagoniste. Une fois le poisson lavé de son sang, il se présente à moi dans une bassine comme un empilement de visages inanimés. Cette séquence est étrange.



Figure 50 - Leur Souffle : Trois poissons dans une bassine.

Tout d'un coup, une sœur apparaît pour nettoyer le plan de travail. Contrairement aux mains, je ne l'associe pas encore vraiment au corps du protagoniste. Je reconnais dans les images que je viens de voir une espèce de diligence que je lie à l'objectif général du protagoniste. Je ne sais pas si ce sont les mains de Sœur Bénédicte mais je les ajoute tout de même au protagoniste.

La séquence qui suit respecte ce principe d'extension du corps du protagoniste en me montrant à nouveau une nouvelle chair que je ne peux pas directement affirmer ou infirmer comme étant celle de Sœur Bénédicte. Mais, dans le doute, je l'associe, encore une fois, au protagoniste.

Cette nouvelle séquence commence alors que la caméra suit en travelling embarqué une sœur sur un tracteur. Cette nuque est chair car elle se meut précisément dans une intention qui étend, d'ailleurs, ce caractère de chair jusque dans le tracteur. Je vois ensuite cette chair de face et je l'associe à l'objectif général du protagoniste.



Figure 51 - Leur Souffle : une sœur sur un tracteur.

Des cloches résonnent, alors que la sœur retourne à l'Abbaye que j'ai pu apercevoir dans l'arrière-plan, le temps d'un panoramique. En s'intégrant de façon présumée au protagoniste ce personnage gagne le pouvoir de définir des objectifs intermédiaires qui peuvent, par la suite, servir à étendre *a priori* le corps du protagoniste à d'autres éléments et personnages.



Figure 52 - Leur Souffle - La Sœur retourne à l'Abbaye.

Une autre sœur à bicyclette produit le même mouvement vers les cloches et l'Abbaye ; elle partage ainsi ce que la sœur conductrice de tracteur a défini comme un objectif *a priori* du

protagoniste. C'est ainsi que, par **transitivité**, la voilà, elle aussi, liée au corps imaginaire que me propose le film pour le percevoir et prise dans l'identité du protagoniste.



Figure 53 - Leur Souffle - Une Soeur retourne à l'Abbaye en bicyclette.

C'est bien à chaque fois l'identification à l'objectif général qui permet d'accueillir une nouvelle chair dans celle du protagoniste. Pour les sœurs qui portent toutes l'habit religieux, l'identification au vêtement qu'a reçu Sœur Bénédicte, alors qu'elle prononçait le vœu de poursuivre ce que j'ai identifié comme l'objectif général du film suffit à les intégrer *a priori* au corps du protagoniste. Le fait qu'elles semblent, par ailleurs, partager de mêmes objectifs intermédiaires, et au-delà, de mêmes regards ou intentions, renforce cette présomption.

Déjà, je présume que le protagoniste a plusieurs corps. Il est le visage de Sœur Bénédicte, les mains qui travaillaient le poisson, la religieuse-tracteur et la religieuse-bicyclette. Tous ces corps du protagoniste ne le sont qu'en présomption car rien n'est venu prouver définitivement qu'ils partageaient l'objectif général.



Figure 54 - Leur Souffle: Différents nouveaux corps du protagoniste.

c. Intention et regard de communauté : *protagoniste communauté*

La séquence suivante va permettre de dépasser le stade de la présomption et de confirmer définitivement le corps multiple du protagoniste. Son commencement est porté par un raccord causal : une sœur sonne la cloche que j'entends. La sœur que je n'ai jamais vue, vraisemblablement une novice (son voile est blanc, et non noir) quitte le champ et la cloche se tait avec son départ. Une autre religieuse apparaît, de dos, face à la cloche.



Figure 55 - Leur Souffle : Début de la scène de station.

Elle attend un long moment, là où convergent les lignes de fuite de l'image. Ce dos pourrait être celui de toutes les religieuses que j'ai vues jusqu'à présent. Dans ce dos, je perçois la tension de l'immobilité que je subis aussi en tant que spectateur, selon des mécanismes de l'ennui, moteur de la critique. Par cette tension, ce dos est chair. Il est comme possible dos de toutes celles qui, par leur chair, appartiennent au protagoniste, il est **chair commune** du protagoniste.

Après de longs instants, de nombreuses autres religieuses se joignent au dos, arrivant pour la plupart de face, elles finissent toutes par se placer dos à moi, dans le couloir du cloître qui fait face aux cloches. Elles ne sont plus discernables. Elles forment une véritable communauté de dos : toute cette communauté est le protagoniste.

Cela s'affirme particulièrement lorsque, après que la cloche ne retentisse une seconde fois, tous ces dos se mettent en mouvement d'un seul corps, dans la même direction, et disparaissent dans le hors-champ finalement rejoint par la novice sonneuse de cloche. Par ce mouvement de communauté, le sacrifice de leur attente, que j'ai un peu partagée, et la convergence de leurs mouvements résonnent ensuite, me laissant seul face à un grand crucifix.







Figure 56 - *Leur Souffle* : Fin de la scène de la station.

Partant d'un protagoniste simple s'identifiant à un personnage et sa chair. Le protagoniste, dans *Leur Souffle*, se mue successivement en un protagoniste multiple présumé puis en un protagoniste communauté.

Dès lors, tous les personnages qui vont apparaître feront partis de ce protagoniste communauté. Il existe pourtant un antagoniste qui tend ce récit mais, s'il n'est pas un personnage, qu'est-t-il ?

4. L'Antagoniste désincarné – un rôle du spectateur

Un film peut parfaitement se passer d'antagoniste, qui « constitue, dans ses tentatives pour atteindre son objectif, la seule source d'obstacles pour le protagoniste⁶⁹. »

Les films catastrophes et, parmi eux, les films dépeignant la lutte d'un protagoniste face à une nature déchainée sont exempts de tout antagoniste. À la limite, on pourrait ici postuler que la nature, en se présentant au protagoniste uniquement comme un obstacle peut être anthropomorphisée sous les traits d'une sorte de divinité païenne diffuse opposé *l'hubris* des hommes.

Prenons alors comme exemple le film *Printemps, Été, Automne, Hiver ... Et Printemps* (Corée du Sud, 2002) de Kim Ki-Duk. Dans ce film, le protagoniste multiple, incarné par la lignée de prêtres, a pour objectif d'être un bon prêtre c'est-à-dire de s'élever dans le cycle des réincarnations. Aucun antagoniste ne vient se confronter à eux.

La jeune femme, qui vient arracher le prêtre adolescent à son temple, n'a pas pour objectif de lui faire mener une mauvaise vie et ne s'oppose pas à l'objectif général, pas plus que les policiers qui viennent l'arrêter plus tard.

D'ailleurs le prêtre le plus ancien, pourtant demeuré au temple, échouera temporairement, une fois seul, ne pouvant plus soutenir sa souffrance. L'obstacle est interne. Tous ces obstacles sont d'origine interne, à l'image de la faute originelle que ce prêtre commet dans les premières scènes du film en torturant, enfant, de petits animaux. Le monde ne fait que refléter ces obstacles internes avec une violence d'autant plus forte que le prêtre en est peu détaché.

Dès lors, il pourrait sembler assez simple de considérer que *Leur Souffle* ne comporte pas plus d'antagoniste. Il partage en plus avec *Printemps, Été, Automne, Hivers... Et Printemps* le même genre de protagoniste multiple, avec cette communauté de religieuses dont l'objectif est d'être de bonnes religieuses, c'est-à-dire de se rapprocher de Dieu.

Mais la grande différence vient des obstacles que le récit construit. Dès la fin de l'acte I, le film

⁶⁹ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Op. Cit., p.97.

ne semble plus vraiment comporter d'obstacles. Il n'y a pas de personnages dont l'objectif vient s'opposer à celui des sœurs, pas plus que d'autres obstacles externes.

Le travail qu'elles s'imposent pour essayer d'être indépendantes et qui pourrait sembler venir rogner sur leur temps de prière apparaît en fait y être complètement inclus. De même, la rigueur de leur règle de vie est mise en scène de telle manière qu'elle paraît aussi venir les aider à réaliser leur objectif.

Enfin, la dureté et la tragédie du monde qui viennent au contact des religieuses, notamment lors de la scène du réfectoire, ne semblent pas venir s'opposer à leur objectif. Bien au contraire, en étant mis au contact de ces réalités, comme par exemple les exactions terroristes de Daesh, par la lecture monocorde qui ponctue leur repas, elles semblent confortées dans leur volonté d'être de bonnes religieuses, c'est-à-dire de porter secours au monde en s'en retirant pour pouvoir lui offrir toute la force de leurs prières. On ne lit aucun doute sur leur visage dans cette scène, seulement une résolution tranquille qui vient parfois s'appuyer sur une tristesse grave.





Figure 57 - Leur Souffle : Photogrammes de la scène du réfectoire, le dernier présent la sœur chargé de la lecture édifiante.

Cette absence de doute se prolonge à toutes les scènes du film, de telle sorte qu'aucun obstacle interne ne semble non plus pouvoir venir animer le récit.

Leur Souffle ne possède-t-il alors aucun obstacle, et donc aucun conflit ? On l'a vu avec *Dead Man*, un récit a besoin de conflit pour prendre en charge l'énergie que lui apporte son spectateur, pour l'actualiser et ne pas la laisser mourir.

Pourquoi alors Cécile Besnault, a-t-elle pris en connaissance de cause – je peux en témoigner – la décision de n'inclure aucun obstacle dans son matériel filmique ? Elle aurait par exemple pu garder dans son film des moments de déconcentration et de troubles explicites présents dans certains rushs enregistrés lors des offices et des oraisons.

Elle a choisi pourtant de montrer le fait que ce sont des femmes comme les autres notamment lors de la scène de la récréation, où l'on peut voir les sœurs jouer avec passion à la balle au prisonnier, sous les commentaires des aînées, assises en retrait. Dans cette séquence, on les voit aller jusqu'à se disputer violemment sur un point de règle pour finalement être réconciliées. Mais tout cela ne se pose pas profondément en obstacles à leur objectif : tout est résolu dans

le mouvement même où le problème est présenté. Tout cela participe au conflit profane/sacré déjà présenté.





Figure 58 - Leur Souffle : série de photogramme issus de la séquence de Récréation.

Cécile Besnault avait été très claire dès le tout début du projet, avant le tournage : elle ne souhaitait pas documenter la vie des religieuses, cela ne l'intéressait pas. Selon elle, d'autres films s'en étaient déjà chargés. Elle souhaitait plutôt raconter une histoire, mais en aucun cas la faire reposer sur des conflits que vivraient ses personnages. A la stupeur de l'équipe du

film, elle insistait sur le fait qu'aucun doute des religieuses ne viendrait structurer le récit, pas plus qu'une souffrance particulière de leur part, ou bien la mise en relief d'un sacrifice. Non, ce qu'elle souhaitait c'était que les conflits prennent leur source directement chez le spectateur. Avec ce film, son but était d'essayer de « proposer au spectateur, quel que soit son rapport à la religion ou à la spiritualité, un vaisseau lui permettant d'oser une recherche de Dieu ». Comme une sorte de voilier avec une carte, une boussole et quelques vivres.

Ainsi, l'objet de son film était de proposer à son spectateur un début d'identification à un protagoniste dont l'objectif général serait de se rapprocher de Dieu. Dès lors les obstacles qu'elle envisageait pour faire circuler l'énergie de son film reposaient tous dans une interprétation kierkegaardienne de la foi sur le « désespoir » du spectateur, sa propension à nier Dieu ou à nier pouvoir entrer en relation avec Dieu. De ces négations devait naître tous les conflits du film.

Ainsi, dès l'écriture de son documentaire - à laquelle elle m'a associée -, les différents obstacles qu'elle envisageait pour structurer son récit provenaient tous d'un personnage particulier dont l'objectif était de nier la relation à Dieu des religieuses et d'y fermer le spectateur. Ce personnage par son objectif se définissait précisément comme un antagoniste.

Mais, ici, l'antagoniste ne possède aucun corps à l'intérieur du récit, il est désincarné. En fait, cet antagoniste, c'est le spectateur qui est appelé à occuper complètement ce rôle en mettant en cause l'objectif du protagoniste, à différents moments du récit.

Le montage devient ici très particulier car il doit, dans la manière dont il fait surgir des interrogations et des éléments de réponses, construire des conflits désincarnés qui reposent exclusivement sur le spectateur. Essayer de participer à la mise en place de tels conflits a été une expérience assez nouvelle et passionnante pour moi.

Le film est ensuite bâti sur la distinction entre le corps imaginaire construit pour le spectateur, et le protagoniste. Dès la fin de la séquence de la Station qui donnait lieu à la reconnaissance

d'un protagoniste-communauté, cette distinction se fait claire. La communauté sort du champ et, quelques instants plus tard, le corps imaginaire la suit. Mais la communauté est déjà partie dans un nouvel hors-champ qu'une porte ouverte nous laisse deviner : l'église. Ce hors-champ-là, le corps imaginaire ne peut y pénétrer. Et c'est principalement par cette distinction que se crée une cassure, une rupture du contrat qui assure le spectateur de percevoir tout ce que le protagoniste perçoit qui concerne sa progression dans son objectif principal.

Cette rupture explicite du contrat, qui intrique la chair du protagoniste dans le corps imaginaire que le film propose au spectateur, tente de produire une rupture chez le spectateur. Ce dernier s'identifie naturellement au protagoniste comme le faisait remarquer Jean-Pierre Esquenazi. Mais à présent, il va porter en lui la contradiction du protagoniste et, pour que le film existe pleinement, il va devoir assumer le rôle de l'antagoniste.

Ainsi chaque scène est construite pour être niée de l'extérieur. Le spectateur est ainsi amené à se demander si le protagoniste a vraiment la foi, s'il est épanoui, sans avoir pour autant des prédicats précis qui lui permettent de trancher cette question.

Mais, petit à petit, le film essaye de vaincre cet antagoniste qu'il a construit dans le spectateur en lui présentant, dans un premier temps, dans des scènes d'oraisons, des chairs solitaires et complètement offertes au hors-champ mystique qu'a construit le premier acte.

Mais enfin, la séquence finale de l'office des complies tente de vaincre définitivement l'antagoniste en laissant le corps imaginaire entrer dans le chœur et communier avec le protagoniste-communauté. Cela alors que, fort de tous ses corps, celui-ci chante l'office de Complies à travers différents espaces-temps, celui du chœur se mélangeant à un autre, en extérieur.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'interroger la nature de la dialectique creux/pic telle qu'elle se manifeste à l'échelle du récit et de ses interactions avec le montage.

Le montage participe à installer le récit en organisant la dynamique question/réponse par laquelle ce dernier s'esquisse.

Afin de bien délimiter le sujet traité dans ce travail, il a fallu se concentrer exclusivement sur une composante de cette dynamique : la dialectique question/ réponse-prédictat. Ainsi en mettant au cœur de ma réflexion la notion de réponses-prédictat, j'ai principalement émis des hypothèses sur la façon dont le montage participe à la constitution et à l'évolution du protagoniste. Car, tous les prédicats étant des rétentions du spectateur, il est apparu qu'ils étaient tous polarisés par essence sur le protagoniste.

Ainsi de premiers éléments de réponses ont pu être formulés à la problématique de ce mémoire :

Quelle est la place de la dialectique Creux-question/Pic-réponse-prédictat dans le montage des films *Dead Man* de Jim Jarmusch et *Leur Souffle* de Cécile Besnault ?

La dialectique Creux-questions/Pic-réponse-prédictat modèle le protagoniste des films *Dead Man* et *Leur Souffle* et fait circuler l'énergie du récit à travers les conflits qu'elle anime.

Deux mouvements particuliers se sont manifestés : la première reconnaissance et l'évolution du protagoniste.

Première reconnaissance

La première reconnaissance est apparue comme le lieu de constitution d'un corps imaginaire proposé par le film à son spectateur telle une place d'où le percevoir. Cette première

reconnaissance du protagoniste semble toujours reposer sur un raccord regard originel qui va donner le premier mouvement singularisant le protagoniste. Ce raccord regard est l'occasion de définir une chair du film à travers le personnage particulier du protagoniste. Cette chair merleau-pontienne constitue l'interface à travers laquelle le spectateur va être intriqué, entremêlé au récit filmique. La chair du film, bien que partageant de nombreuses similitudes avec le corps imaginaire proposé au spectateur s'en distingue nettement d'une façon qui rappelle la distinction qu'opérait David Bordwell entre *fabula* et *syuzhet*. En effet, la chair est toute l'histoire de l'interrelation que le spectateur se perçoit vis-à-vis du film tandis que son corps imaginaire n'en est que la partie explicitement offerte. La chair définit au film un contour continu même si certaines de ses parties sont cachées, là où le corps imaginaire se présente comme la collection discontinue de point de perception sur ce contour.

Ainsi, dans *Leur Souffle*, à la fin de la séquence de station, le corps imaginaire est bloqué hors du chœur tandis que la chair s'y étend bien que recouverte à cet endroit d'un voile qui entrave mon entremêlement à cette zone de sa sensibilité.

La première reconnaissance semble, également, être toujours marquée par l'établissement du conflit général du protagoniste qui ne fera par la suite qu'être actualisé. Ce travail m'a permis de dégager quatre grands moyens de mise en scène et de montage participant à cet établissement : le montage alterné, l'anaphore, le hors-champ et le raccord regard.

L'évolution du protagoniste

Ces quatre moyens participent également à faire évoluer le protagoniste. Et à travers eux, c'est principalement la notion de chair qui lui permet de s'actualiser en redéfinissant perpétuellement dans sorte de boucle de rétroaction sa perception des éléments du récit.

L'étude de *Leur Souffle* fut l'occasion d'observer une démultiplication particulière du protagoniste passant de protagoniste-singulier à protagoniste-communauté. Ce mécanisme particulier d'évolution par absorption se base sur une identification des nouveaux

personnages-appendices à l'objectif général. C'est sur ce même mécanisme, cette fois-ci inversé, qu'un personnage peut quitter la chair du protagoniste.

Protagoniste et expérience critique

Par ailleurs, nous avons vu qu'à travers la constitution du protagoniste, la dialectique question/prédicat pouvait établir un espace plus ou moins critique, en fait une « distance plus ou moins réduite » pour reprendre le concept développé par Hélène Ricou dans *Propositions Relationnelles* pour caractériser certaines performances artistiques et proposer un cadre commun pour les étudier avec certaines formes de danse. Ainsi, plus « l'engagement effort⁷⁰ » et « l'engagement intime⁷¹ » sont forts plus l'expérience filmique proposé est critique. Ici, il serait intéressant de se demander si la construction d'un lien plus ou moins fort entre le spectateur et le protagoniste participe directement à construire une distance réduite pour un film.

Ouverture

Les pics-propositions

Le modèle atomistique que je proposais pour saisir les enjeux du montage à travers la dialectique creux/pics laissait entrevoir l'intérêt de considérer dans la dimension narratologique de cette dynamique le rôle de certains pics-réponses ayant une fonction de stabilité vis-à-vis du récit. Je pense qu'il serait intéressant de creuser cette piste, sans doute en suivant certaines thèses exposées par Laurent Jullier dans *Cinéma et Cognition* sur les indices de réalité et leur participation aux scripts et schémas d'attentes.

70

71

Les topologies

Ce travail ouvrirait d'ailleurs la voie à un autre champ d'investigation : les topologies. Ainsi munis des concepts de creux-questions, creux-questions-virtuelle (les questions non formulés interagissant avec les indices de réalité), pics-prédicats et pics-propositions, une étude du montage du récit pourrait s'appuyer sur celle des reliefs formés par ces différentes dénivellations du récit. Il serait alors sans doute possible d'entrer dans un niveau d'analyse plus fine permettant de mieux percevoir la plasticité des creux et des pics pouvant simultanément occuper un rôle ou l'autre selon l'échelle de récit où ils sont considérés. Le récit pourrait alors s'envisager comme un relief bosselé particulier offert au spectateur qui le parcourrait comme une sorte de ballon d'hélium flottant sous un plafond de verre cabossé. Ce ballon d'hélium gagnerait de l'énergie dans l'ascension des pics-réponses et en perdrait dans la descente des creux-questions.

En gardant en tête cette image, l'un des enjeux du montage peut alors se concevoir comme le fait d'assurer un parcours permettant de visiter certains creux comme certains alpinistes visitent des sommets tout en s'assurant que le spectateur ne s'immobilise pas et puisse voyager tout le long du parcours.

Les travaux sur le montage énergétique de Térésa Faucon seraient sans doute très intéressants pour avancer dans cette étude.

Une fois posé de sérieuses fondations dans la représentation du lien qui unit montage et récit, il serait sans doute alors plus facile de s'attaquer aux deux autres grandes dimensions de la dynamique creux/pics : le désir et la perception du temps. Ces dimensions permettraient de mieux saisir la nature des échanges d'énergies qui se produisent entre un matériel filmique et le spectateur auquel il s'offre.

Les jeux de désir et la dialectique creux/pics

Dans la partie reposant sur l'analyse de la séquence du Voyage vers la fonderie du film *Dead Man*, un ennui particulier était étudié : un ennui aidant à doter le spectateur d'une nouvelle

perception « plus fine » ou plutôt d'une échelle plus microscopique allant chercher le petit détail. Cet ennui est en fait une variété singulière de creux-frustrations dont on voit bien la plasticité. Les creux et les pleins dans leur dimension quantique permettraient sans doute de réfléchir de façon intéressante à la façon dont le montage peut jouer sur les désirs. Une piste à étudier reposerait dans la notion de plaisir que Freud identifie notamment à la reconnaissance et à la transgression dans *Le trait d'esprit et ses rapports à l'inconscient*. Cette notion de plaisir, Laurent Jullier propose, dans *Cinéma et Cognition*, de l'étendre au plaisir voir un film.

La dialectique creux/pics et la perception du temps

Enfin, pour réussir à construire une topologie qui réponde à toutes les questions soulevées dans l'introduction à propos du lien entre montage et dialectique creux/pics, il faudrait sans doute étudier le lien qu'entretiennent cette dialectique et la perception du temps. Dans ce travail, la réflexion menée par Andreï Tarkovski dans *Le temps scellé* me paraît incontournable, notamment son concept de pression du temps. Il serait alors peut-être possible d'identifier les creux aux mouvements que certains éléments filmiques impulsent pour dilater le temps et les pics à ceux qui vont plutôt vers sa contraction. Dès lors, il me semble qu'une autre piste de réflexion pourrait consister à se demander si, dans cette dimension, le creux ne permet pas de construire le type de « distances réduites » évoquées par Hélène Ricou tandis que les pics renforceraient la confiance du spectateur et lui conférerait toujours une énergie lui permettant de partir « à l'ascension des creux ».

BIBLIOGRAPHIE

Anthropologie

GIBSON J.J., *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, p.

INGOLD TIM, *Marcher avec les dragons*, Paris, éd. Zones sensible, 2013, 380 p.

Divers

ROSENBAUM JONATHAN, *Dead Man*, Lonrai, éd. Les éditions de la transparence , 2005, 107 p.

GOCHET PAUL, GRIBOMONT PASCAL, *Logique méthodes pour l'informatique fondamentale*, Paris, éd. Hermes, 1998, 458 p.

Linguistique

GAATONE DAVID, « *Le prédicat : pour quoi faire ?* », in *Lidil*, 37 | 2008, p.45-60.

SIOUFFI GILLES, VAN RAEMDONCK DAN, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 2009 ,224 p.

Narratologie

BORDWELL DAVID, *Narration and Film Form*, Oxon (Royaume Unis), Routledge, 2008 (première édition 1985), 370 p.

CARROLL LEWIS, *Alice au pays des merveilles*, Londres, éd. Macmillan, 1869, p.

LAVANDIER YVES, *La Dramaturgie*, La Flèche (France), éd. Le Clown & l'enfant, 2004, 615 p.

Philosophie

HEIDEGGER MARTIN, *L'origine de l'œuvre d'art* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, éd. Gallimard, 2004, trad. Wolfgang Brokmeier, p.1-92.

LEVINAS EMMANUEL, *Ethique et Infini*, Paris, éd. Le livre de Poche, 1984, 120 p.

LEVINAS EMMANUEL, *Totalité et Infini essai sur l'extériorité*, La Flèche (France), éd. Le Livre de Poche, 2000, 340 p.

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Le visible et l'invisible*, Paris, ed. Gallimard, 1964, 360 p.

Sur l'Art

CHENG FRANCOIS, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, 1991, 154 p.

RICOU HELENE, *Proposition Relationnelles*, Reims, ESAD, 2013, 61 p.

Sur le Cinéma

AUMONT JACQUES, MARIE MICHEL, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, éd. Nathan, col. analyse/théorie, 2004, 248 p.

ESQUENAZI JEAN-PIERRE, *Film, Perception et Mémoire*, Paris, éd. L'Harmattan, col. Logiques Sociales, 1994, 255 p.

JULLIER LAURENT, *Cinéma et Cognition*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002, 224 p.

LOUDART JEAN-PAUL, « La suture », in *Cahiers du cinéma*, Paris, 1969.

TARKOVSKI ANDRÉI, *Le Temps scellé*, Paris, éd. Philippe Ray, 2014, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, 298p.

Théorie du Montage

AMIÉL VINCENT, *Esthétique du montage*, Paris, éd. Armand Colin, 2013, 174 p.

BRUNET SOPHIE, JURGENSON ALBERT, *Pratique du Montage*, Lormont (France), éd. Le bord de l'eau, 2014, 201 p.

FAUCON TERESA, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, éd. Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, 165 p.

PEARLMAN KAREN, *Cutting Rhythms Shaping the film edit*, Burlington (Royaume-Unis), éd. Focal Press, 2009, 270 p.

REISZ KAREL, MILLAR GAVIN, *The technique of Film Editing*, Burlington (Royaume-Unis), éd. Focal Press, 2010, 346 p.

Filmographie

JARMUSCH, JIM, *Dead Man*, Etats-Unis, 1995, 134 min, Noir et Blanc, 35 mm, 1,85:1. *Dates de sortie*. 10 mai 1996 (États-Unis), 3 janvier 1996 (France). *Distribution*. Miramax Films. *Scénario*. Jim Jarmusch. *Production*. Pandora Filmproduktion, JVC Entertainment Networks, Newmarket Capital Group, 12 Gauge Productions. *Photographie*. Robby Müller. *Décors*. Bob Ziembicki. *Montage*. Jay Rabinowitz. *Musique*. Neil Young. *Costumes*. Marit Allen *Interprètes*. Johnny Depp (William 'Bill' Blake), Gary Farmer (Nobody ou Xebeche), (John Schofield), Lance Henriksen (Cole Wilson), Michael Wincott (Conway Twill), Eugene Byrd (Johny 'The Kid' Pickett).

BESNAULT, CECILE, *Leur Souffle*, France, 2016 (actuellement en cours de postproduction), Couleur, 2K (tourné 4K RAW), 1,85:1. *Photographie*. Ivan Marchika. *Montage*. Ivan Marchika, *Assistant Caméra*. Simon Herengt, *Ingénieur du Son*. Jonas Orantin. *Mixage*. Jonas Orantin.

ARONOFSKY, DAREN, *Couleur*, Etats-Unis, 2000, 102 min, Couleur, 35 mm, 1,85:1. *Dates de sortie*. 27 octobre 2000 (États-Unis), 21 mars 2001 (France). *Distribution*. Artisan Entertainment. *Scénario*. Hubert Selby Jr., Darren Aronofsky. *d'après le roman éponyme* d'Hubert Selby Jr (1978). *Production*. Artisan Entertainment. *Photographie*. Matthew Libatique. *Décors*. James Chinlund. *Montage*. Jay Rabinowitz. *Musique*. Clint Mansell, le Kronos Quartet. *Costumes*. Laura Jean Shannon. *Interprètes*. Jared Leto (Harry Goldfarb), Ellen Burstyn (Sara Goldfarb), Jennifer Connelly (Marianne Silver), Marlon Wayans (Tyrone C. Love).

KIM-KI DUK, *Printemps, Été, automne, hiver... et Printemps*, Corée du Sud, 2003, 103 min, couleurs, 35 mm, 1,85:1.

Table des illustrations

Figure 1 Requiem For A Dream- public du jeu télé	23
Figure 2 Requiem For A Dream- Titre du jeu télé.....	23
Figure 3 Requiem For A Dream - Présentateur du jeu télé.....	25
Figure 4 Requiem For A Dream - Le présentateur annonce une gagnante.....	24
Figure 5 Requiem For A Dream - La gagnante apparaît.....	26
Figure 6 - Requiem For A Dream - bord extérieur gauche de la première séquence et bord extérieur droit.	28
Figure 7 - Requiem For A Dream - bord intérieur et extérieur droit de la première séquence...	28
Figure 8 - Requiem For A Dream : Ambiance de la séquence du snack	32
Figure 9 - Requiem For A Dream : Photogrammes extraits de la scène du snack.	34
Figure 10 - Dead Man: Séquence du Voyage vers la fonderie Dickinson.....	39
Figure 11 - Dead Man: Série de trois photogrammes présentant la chair du protagoniste face à la bielle mécanique du train.....	41
Figure 12 - Dead Man : Photogramme extrait du premier plan où apparaît le protagoniste. des lignes de forces sont tracés afin de mettre en valeur la composition particulière de l'image.	43
Figure 13 - Dead Man : Photogramme permettant de visualiser le premier raccord regard du film.....	47
Figure 14 - Dead Man: Le protagoniste parcourt du regard la lanterne et le vieil homme qui lui font face.....	51
Figure 15 - Dead Man: Carton qui ouvre le film.	52
Figure 16 - Dead Man : Photogrammes permettant de visualiser le premier raccord regard du film.....	54
Figure 17 - Dead Man: Le protagoniste parcourt du regard la lanterne et le vieil homme qui lui font face.....	55
Figure 18 - Dead Man : Série de photogrammes présentant les raccords regards liant le protagoniste aux paysages.	56
Figure 19 - Dead Man: Série de Photogrammes présentant comment le raccord regard lie le protagoniste aux autres passagers de son wagon.....	59
Figure 20 - Dead Man : Série de photogrammes présentant comment le raccord regard construit la ville Machine comme un ensemble opposé au protagoniste.	62
Figure 21- Dead Man: Série de photogrammes mettant en exergue l'opposition construite par le montage alterné entre la mécanique du train et la chair du protagoniste.....	64
Figure 22 - Dead Man: Série de photogrammes présentant l'évolution du paysage traversé par le protagoniste.....	66

Figure 23 - Dead Man : Série de photogrammes présentant l'évolution des passagers du train au cours de la séquence.	67
Figure 24 - Dead Man : Le protagoniste s'adonne à des activités pour tromper son ennui. ...	68
Figure 25 - Dead Man: Le protagoniste consulte sa montre.	73
Figure 26 - Dead Man : Introduction du cheminot.	75
Figure 27 - Dead Man : Le protagoniste et le spectateur sont confrontés à une béance dans l'image.	77
Figure 28- Dead Man: Arrivée du cheminot qui vient occuper une béance.	78
Figure 29 - Dead Man : Série de photogramme mettant en relief la tension qui s'installe entre le protagoniste et le cheminot durant leur discussion.	82
Figure 30 - Leur Souffle : Vœux et entrée en cloture de Soeur Bénédicte.	86
Figure 31 - Leur Souffle : Position du regard de Sœur Bénédicte dans le premier plan.	86
Figure 32 - Leur Souffle : Premier raccord regard.	88
Figure 33 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte est tourné vers le sol.	90
Figure 34 – Leur Souffle : Vœux de Sœur Bénédicte.	91
Figure 35 - Soeur Bénédicte tourne son regard sur le sol.	92
Figure 36 - Leur Souffle : Après s'être relevée, Sœur Bénédicte tourne son regard vers le prêtre.	93
Figure 37 - Leur Souffle : Un enfant de chœur allume le cierge de Sœur Bénédicte.	94
Figure 38 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte dessine une place au corps du prêtre.	94
Figure 39 - Leur Souffle : Deux qualités de regard différentes qui se posent sur deux dimensions distinctes du hors-champ.	97
Figure 40 - Leur Souffle : Sœur Bénédicte revêt le voile noir aidé de la maitresse des novices.	99
Figure 41 - Leur Souffle : évolution du rapport entre Sœur Bénédicte et la foule civile.	102
Figure 42 - Leur Souffle : La Communion.	104
Figure 43 - Leur Souffle : Le regard de Sœur Bénédicte donne ses premières précisions sur la position du corps du prêtre.	105
Figure 44 - Leur Souffle : Sœur Bénédicte reçoit le voile et l'anneau.	106
Figure 45 - Leur Souffle : Prostration de Sœur Bénédicte.	110
Figure 46 - Leur Souffle : Début de l'entrée en clôture.	113
Figure 47 - Leur Souffle : La porte se referme sur la clôture.	117
Figure 48 - Leur Souffle : Deux mains lavent un poisson.	120
Figure 49 - Leur Souffle : Une Soeur encore anonyme.	121
Figure 50 - Leur Souffle : Trois poissons dans une bassine.	122
Figure 51 - Leur Souffle : une sœur sur un tracteur.	123

Figure 52 - Leur Souffle - La Sœur retourne à l'Abbaye.	123
Figure 53 - Leur Souffle - Une Soeur retourne à l'Abbaye en bicyclette.	124
Figure 54 - Leur Souffle: Différents nouveaux corps du protagoniste.	125
Figure 55 - Leur Souffle : Début de la scène de station.	125
Figure 56 - Leur Souffle : Fin de la scène de la station.	128
Figure 57 - Leur Souffle : Photogrammes de la scène du réfectoire, le dernier présent la sœur chargé de la lecture édifiante.	131
Figure 58 - Leur Souffle : série de photogramme issus de la séquence de Récréation.	133

ENS Louis-Lumière

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

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de juin 2016

***Diaporama critique de la séquence introductive « Les Vœux »
du film Leur Souffle de Cécile Besnault***

Ivan MARCHIKA

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :

Rôle de la dialectique creux-questions/pics-prédicats dans la constitution et l'évolution du protagoniste au montage d'un film narratif

Directrice de mémoire : Térésa FAUCON (Professeur des universités)

Directrice de mémoire interne : Giusy PISANO (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Table des matières du dossier PPM

CURRICULUM VITAE.....	149
NOTE D'INTENTION DE LA PPM.....	151
LISTE DES MATERIELS EMPLOYES.....	152
PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE	152
PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION	153
ÉTUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE	153
LA SYNTHÈSE DES RESULTATS	154

CURRICULUM VITAE

Ivan Marchika
19 rue Vincent Morris
92240 MALAKOFF

06 95 29 35 52
ivan.marchika@gmail.com
Né le 19/11/88

Anglais Courant (TOIC 935)

*Jeune Réalisateur
Chef opérateur
Monteur*



Expérience Audio-visuelle

Février 2014 – Septembre 2014 : *Bellum*

Réalisateur – Monteur
Court-métrage couleur format 16/9 de 4 mn 07
réalisé dans le cadre de mes études à l'ENS Louis Lumière.

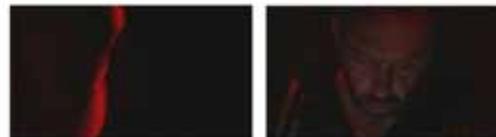
Montage avec Avid Media Composer 4



Mars 2014 : *Pulsions*

Chef Opérateur
Court-métrage couleur format 16/9 de 5 mn 30
réalisé par Tom Yanowitz dans le cadre de mes études à l'ENS
Louis Lumière.

Caméra Sony F3



Avril 2013 : *Jeu 3*

Chef Opérateur
Court-métrage couleur format 16/9 de 22 mn 34
réalisé par la chorégraphe – plasticienne Hélène Ricou.

Caméra Panasonic HDC TM900



Novembre 2012 – Mars 2013 : *Eclat*

Réalisateur – Chef Opérateur – Monteur
Court-métrage couleur format 16/9 de 4 mn 55 dressant
le portrait d'Arthur Marque à travers le regard de Reginald
Arner Munelc.

Caméra Panasonic HDC TM900 – Montage avec Edius 6



Août 2012 : *Jeux*

Chef Opérateur
Court-métrage couleur format 16/9 de 2 mn 43 réalisé par la
chorégraphe – plasticienne Hélène Ricou.

Caméra Canon 550D



Juillet 2012:

Éclats

Réalisateur – Chef Opérateur – Monteur
Court-métrage couleur format 16/9 de 13 mn 55.

Caméra Panasonic HDC TM900 – Montage avec Edius 5



Janvier-Juin 2011 : *L'Homme Parfait*

Réalisateur – Chef Opérateur – Monteur
Court-métrage noir et blanc format 4/3 de 5 mn 38 remake de
Der Perfekte Manneske de Jorgen Leth.

Caméra SD – Montage avec Edius 5



Septembre 2010 – Juin 2011 : *Bureau 89*

Co-Réalisateur – Co-Scénariste – Chef Opérateur
Court-métrage noir et blanc format 16/9 de 7 mn co-réalisé
et co-écrit avec Issei Morimoto dans le cadre de l'épreuve de
fin de BTS audiovisuel de l'INA, en intervenant extérieur.

Caméra Sony XDCAM HD



Etudes

depuis **Septembre 2013** : étudiant (section Cinéma) à l'ENSL
Ecole Normale Supérieure Louis Lumière (93)

Octobre 2012 : Diplôme d'Ingénieur (Génie informatique) de l'UTC
Université technologique de Compiègne (60)

Juin 2006 : Baccalauréat série scientifique, mention Bien, à l'Académie de Versailles

Expérience Ingénieur informatique

Février 2012 à Juillet 2012 : *Stage ingénieur de 6 mois*
Ingénieur de recherche en Logique Mathématique
LIX (Laboratoire d'Informatique de l'Ecole Polytechnique) à Paris



Septembre 2010 à Février 2011 : *Stage assistant ingénieur de 6 mois*
Développeur Gameplay IA
Eugen Systems, entreprise de développement de jeux vidéos basée à Paris.



Vie associative

Co-fondation et présidence du CEL – Cercle d'Étude de la Logique (2009 à 2011).

*Membre du GENEPI – Groupement Étudiant National Enseignement aux Personnes Incarcérées
Cours individuels en philosophie, mathématique et français (2007 à 2009).*

Sports : Boxe française (9 ans) et Capuera (5 ans).

NOTE D'INTENTION DE LA PPM

Ma PPM prend la forme d'une réalisation technique répondant aux questions soulevées par mon mémoire par un synthèse de mes résultats d'analyse d'une séquence particulièrement étudié dans le développement de mon mémoire. Plus précisément, elle prend la forme d'un diaporama mêlant photogrammes, mots et enregistrements sonores. Ce diaporama me permettra d'appuyer une analyse orale de la séquence introductive du film Leur Souffle de Cécile Besnault, dont j'ai réalisé le montage.

La séquence en question dépassant les 10 minutes réglementaires d'une projection de PPM, la forme diaporama m'a paru être un bon compromis pour rendre compte de la réflexion que j'ai menée dans mon mémoire. En effet, il était important d'analyser une séquence entière où se jouent la reconnaissance et la constitution du protagoniste. Par ailleurs, il me semblait plus intéressant, pour ce diaporama, d'utiliser une séquence issue d'un film que j'ai monté moi-même. Ainsi, il m'est possible de faire référence clairement aux souvenirs que j'ai de mes intentions et de celles de la réalisatrice.

La séquence, qui est illustrée par une série de photogrammes, décrit la cérémonie des vœux solennels par lesquels une novice s'engage pour toute sa vie à devenir religieuse et, dans ce cas précis, à vivre en clôture. Cette séquence initie le récit filmique et compose tout son premier acte. L'étudier à travers ce diaporama sera l'occasion de discuter précisément des concepts de "première reconnaissance" du protagoniste et de proposition par le film d'un corps imaginaire d'où il peut être perçu. De plus, ce diaporama permettra de discuter en détail de l'influence que le hors-champ peut avoir sur ces événements.

Le diaporama, même s'il suit de façon générale le déroulement chronologique de la séquence, organise les différentes scènes de manière à mettre particulièrement en exergue les concepts discutés dans mon mémoire. Ainsi, la forme diaporama me permet de faire référence simultanément à plusieurs éléments qui ne sont pas contigus dans la séquence. Ce qui permet d'organiser ainsi une présentation critique.

LISTE DES MATERIELS EMPLOYES

Pour réaliser ma PPM, j'ai employé un matériel de bureautique personnel.

MATÉRIEL	QUANTITÉ
Station de travail Windows 7	1
Sonde colorimétrique Spyder 4 Elite	1
Suite AVID Media Composer 8	1
Suite Office 2007	1
Logiciel Gimp 2.8	1

PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE

Cette PPM n'a pas nécessité de tournage.

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION

5 jours de réalisation de PPM :

- 1 jour de visionnage critique de la séquence "Les Vœux" du film Leur Souffle de Cécile Besnault - samedi 13 février 2016
- 2 jours de sélection et extraction des photogrammes et enregistrements sonores - lundi 23 et mardi 24 mai 2016
- 1 jour de rédaction du diaporama - lundi 30 mai 2016
- 1 jour de relecture et de finalisation - vendredi 3 juin 2016

ÉTUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE

ÉTUDE TECHNIQUE

La plus grande part de l'analyse technique de ma PPM a consisté à choisir le bon logiciel de traitement d'images pour réaliser l'extraction des photogrammes.

Deux grandes options s'offraient à moi : d'une part, je pouvais choisir le logiciel Photoshop auquel j'avais été formé à l'école et que je pouvais utiliser dans ses locaux, ou bien je pouvais utiliser le logiciel libre Gimp qui est installé sur ma station de travail personnelle.

Ce qui a emporté ma décision, c'est le fait que le plus pratique pour réaliser mes captures d'écrans, était de travailler à partir de mon logiciel de montage Avid installé sur ma station de travail personnelle et auquel j'ai été formé à l'école. En fait, c'était aussi pour pouvoir travailler sur une station sur laquelle je pouvais facilement naviguer du logiciel Avid, me permettant de réaliser facilement les extraits sonores, au logiciel Gimp, me permettant de mettre en forme les captures d'écran, en passant par le logiciel PowerPoint me permettant de tout assembler en un ensemble cohérent. En effet, à ma connaissance, l'ENS Louis-Lumière ne dispose pas de station de travail réunissant ces trois logiciels.

L'emploi du logiciel PowerPoint s'est imposé vis-à-vis de son concurrent libre de la suite Open Office car PowerPoint permettait une inclusion plus ergonomique des documents sonores.

ÉTUDE ECONOMIQUE

Ma PPM consistant en la réalisation d'un diaporama, elle n'a pas nécessité de dépenses.

LA SYNTHÈSE DES RESULTATS

Ma PPM m'a permis de revisiter un travail que j'avais grandement amorcé avec mon mémoire : l'analyse de la séquence des vœux de Leur Souffle. Ainsi, j'ai pu à nouveau me confronter aux concepts que j'avais essayé d'analyser dans mon mémoire et ils me semblaient toujours cohérents pour décrire le mécanisme de la reconnaissance du protagoniste.

Le travail singulier de ma PPM, c'est-à-dire en-dehors de l'analyse de séquences, m'a permis de réfléchir au meilleur moyen de présenter une séquence filmique lorsque la vidéo n'est pas permise.

Ainsi, j'ai pu mener une réflexion sur la façon d'agencer photogrammes, sons, courtes vidéos et les éléments textuels pour servir au mieux la présentation de la séquence. Au terme de cette réflexion, j'ai décidé de ne pas présenter d'éléments audiovisuels dans ce diaporama car en fait, loin d'éclaircir ma proposition, je craignais qu'ils ne créent l'illusion d'avoir pu bien percevoir cette séquence.

C'est la même raison qui m'a conduit à ne pas proposer comme PPM un extrait de 10 minutes "taillé à la hache" dans la séquence des vœux (15 minutes). En effet, prélever ainsi 10 minutes de cette séquence n'aurait eu aucun sens en rapport à l'objectif de ma PPM qui est la présentation didactique et la mise en exemple des principaux concepts développés dans mon mémoire.

Mais le diaporama a aussi d'autres avantages. Il permet notamment de lier dans le même document présentation de la séquence et analyse ou critique de ces mêmes éléments. Par ailleurs, le diaporama permet une présentation non-linéaire de la séquence en la liant au raisonnement que je souhaite formuler.

