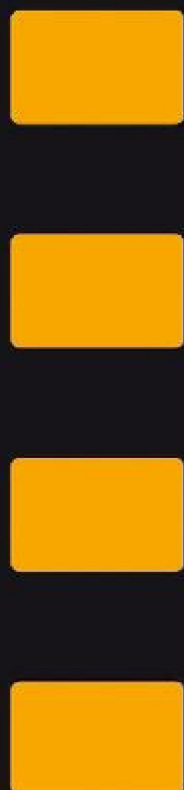


ADRIENNE BOUTANG • HUGO CLÉMOT • LAURENT JULLIER
LAURENT LE FORESTIER • RAPHAËLLE MOINE • LUC VANCHERI



L'ANALYSE DES FILMS EN PRATIQUE

31 exemples commentés
d'analyse filmique

ARMAND COLIN

ADRIENNE BOUTANG • HUGO CLÉMOT
• LAURENT JULLIER • LAURENT LE FORESTIER
• RAPHAËLLE MOINE • LUC VANCHERI

L'ANALYSE DES FILMS EN PRATIQUE

31 exemples commentés
d'analyse filmique

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : Cillian Murphy dans *28 Jours plus tard* (Danny Boyle, 2002)
Photo © Twentieth Century Fox / Peter Mountain / Mary Evans / Aurimages

Mise en page : Belle Page

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage. Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements		d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).
--	---	--

© Armand Colin, 2018
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

ISBN : 978-2-200-62276-3
www.armand-colin.com

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Les auteurs

Adrienne Boutang est maîtresse de conférences en études cinématographiques dans le département d'anglais de l'université de Bourgogne Franche-Comté (Besançon).

Hugo Clémot est chargé de cours à l'université de Tours, formateur et professeur agrégé de philosophie en lycée, et chercheur associé au laboratoire « Philosophies contemporaines » de l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Laurent Jullier est professeur d'études cinématographiques à l'IECA (Nancy) et directeur de recherches à l'IRCAV (Sorbonne Nouvelle).

Laurent Le Forestier est professeur d'histoire et esthétique du cinéma à l'université de Lausanne.

Raphaëlle Moine est professeure d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Luc Vancheri est professeur d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Lyon 2.

Préambule méthodologique

Dans la presse écrite et sur Internet circulent davantage de critiques et d'appréciations des films que d'analyses proprement dites. Sans doute se fait-on une mauvaise idée de cette pratique de décorticage, souvent utilisée pour sélectionner les élèves, les étudiants ou les futurs professeurs dans le cadre de concours. Si encore il existait une seule façon de faire de l'analyse... Or, ce n'est pas le cas. Ce livre a été écrit par six universitaires qui ont chacun leur opinion sur la question. Il a pour objectif de montrer qu'en pratique, les analyses de films ne s'écrivent pas selon un schéma immuable, et qu'elles ne s'intéressent pas toutes aux mêmes choses dans les images et les sons qu'elles passent au crible. Il y a *des* manières de faire de l'analyse, qui ne mettent pas toutes au jour les mêmes dimensions de l'image animée. En voici donc six, présentées séparément parce qu'elles relèvent de courants théoriques plus ou moins distincts les uns des autres, même si elles se mélangent souvent dans la pratique. Aucun des six auteurs réunis ici ne prétend d'ailleurs produire dans ce livre une analyse méthodologiquement « pure » au sens où elle s'inscrirait dans une seule discipline académique répertoriée.

LES APPROCHES HISTORIENNES DE L'ANALYSE, PAR LAURENT LE FORESTIER

Existe-t-il une approche historienne de l'analyse de films et de séquences ? La question en elle-même pose déjà deux problèmes. Le premier tient au fait qu'un tel questionnement paraît induire la possibilité, ou du moins la pertinence, d'une analyse débarrassée de toute dimension historique. Or, quand bien même considérerait-on, dans une perspective immanentiste, comme inutile de connaître le contexte d'existence d'un film afin de l'analyser, on ne saurait faire l'économie de se demander sur quelle version du film on travaille, compte tenu du fait que l'immense majorité des films connaît depuis toujours d'importantes variations d'une copie à l'autre (pour des raisons de censure, d'acculturation, etc.). Dès lors, la nécessité d'une approche philologique, même limitée,

s'impose, avec tout ce qu'elle peut impliquer de méthode historique (confrontation et interrogation des sources, etc.).

Le second problème tient à l'idée d'une approche historique unique, ou unifiée. Puisque l'histoire du cinéma est une discipline résolument hétérogène, traversée par des conceptions différentes, au gré desquelles changent les méthodes et les principes épistémologiques¹, il faut convenir qu'il ne saurait exister *une* approche historique de l'analyse de films et de séquences.

C'est pourquoi l'on pourrait qualifier l'approche historique (gardons le singulier par commodité) de résolument *pragmatique*, parce qu'adaptant le questionnement historique aux divers problèmes que chaque analyse de film ou de séquence vise à résoudre. En d'autres termes, l'approche historique relève avant tout d'une forme de conviction : celle que, quelle que soit la question à laquelle l'analyse entend répondre, la réponse ne saurait être uniquement filmique, parce qu'engageant la dimension cinématographique de tout film – c'est-à-dire du technique, de l'économique, du social, du culturel, etc. Plus précisément, l'approche historique pourrait être dite volontiers *matérialiste* (sans qu'il faille pour autant l'associer systématiquement aux principes du matérialisme historique), en ce qu'il s'agit presque toujours d'ancrer la pseudo-immatérialité du film dans du *matériel*. Ce *matériel* peut être défini comme relevant de tout ce qui concerne le mode de production, les choix et les contraintes de fabrication du film, envisagés pour eux-mêmes et donc pas nécessairement rabattus sur des instances type « producteur », « réalisateur », etc. Il peut s'agir du support du film, pelliculaire ou informatique, et bien que le dispositif de vision repose le plus souvent sur l'occultation de cet aspect. Mais le *matériel* englobe également le mode d'existence sociale du film, entendu que tout film est, d'une manière ou d'une autre, un « produit semi-fini² », c'est-à-dire que ce sont ses conditions matérielles de diffusion qui achèvent de lui donner sa forme – ne serait-ce que par la nécessité de traduire des films étrangers, en leur ajoutant une postsynchronisation, qui oblige le plus souvent à refaire aussi des bruitages, ou des sous-titres, lesquels réduisent généralement la longueur des dialogues, mais on peut penser aussi aux problèmes de censure propres à chaque pays, aux changements dans le montage effectués entre une sortie cinéma et une sortie DVD, etc. Et ce d'autant que les spectateurs – et en particulier certains spectateurs singuliers (historiens, restaurateurs, etc.) – peuvent être amenés à reconstruire le film, pas seulement de manière intellectuelle, mais justement de façon très matérielle (adaptation à un public moderne, altérations diverses de la copie obtenue, etc.).

Ces deux modes – de production et d'existence – inscrivent le film/la

séquence dans une histoire (*a minima* la chronologie du processus de fabrication/diffusion) qui, si elle l'excède (par exemple parce que l'usage d'un appareil, sur le tournage, peut s'inspirer ou reproduire des usages antérieurs), le/la déterminent néanmoins. Par ailleurs, ces deux modes sont eux-mêmes inscrits dans une histoire (l'histoire des modes de production et des modes d'existence des films), à laquelle il peut être nécessaire de se confronter pour comprendre le mode de production ou d'existence particulier de tel film et, partant, la signification de telle séquence.

On le voit : les approches historiennes entendent donc assez systématiquement ouvrir le film et la séquence, et non s'en tenir à une lecture refermée sur l'extrait étudié, selon une perspective finalement proche de celle définie par Jean-Louis Leutrat : non pas « situer ses investigations dans le *dehors* du film », mais plutôt « chercher des traces de ce *dehors*³ », en partant du principe selon lequel le *dehors* du film informe nécessairement le film. De ce point de vue, la pertinence de l'analyse proposée doit alors s'évaluer à la capacité de l'analyste à circonscrire et à justifier avec rigueur le *dehors* qu'il se donne, en fonction de la question qu'il entend résoudre, et la précision avec laquelle il articule ce *dehors* à l'extrait étudié. En ce sens, les approches historiennes ne peuvent que faire leur la célèbre formule de Paul Veyne pour qui « la difficulté de l'historiographie est moins de trouver des réponses que de trouver des questions⁴ », si l'on veut bien ajouter que la difficulté est aussi, corrélativement, de déterminer tout ce qu'engage (méthode, *dehors*, etc.) la question.

L'APPROCHE ESTHÉTIQUE DE L'ANALYSE, PAR LUC VANCHERI

On prête habituellement à l'analyse le pouvoir de décomposer et de dissoudre, mais on doit à Homère un usage différencié qui a largement inspiré la psychanalyse freudienne. En repartant du grec *analuein* pour décrire le geste de Pénélope qui, chaque soir, défait son ouvrage, et celui d'Ulysse qui demande à ses compagnons de défaire les liens qui l'attachent au mât du bateau se frayant un chemin dans le détroit de Messine, l'analyste se propose de dénouer les récits de son patient. L'analyse de film qui prend le parti de l'esthétique commence elle aussi par un geste de déliaison des logiques narrative, formelle, plastique et figurative qui gouvernent l'organisation de sa matière audiovisuelle.

Au cinéma, comme le savait bien Roland Barthes, « d'un homme qui marche

dans la neige, avant même qu'il signifie, tout m'est donné⁵ ». C'est à ce tout, à ce qu'il nommait « le plein du cinéma⁶ », que l'analyste est confronté lorsqu'il cherche à réduire la résistance de « la rhétorique des plans⁷ ». Distinguer dans l'ordre de la diégèse la régularité du travail des formes, ouvrir l'unité du film, de la séquence, voire du plan à la pluralité de ses moyens formels suppose de leur reconnaître une efficacité et une autonomie particulières qui intéressent l'analyse de films. Parmi toutes les techniques analytiques disponibles⁸, on en proposera deux, directement inspirées de l'histoire de l'art et de la psychanalyse freudienne, qui présentent le double avantage de considérer le film dans une histoire élargie des images et d'accorder à celles-ci un pouvoir de signification distinct de leur pouvoir de représentation. La première de ces techniques fait appel à l'iconologie, dont le nom est très largement associé à Erwin Panofsky. Cette science des images juge habituellement du motif et de son existence figurative en fonction d'une histoire des types qui établit une relation d'usage liant un thème ou un concept à un objet ou un événement. C'est le moment iconographique de l'analyse. Mais cette figurativité du motif peut être aussi tirée du côté d'une histoire des symptômes culturels qui donne accès aux « tendances générales et spécifiques de l'esprit humain⁹ ». C'est le moment proprement iconologique. Cette approche canonique mérite toutefois d'être relue à la lumière de celui qui en a été l'inspirateur, Aby Warburg, qui s'est intéressé aux remplois et aux altérations, aux migrations et aux métamorphoses qui règlent la vie des images¹⁰. En engageant l'histoire de l'art sur la voie d'une anthropologie de la forme à partir de la notion de *pathos formel*¹¹, Warburg nous a surtout laissé l'idée que la vie des images était d'abord celle de leur survivance (*nachleben*). Ces théories ne sont pas demeurées sans effet sur l'analyse de film qui y a reconnu des problèmes iconographiques identiques, au premier chef desquels on retiendra la migration des images¹² et la figuration du geste humain¹³. Repérer dans un film la présence d'un tableau occupant le fond d'une image peut sans doute nous donner des indications sur un personnage, sur le milieu auquel il appartient, sur ses attaches politiques ou morales, voire nous prévenir des goûts personnels d'un cinéaste, mais ce tableau peut être également rattaché à tout un réseau de figures et de signes qui dédoublent sa fonction référentielle et débordent ses significations immédiates. Ce type d'analyse n'est évidemment pas réservé à cette catégorie d'objets filmiques et peut être appliqué à toute figure, geste, motif ou élément plastique d'un film évalué sous sa double condition de symptôme culturel et de forme survivante. Une autre technique analytique, quoique intimement liée à la précédente, considère que l'image ne coïncide pas nécessairement avec ce qu'elle représente et qu'elle fait droit, simultanément, à d'autres configurations audiovisuelles, à d'autres agencements

de figures qui déjouent ses expressions manifestes et signent une dimension latente qu'il s'agit de dégager. À la *figurativité* de l'image et du film on opposera donc sa *figurabilité*¹⁴, qui permet d'ouvrir le bon fonctionnement de la fable cinématographique – logique des enchaînements narratifs, convention des signifiants, respect des relations de temps et d'espace, etc. – à sa contradiction formelle. On parle alors d'analyse *figurale*.

Ce sont là deux voies analytiques qui peuvent être sollicitées chaque fois que l'on s'intéresse à la manière dont un film négocie son rapport au passé des images et renouvelle les conditions de leur invention : l'une replace le film dans le contexte d'une histoire générale des images, l'autre lui accorde la faculté expérimentale de produire de la pensée¹⁵. Les attentes esthétiques de l'image et du film ne sont donc pas seulement liées au rendement de l'analyse formelle – ce qu'elle renseigne des choix poétiques du film –, elles doivent être aussi envisagées à partir des valeurs culturelles et des expressions historiques qu'ils mettent en œuvre.

LES APPROCHES CULTURELLES DE L'ANALYSE, PAR ADRIENNE BOUTANG ET RAPHAËLLE MOINE

Les *cultural studies* (on emploiera ici le terme anglais notamment pour éviter les confusions avec un champ différent, celui de l'histoire culturelle, et pour indiquer l'origine anglo-saxonne de cette approche) ont pour objet de montrer en quoi la culture – entendue ici au sens anthropologique comme ensemble de pratiques sociales, styles et modes de vie, discours, représentations, productions symboliques, etc. – est un espace de conflictualité où se construisent, de manière hiérarchisée, les identités et où se reproduisent, se reconfigurent ou se déplacent les rapports de pouvoir entre normes dominantes et minorités subalternes et dominées¹⁶. Une des visées principales des *cultural studies* est donc d'interroger et de déconstruire les normes (de classe, de genre, de race, de sexualité...) et d'analyser les processus hégémoniques et contre-hégémoniques qui donnent leur forme et leur signification aux pratiques et aux productions culturelles en même temps qu'ils renforcent ou déstabilisent les rapports de pouvoir. Si les *cultural studies* ont historiquement d'abord investi les rapports de classe, de nouvelles questions ont progressivement enrichi et intégré leur programme critique. Toutes sont liées à la prise de conscience d'autres paramètres, catégorisations et

registres de domination qui structurent la société et la culture, comme le genre, l'ethnicité, l'orientation sexuelle, mais aussi, plus récemment, le vieillissement ou le handicap, pour ne donner que quelques exemples illustrés par les analyses présentées dans cet ouvrage. De fait, les *cultural studies* se déploient aujourd'hui en une constellation de champs de recherche spécifiques, qui reflète la complexité du champ social, politique et culturel qu'elles visent à analyser. Cette segmentation en « *studies* » (*gender studies*, *black studies*, *star studies*, *postcolonial studies*, *queer studies*, *age studies*, *disability studies*, etc.) est en réalité unifiée par une commune volonté de révéler, parfois de contrer, les rapports d'hégémonie qui s'exercent dans la culture, et donc de dénaturiser des mécanismes similaires opposant une norme (masculinité, « blanchité », etc.) à des identités considérées comme déviantes ou subalternes.

Quand on analyse les films au prisme des *cultural studies*, on les appréhende comme des lieux, des discours et des représentations dans lesquels se reproduisent, se reconfigurent ou se subvertissent les identités et les rapports de classe, de genre, de race, de sexualité, etc. Mobiliser les *cultural studies* pour les analyser, c'est alors moins appliquer une méthode et un arsenal de concepts qui seraient propres à cette approche que décentrer le regard porté sur les films en éclairant spécifiquement une série de *rapports de pouvoir* qui y sont mis en scène. L'enjeu de l'analyse est, dans ce cas, de dénaturiser l'évidence et de déployer les ambivalences et les contradictions des œuvres. Il s'agit donc de montrer, par une analyse des dispositifs audiovisuels, de la narration, de la mise en scène, des performances des acteurs, comment les représentations cinématographiques produisent, dans un contexte socio-historique donné, un discours qui conforte les normes et l'imaginaire hégémonique, ou qui le déstabilise. Dans ce dernier cas, qui concerne l'analyse d'œuvres déjà explicitement conçues dans un désir anti-hégémonique (citons, par exemple, les films du courant *queer*, ou encore du courant du *Tiers Cinéma*), l'enjeu des *cultural studies* est plutôt de décomposer les procédés formels et les choix de mise en scène par le biais desquels les normes sont contournées ou critiquées au sein même du film.

On le comprend, les œuvres ne sont donc pas traitées comme des documents, des prétextes que l'on convoquerait rapidement pour basculer vers des interrogations sociales plus générales. Les *cultural studies* permettent en effet de remplir une tâche analytique en sortant de l'angle mort les enjeux sociaux, idéologiques, culturels qui sont présents dans les films, mais considérés comme périphériques ou négligés par d'autres approches. Si les *cultural studies* sont concernées par la forme, c'est notamment parce qu'elles s'intéressent, pour citer

la célèbre formule de l'historien de l'art John Berger, aux « manières de voir » – au sens à la fois symbolique et concret du terme – qui se révèlent dans l'étude minutieuse des stratégies de mise en scène. Cette attention apportée à la forme, au sens large, reflète d'ailleurs l'attention plus large apportée aux enjeux de « visibilité » dans l'espace public et dans l'imaginaire culturel.

Il est également important de souligner que, lorsqu'elle est menée au prisme des *cultural studies*, l'analyse peut porter aussi bien sur des classiques canoniques que sur des productions des *subcultures*, sur des œuvres mineures que sur des productions « populaires » : il ne s'agit pas là d'ignorer le statut et le positionnement artistique des films, mais de s'intéresser aux productions cinématographiques sous leurs différentes formes, puisque toutes sont des productions culturelles – c'est-à-dire ici des constructions cinématographiques articulées à un espace social défini – qui méritent de ce fait d'être étudiées. Il n'y a donc pas d'objets dignes et d'objets indignes d'être analysés pour les *cultural studies* et le geste analytique qu'elles inspirent prend en compte les contextes des films. Si le contexte de production est régulièrement évoqué dans les limites que permet le format des textes de cet ouvrage, les études de réception, qui constituent pourtant une branche fondamentale de l'approche, ont en revanche été laissées de côté car elles sortent du cadre de l'analyse filmique proprement dite.

L'objectif des analyses qui sont proposées ici est double. Il s'agit à la fois de refléter la diversité des approches et des objets d'étude des *cultural studies*, et de montrer ce qu'une analyse, organisée selon cette perspective, peut apporter tant au décryptage des significations sociales, politiques et culturelles des œuvres qu'à la compréhension de leurs processus internes de production de sens.

LES APPROCHES GENRÉES ET QUEER DE L'ANALYSE, PAR ADRIENNE BOUTANG ET RAPHAËLE MOINE

L'importance historique des études de genre (*gender studies*) et la vitalité des travaux sur le cinéma menés dans cette perspective depuis près de quarante ans justifient que le présent ouvrage leur consacre une section spécifique. Il convient toutefois de rappeler que l'approche genrée s'inscrit dans la vaste constellation des *cultural studies*, même si historiquement elle s'est constituée à la fois comme une émanation et comme une critique des premières *cultural studies* par

des chercheuses féministes qui leur reprochaient de mettre l'accent sur les rapports de classe au détriment d'autres formes de domination et de clivage, restées alors invisibles, comme celles liées au genre. À ce titre, études de genre et *queer studies* partagent, autour de leur objet spécifique (les identités et rapport de genre pour les premières, la déconstruction du binarisme du genre pour les secondes), le programme des *cultural studies*, très succinctement rappelé plus haut. En rendant visibles et en dénaturant tant les normes (masculines, patriarcales, hétérosexuelles) que les rapports de domination et de subordination qui les sous-tendent et qu'elles soutiennent simultanément, ces deux approches examinent de manière critique la dimension patriarcale de l'hégémonie.

Le cinéma a constitué dès les années 1970 un terrain privilégié pour la critique féministe, d'une part parce que les films de fiction ne cessent de mettre en scène des rapports de pouvoir et de désir entre hommes et femmes (ou entre hommes et hommes, femmes et femmes), et d'autre part parce que son large public lui donnait à l'époque un poids particulier, comparativement à d'autres productions culturelles, dans la construction des identités de genre. De très nombreux travaux britanniques ou américains, portant sur le cinéma comme dispositif, sur un genre, un auteur, une star ou un film, ont ainsi exploré la façon dont les représentations cinématographiques reproduisent, reconfigurent ou questionnent les assignations de genre et la domination masculine. En France en revanche, malgré les travaux pionniers de Noël Burch et Geneviève Sellier¹⁷, les approches genrées ont longtemps été marginalisées pour deux raisons principales : leur ouverture à des corpus d'étude éclectiques, où se côtoient cinéma d'auteur, classiques, et cinéma populaire de divertissement ; leur postulat de base (considérer un film comme l'expression d'un certain état des rapports de genre), qui va à l'encontre d'une conception sacralisée du cinéma comme art, privilégiant l'étude de la forme.

D'abord centrées sur une déconstruction féministe du cinéma hollywoodien, perçu comme un lieu majeur de la domination masculine, s'exprimant autant dans les représentations que dans un dispositif sémiotique, visuel et narratif dominant¹⁸, les approches genrées du cinéma ont ensuite donné lieu à partir des années 1980 à des travaux nombreux. Ces derniers, souvent inspirés de la psychanalyse (tant freudienne que lacanienne), ont mis en lumière l'ambivalence fondamentale et les contradictions du cinéma de fiction, notamment hollywoodien, dans les configurations des identités et des rapports de genre qu'il propose. Le champ d'investigation s'est progressivement élargi à des analyses d'inspiration plus socioculturelle. Corrigeant l'universalisme implicite des travaux fondateurs, ces analyses travaillent à contextualiser les rapports de

genre, en les inscrivant, non plus dans une illusoire société patriarcale immobile qui serait toujours et partout la même, mais dans un moment particulier de l'histoire socioculturelle. Il s'est également ouvert, comme en témoignent les analyses présentées dans ce volume, à des cinématographies autres que hollywoodienne, à la construction de la masculinité dans les représentations filmiques et à l'examen des identités et des rapports de genre dans toute leur complexité avec, par exemple, le développement des *gay studies*, des *girl studies* et des *age studies* (qui articulent âge et genre), ainsi que des *queer studies*.

Les *queer studies* partagent avec les *gender studies* l'ambition de déconstruire les stéréotypes de genre et une conception des identités de genre comme historiquement et socialement construites. Toutefois, leur naissance au croisement des politiques de l'identité et du courant théorique du poststructuralisme, d'inspiration notamment foucaldienne, explique leur postulat théorique fondateur – le refus des catégorisations – et son corollaire – la fluidité fondamentale des identités : pour les *queer studies*, les identités de genre et le genre lui-même sont « performatifs », comme le dit Judith Butler¹⁹.

Appliquées au film, les *queer studies* constituent donc une pratique analytique d'opposition, attachée à contrer une conception du monde binaire opposant et hiérarchisant masculin et féminin, hétérosexuel et homosexuel – à laquelle Judith Butler a donné le nom célèbre de « matrice hétérosexuelle²⁰ », et Monique Wittig de « pensée *straight*²¹ ». Une analyse à l'aune des *queer studies* vise aussi à déceler, au sein des textes filmiques, des ambivalences et des failles significatives dans cette matrice. Enfin, lorsqu'elles s'intéressent aux œuvres elles-mêmes inscrites dans le champ de la *queer theory*, elles s'attachent à analyser les stratégies narratives ou formelles par lesquelles les films tâchent de déconstruire les codes de l'intérieur (pastiche, modalité ironique et citationnelle du *camp*, etc.).

LES APPROCHES COGNITIVES DE L'ANALYSE, PAR LAURENT JULLIER

Démarche adaptationniste, darwinienne, écologique, émocognitive... Peu importe le nom qu'on lui donne, la base est toujours la même : refuser le dualisme corps/esprit caractéristique des traditions philosophiques religieuses dominantes en Europe et aux États-Unis, au profit de la notion d'esprit incarné (*embodied mind*). Penser et bouger sont deux choses bien moins éloignées qu'on

veut bien le croire. Toutes nos connaissances trouvent leur source dans le fait que nous devons explorer l'espace pour survivre, ce qui nous amène à faire des expériences qui sont moins « intellectuelles » qu'émotionnelles et perceptivo-motrices. Même les raisonnements les plus conceptuels sont profondément reliés aux interactions du corps avec la réalité concrète. En ce sens, percevoir quelque chose (*online cognition*), aussi bien que s'en souvenir ou l'imaginer (*offline cognition*), c'est activer via des réseaux de neurones auto-exciteurs un ensemble virtuel d'expériences où le corps entier a été en jeu. Dès lors, un dispositif comme le cinéma, qui se fait fort de représenter la pensée par le mouvement, devient un excellent indicateur de la façon dont les êtres humains réfléchissent, agissent et coopèrent au quotidien.

Cette attitude de recherche ne doit pas être assimilée à la seule psychologie cognitive, qui, elle, se pratique en laboratoire, et s'avère surtout utile pour comprendre certains phénomènes généraux consubstantiels des images animées (l'impression de mouvement sur un écran, la façon dont fonctionne le synchronisme audiovisuel, etc.), mais n'aide guère à l'analyse d'un film en particulier. Le cinéma étant un « fait social total » (Marcel Mauss), on ne peut pas l'étudier complètement en laboratoire ; le corps compte, mais le bagage culturel aussi. Il s'agit donc ici, si l'on aspire à décrire l'expérience du film, et en particulier celle du film narratif courant telle qu'elle se déroule chez la plupart des spectateurs du monde, d'avoir une attitude de recherche *bioculturelle*. L'interdisciplinarité y est bien sûr de mise ; l'histoire des techniques, la sociologie et l'anthropologie donnent de précieux outils s'ajoutant à ceux de la psychologie, qui permettent au passage de mieux comprendre le succès universel de certaines figures de narration, de montage ou de représentation au détriment d'autres.

La projection des films implique les corps réels du public et les corps en images qui s'affichent sur l'écran. Mais qu'est-ce qui les relie ? Un autre corps, virtuel celui-là, que nous déduisons du spectacle parce que la caméra ressemble à un œil et le micro à une oreille. Un médiateur, que nous imaginons sur la base du point de vue et du point d'écoute. Or, comme tous les primates, nous savons lire les corps. Nos gestes, notre maintien et nos expressions traduisent volontiers ce que nous éprouvons, ce que nous savons ou ce que nous voulons. Tendre vers quelque chose, avoir le moral au plus bas, reculer devant l'ampleur d'une tâche, poursuivre un but, être curieux de savoir ce qui se trame, etc. : tout cela se dit bien mais *s'incarne* encore mieux. Dès les débuts du cinéma, on s'en doute, les acteurs ont été mis à contribution dans ce sens, d'autant qu'ils ne pouvaient pas faire entendre leur voix. Mais ce n'était pas suffisant. Il fallait que le médiateur

participe, au lieu de transmettre et d'encadrer à la manière d'une simple fenêtre. Les cinéastes se sont essayés à suivre non seulement les gestes du personnage principal mais aussi son état d'esprit ; par exemple quand la caméra le quitte délibérément pour aller chercher quelque chose ou quelqu'un qu'il ne voit pas mais auquel peut-être il pense. Puis le médiateur s'est émancipé, s'est changé en commentateur de l'action ; diverses astuces optiques et sonores l'ont même parfois éloigné de toute ressemblance avec un corps humain. Mais le public rechigne souvent à poser sur l'écran le genre de regard que demande un tableau abstrait. Le sentiment d'un *intermédiaire* est toujours prégnant.

Premier outil facile à manier sans grandes connaissances préalables, parmi ceux que les approches cognitives mettent à disposition des études de cinéma, le *sens du mouvement*, étudié entre autres chercheurs par Alain Berthoz. Dans la logique de rétro-ingénierie qui est celle de la biologie évolutive et qui pousse à se demander pourquoi l'être humain se retrouve avec ce corps-là plutôt qu'avec un autre, nos cinq sens ont d'abord évolué de façon à permettre les déplacements dans l'espace, à commencer par l'approche (vers les proies) et la fuite (loin des prédateurs). Résultat, la perception et l'intellection de l'espace qui nous entoure sont à la fois *égocentrées* (je regarde devant moi, depuis la place qu'occupe ma tête) et *allocentrées* (je me sais être ici, dans un certain lieu). Autrement dit, nous connectons la perception à la mémoire kinesthésique (constituée d'un répertoire de gestes) et la cognition à la mémoire cartographique (constituée d'images mentales des lieux que nous traversons). En ce qui concerne le cinéma, le recours au sens du mouvement avait été effleuré par l'École de Filmologie française à la fin des années 1940, et il connaît actuellement un renouveau avec l'hypothèse des neurones-miroirs, qui nous rendent prêts à exécuter les gestes qu'accomplissent les personnes que nous regardons avec intérêt, qu'elles se trouvent devant nous ou sur un écran. La mise en scène, au cinéma, a souvent recours à cette dualité égocentré/allocentré. Au premier pôle correspondent les plans dits « subjectifs » ou par-dessus l'épaule ; au second, les plans de situation, qui donnent du recul (ou, à l'extrême, les plongées totales du cartographe, dites « vues d'oiseau »).

Second outil, la *Théorie de l'Esprit*. Ce terme désigne, depuis les années 1970, la propension d'un être humain à postuler chez ses semblables un fonctionnement mental identique au sien, de manière à pouvoir prévoir, par inférences, leurs intentions – on parle aussi à ce propos de *mindreading* (lire la pensée). Ces termes un peu trop cartésiens donnent l'impression de détacher l'esprit du corps, ce que les cognitivistes ne font pas, on l'a dit ; n'oublions donc pas que la Théorie de l'esprit s'exerce d'abord en observant les gestes et les

expressions du visage, ou en écoutant le ton de la voix. De là, nous faisons des connexions entre apparence et vie intérieure sur la base de ce que nous avons déjà testé sur nous-mêmes par le biais de la proprioception (la conscience d'avoir le corps dans une certaine position). Hors les cas d'autisme et de schizophrénie, cette faculté de lecture d'autrui apparaît chez les jeunes enfants quand ils deviennent capables d'opérer une « prise de perspective », terme d'éthologie qui désigne la capacité à se décentrer pour imaginer ce que savent les autres, de manière à prédire leur façon d'agir. C'est pourquoi Alain Berthoz a ajouté un troisième régime dans notre appréhension de l'environnement, lequel est en général peuplé de nos congénères : le régime *hétérocentré* – en langage courant, le fait de se mettre dans la peau de quelqu'un, ou simplement à l'endroit de l'espace qu'il occupe.

Le régime *hétérocentré* est souvent utilisé en philosophie morale pour faire des expériences de pensée. Et bien entendu il est grandement mobilisé au cinéma dès qu'un film nous intéresse un tant soit peu. Deux cas (combinables) se présentent alors. Nous décentrons plutôt du côté de l'histoire, considérant tel personnage à l'égal d'un ami ou d'un voisin, nous sentant tristes ou joyeux pour lui et comparant ses choix à ce que nous ferions si nous nous trouvions dans la même situation que lui ; ou nous décentrons plutôt du côté de l'énonciation, essayant de prévoir la prochaine péripétie ou appréciant l'écriture de telle réplique comme si nous étions nous aussi de la partie. Dans tous les cas, « lire » intuitivement le corps virtuel de l'entité plus ou moins anthropomorphe qui sert de médiateur au spectacle est le b.a.-ba du métier de spectateur – que nous exerçons aussi dans la vie courante, avec davantage de liberté d'action, quand il n'y a plus de médiateur entre soi et le monde.

LES APPROCHES PHILOSOPHIQUES DE L'ANALYSE, PAR HUGO CLÉMOT

Malgré la distance temporelle qui nous sépare de l'affirmation célèbre de Jean Epstein selon laquelle « la philosophie du cinéma est toute à faire²² », on peut penser que ce jugement n'a pas perdu de son actualité en général et en particulier pour ce qui concerne la méthode des analyses philosophiques de films : il s'agit même d'une question ultracontemporaine, comme en témoigne la récente journée d'étude qui s'est tenue au King's College de Londres le 21 octobre 2017 sur le thème de la « *Methodology in Film-Philosophy* ». Autant dire qu'ici comme ailleurs, et peut-être même plus qu'ailleurs, le singulier de l'expression

pose problème : difficile en effet de parler de la méthode des analyses philosophiques de films quand on ne s'entend déjà pas, non seulement sur la nature de l'analyse philosophique des films, mais aussi sur sa légitimité, la question de savoir s'il y a un intérêt philosophique des films n'étant pas davantage réglée dans les faits et les esprits que celle de savoir si les textes des philosophes présentent un quelconque intérêt pour les études cinématographiques. De ce dernier point de vue, on reproche souvent aux philosophes, et pas toujours de manière infondée, de réduire les films à leur scénario pour n'en faire qu'un usage instrumental qui consiste à ne s'en servir que comme de simples exemples pour illustrer des théories, en se laissant porter par les prodiges et les vertiges de l'analogie, plutôt que de les traiter comme des œuvres audiovisuelles à la valeur théorique intrinsèque, valeur qui ne se révélerait qu'à ceux qui accepteraient de se soumettre au patient travail de l'analyse filmique.

Cependant, ce reproche n'est pas seulement un reproche fait de l'extérieur à la philosophie, puisqu'on le retrouve jusque dans la différence des façons de faire de la philosophie avec du cinéma des deux « grands » philosophes fondateurs du champ, à savoir Stanley Cavell et Gilles Deleuze. Chez Deleuze, les analyses de films sont surtout là pour illustrer le cadre conceptuel que *Cinéma 1* et *2* ont posé²³ et il importe peu qu'elles soient de Deleuze lui-même ou empruntées à d'autres²⁴. Confronté à la question de savoir ce qu'il pense des deux livres de Deleuze, Cavell a pu remarquer qu'il n'était pas parvenu à en tirer une lecture féconde, un fait qu'il associait notamment à la pratique de Deleuze, dont les thèses théoriques ne seraient pas assez « motivées par le dévoilement obstiné du fonctionnement (*workings*) de quelques films individuels²⁵ ». En effet, si, pour Cavell, la question de savoir ce que peut philosophiquement un film ne saurait être tranchée *a priori*, il n'y a pas non plus de méthode évidente pour approcher un film sinon celle d'une « lecture lente²⁶ » qui vise à se laisser surprendre par le texte. Cavell cherche moins à produire une classification savante qu'à se laisser lire par le film, comme l'analysé en psychanalyse doit accepter de découvrir sur lui-même ce qu'il sait toujours déjà sans réussir à se l'avouer. Autrement dit, le critique qui se réfugie derrière les catégories préétablies que lui fournissent notamment l'histoire ou l'analyse formelle ne risque pas seulement de ne pas faire de découvertes philosophiques enrichissantes sur le film et sur lui, mais il court aussi le risque de ne pas être attentif aux biais personnels qui pourraient l'empêcher d'y voir le plus important, ce qui compte vraiment. Au contraire, Cavell se cherche lui-même en même temps qu'il cherche le sens dans le film, convaincu que la connaissance d'un film ou de ce qui est humain est inséparable d'un effort de connaissance de soi. Plutôt que d'appeler à se pencher sur les

origines de l'œuvre, son contexte historique, culturel ou national, Cavell « insiste sur les significations qui sont *découvertes* au cours de ce moment d'engagement avec le texte et avec l'autre (par le dialogue, au cours de l'enseignement²⁷). » Autrement dit, et pour reprendre une triple distinction proposée par Andrew Klevan, qui est aussi l'auteur de la citation précédente, Cavell ne conçoit pas seulement les liens de la philosophie et du cinéma comme étant définis par la façon dont les idées philosophiques d'un auteur peuvent illuminer un film, un genre, voire l'histoire du cinéma (*Film and Philosophy*), ni seulement par le fait que certains films font de la philosophie, découvrent et donnent une forme dramatique aux problèmes philosophiques eux-mêmes (*Film as philosophy*), à la manière dont les films de Welles illustreraient selon Deleuze le problème de la vérité chez Nietzsche²⁸, mais surtout par une façon d'aborder les films qui se caractérise par le fait d'accepter de s'y perdre, en tout cas de s'y arrêter et d'avoir à y revenir pour finalement s'y retrouver à la façon dont Socrate arrête ses interlocuteurs pour leur demander de réfléchir à ce qu'ils tendraient à dire et dans quel contexte.

Plutôt que de s'empêcher de penser avec ou d'après le cinéma en commençant par juger *a priori* de ce que pourrait ou devrait être cette pratique philosophique de l'analyse filmique, il semble finalement plus fécond et courageux de se laisser instruire par son expérience : Cavell appelle cela « contrôler son expérience²⁹ », c'est-à-dire examiner sa propre expérience et « laisser à l'objet ou à l'œuvre qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer ». Les cinq analyses « philosophiques » contenues dans cet ouvrage collectif sont toutes le produit de cette démarche expérimentale qui consiste à tenter de penser d'après le cinéma, de s'instruire de ce que les films ont à nous apprendre en ayant toujours le souci de ne pas en dire plus que nous n'en savons, mais aussi de ne pas en dire moins que ce dont nous faisons l'expérience.

*

* *

Le choix des films analysés dans ce livre a été laissé à la libre appréciation des auteurs, sans consigne de représentativité nationale, temporelle ou générique. Les analyses sont classées en suivant l'ordre chronologique de sortie des films ; leur nombre par auteur varie mais la place réservée à chaque approche est la même.

-
1. Voir notamment, à ce sujet, *CINÉMAS*, vol. 21, n° 2-3 « Des procédures historiographiques en cinéma », printemps 2011.
 2. Thomas Elsaesser, « La notion de genre et le film comme produit “semi-fini” : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895, n° 50, décembre 2006.
 3. Jean-Louis Leutrat, « Arpenter, Superposer, Appareiller », *Théorème*, n° 3, « L'analyse des films aujourd'hui », 1994, p. 13.
 4. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, 1979, p. 152.
 5. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Le Seuil, 1975, p. 66.
 6. *Ibid.*
 7. *Ibid.*
 8. Jacques Aumont & Michel Marie, *L'Analyse des films*, Armand Colin, 3^e éd., 2015.
 9. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, 1967, p. 29.
 10. Aby Warburg, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, Les presses du réel, 2011.
 11. Pour une lecture panoptique de l'iconologie, on pourra consulter Audrey Rieber, *Art, Histoire et Signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, 2012.
 12. Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Éditions de la Différence, 2009 ; Jean-Michel Durafour, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Rouge profond, 2017.
 13. Luc Vancheri, *Psycho. La Leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Vrin, 2013.
 14. Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Armand Colin, 2011 ; Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural*, P.U.R., 2015.
 15. Pierre Francastel, *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël/Gonthier, 1965.
 16. Pour une présentation claire, actuelle et synthétique des *cultural studies*, on se reportera à Maxime Cervulle & Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Armand Colin, coll. « 128 », 2015.
 17. Noël Burch & Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Nathan, 1996 ; Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005.
 18. Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.
 19. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, 2005 [1990].
 20. Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 519-531. Voir aussi *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éditions Amsterdam, 2009.
 21. Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Balland, 2001. Voir aussi la notion de « technologie du genre » dans Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, La Dispute, 2007.
 22. Voir J. Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, t. I, 1921-1947, Seghers, coll. « Cinéma club », 1974, p. 91.
 23. John Mullarkey reproche ainsi à Deleuze de n'employer des exemples de films que comme « des substituts pour des concepts » (*stand-ins for concepts*). Voir John Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 108.
 24. Sur les sources de Deleuze, voir la rapide mise au point de Pierre Montebello dans *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2008, note 1, p. 10.
 25. Cavell, « Foreword: On Eyal's Peretz's *Becoming Visionary* », *Becoming Visionary. Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*, Stanford University Press, 2007, p. xii.
 26. Cavell, *Philosophie des salles obscures*, trad. fr. N. Ferron, M. Girel & E. Domenach, Flammarion, 2011 [2004], p. 34.
 27. Voir Andrew Klevan, « Notes on Stanley Cavell and Philosophical Film Criticism », dans Havi Carel & Greg Tuck (dir.), *New Takes in Film-Philosophy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 50.
 28. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 179-192.
 29. Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. fr. C. Fournier & S. Laugier, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2017 [1981], p. 38.

Les analyses de films

Vie d'un pompier américain (*Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1903)

États-Unis, muet, n & b, environ 6 à 7 minutes (130 mètres)

Production : Edison Manufacturing Company

Résumé : Une brigade de pompiers américains est réveillée par une sirène, déclenchée depuis une boîte d'alarme-incendie par une main inconnue. À toute vitesse, elle se rend sur le lieu du sinistre afin de sauver une femme, puis son enfant.

Qu'on veuille bien excuser la présente étude de commencer par un truisme : toute analyse de film présuppose que celui-ci soit intelligible pour la personne qui l'étudie. Or l'historicité d'un film, ou plus largement sa culturalité (c'est-à-dire son ancrage dans un *hic* et un *nunc*), peut très souvent provoquer chez le spectateur un sentiment d'extranéité¹, conduisant parfois à une forme d'inintelligibilité. Celle-ci peut être de deux ordres, non exclusifs :

- esthétique : le mode de représentation adopté par le film, parce que passablement différent du « mode de représentation institutionnel² », complexifie sa compréhension par le spectateur ;
- référentielle : la réalité à laquelle renvoie le film est trop éloignée de celle du spectateur pour que celui-ci puisse pleinement identifier les éléments concrets que le film représente.

Les films dits « des premiers temps » du cinéma peuvent engendrer ces deux types d'extranéité, parfois même sans que le spectateur en ait conscience. Une approche historienne de l'analyse de films se révèle alors très profitable. Un exemple, pourtant très connu parce que largement

commenté, le montre aisément : celui de *Life of an American Fireman*.

Ce film est célèbre notamment pour avoir fait l'objet d'un remontage tardif, très probablement dû à ce sentiment d'extranéité : la copie conservée par le MoMA de New York depuis 1944, qui a abondamment circulé pendant une trentaine d'années, compte en effet vingt plans (ou « tableaux », selon la terminologie de l'époque), le sauvetage final n'étant pas représenté en deux tableaux (comme on le voit aujourd'hui dans la plupart des versions en circulation) mais en treize, selon un principe d'alternance répétée entre intérieur et extérieur, comme on en trouve dans de nombreux films à partir du courant des années 1910.

Or il est avéré aujourd'hui, à la suite notamment des travaux de Charles Musser³, que *Life of an American Fireman* circula initialement dans une version plus courte, qui représente la même action (le sauvetage final) deux fois, d'abord de l'intérieur puis depuis l'extérieur, selon un principe non d'alternance mais de redondance temporelle très courant parmi les pratiques cinématographiques de l'époque. Musser émet l'hypothèse que cette caractéristique relève d'une forme d'influence des spectacles de plaques de lanterne magique, qui reposaient « sur des structures spatiales bien développées et une temporalité sous-développée⁴ ».

De fait, ce film est traversé par des traits esthétiques empruntés à d'autres formes médiatiques, qui, s'ils sont assez courants à cette époque, disparaîtront progressivement avec l'avènement du « mode de représentation institutionnel ». Ainsi, dans le premier tableau, apparaît à droite, par surimpression, une image circulaire en mouvement censée représenter (selon le catalogue Edison d'époque reproduit par Musser) le rêve du chef des pompiers, endormi : une femme et son enfant en danger. Cette inscription d'une image seconde dans une image première est alors très commune dans les spectacles de lanternes magiques et la forme circulaire de cette image seconde paraît effectivement renvoyer à ces pratiques.

Le catalogue Edison indique qu'à la fin de ce plan l'image se dissout pour laisser place au plan suivant, comme on peut d'ailleurs le constater sur toutes les copies en circulation. Or ce procédé, systématisé dans ce film pour chaque transition comme dans bien d'autres films de cette époque, correspond là encore à un geste alors très courant dans les spectacles de lanternes magiques usant d'au moins deux appareils : le fondu enchaîné, qui favorise en effet le passage en douceur d'une image à une autre, parce que susceptible d'occulter partiellement la matérialité de la projection

(rendue sensible, à l'inverse, par le défilement de la plaque dans le passe-vue, afin de la sortir puis de la remplacer par une autre). Cette forme de transition est utilisée entre chacun des tableaux de *Life of an American Fireman*, contribuant ainsi à donner à chaque plan une autonomie, voire une autarcie, vis-à-vis des autres. En ce sens, Musser a pleinement raison de voir dans ce film l'influence d'une esthétique lanterniste, puisque chaque image, comme dans un spectacle de lanterne magique, vaut pour elle-même, davantage que pour les liens qu'elle établit avec celle qui la précède et celle qui la suit. C'est pourquoi il n'y a pas lieu, dans l'analyse, d'interpréter les diverses traces de discontinuité présentes dans le film (par exemple : passage d'un paysage enneigé à un extérieur sans neige, du sixième au septième tableau ; redondance temporelle entre le troisième et le quatrième tableau – les pompiers, d'un plan à l'autre, paraissant descendre deux fois le mât qui les amène aux attelages) comme des erreurs, des faux raccords, etc. De telles appréciations, au caractère anachronique, contribuent à effacer la dimension résolument intermédiaire de ce film, comme d'ailleurs de la plupart des productions des premiers temps du cinéma, et le fait que les formes prises par cette intermédialité contribuent à ancrer *Life of an American Fireman* dans un système esthétique typique de cette époque, qu'on a pu définir par la suite comme « système des attractions monstratives⁵ » – lequel nous est en effet, par l'historicité de ses caractéristiques, passablement inintelligible.

Cependant l'analyse historienne de ce film n'a bien sûr pas pour seul but d'identifier son inscription dans le système esthétique alors dominant. D'autant que cette inintelligibilité n'est pas qu'esthétique. Mais le repérage, dans le film, des caractéristiques du « système des attractions monstratives » peut justement constituer un moyen d'accéder à un autre niveau d'intelligibilité du film, et ainsi d'analyser la fonction que celui-ci a pu avoir à l'époque de sa production. Car si l'enjeu des films de cette période est bien de montrer, dans chaque tableau, une attraction, il est alors légitime de se demander ce qui fait attraction dans *Life of an American Fireman*, au-delà du sauvetage final sur lequel se sont cristallisées les études depuis la circulation de la version remontée. Pour comprendre la nature du caractère attractionnel du film, le recours à la comparaison avec un film contemporain sur le même sujet, le *Fire!* de Williamson (1901), peut s'avérer pertinent. Dans *Fire!*, les tableaux représentant le lieu du sinistre constituent les deux tiers du film : le sauvetage est véritablement le clou du spectacle, et en particulier le recours à des techniques relativement nouvelles comme la grande échelle coulissante et le filet de sauvetage dans

lequel peuvent sauter les personnes piégées par le feu.



Le film décrit donc une procédure presque automatisée, en tout cas rationalisée, mais à l'origine de laquelle se situe nécessairement une intervention autre que celle des pompiers : l'alarme, qui a fait elle-même l'objet d'une innovation technique. Le deuxième tableau représente en effet une boîte d'alarme-incendie, telle qu'il en fleurit depuis peu (grâce au développement du réseau télégraphique) dans les rues des grandes villes américaines. Et si ce tableau bénéficie du seul gros plan du film, qui paraît contrevenir aux habitudes de l'époque (puisque le reste du film repose sur des cadrages larges), c'est justement parce que la vitesse d'intervention des pompiers dépend initialement du bon maniement de ce nouvel objet, dont il convient d'explicitier le fonctionnement par un gros plan (qui permet de donner à lire au spectateur, potentiellement amené à recourir à ce dispositif, les consignes d'utilisation).

Or ces accessoires n'apparaissent pas dans le sauvetage final de *Life of an American Fireman*, bien que la grande échelle fasse partie des attelages que l'on voit défiler dans les sixième et septième tableaux. Certes, son absence des tableaux consacrés au sauvetage peut s'expliquer par des raisons purement matérielles (le début du film a mobilisé plusieurs compagnies de pompiers – si l'on en croit le catalogue Edison – qui n'ont peut-être pas pu se rendre disponibles durant tout le tournage), mais elle suggère néanmoins que la partie la plus spectaculaire du film devait être sans doute moins la fin que le début. D'ailleurs, le sauvetage ne représente, dans le film de Porter, qu'un peu moins de la moitié du métrage, et le

catalogue, décrivant chaque tableau, use de nombreuses formulations superlatives afin de décrire la première partie du film : ainsi le troisième tableau sur l'habillage rapide des pompiers dans la chambrée est-il présenté comme « une scène des plus exaltantes », tandis que le quatrième sur le harnachement des chevaux est évoqué comme « peut-être la plus palpitante et la plus merveilleuse des sept scènes de cette série » ; enfin, le défilé des attelages dans le sixième tableau serait « la meilleure course contre le feu jamais montrée ». Simultanément, la description de chaque scène s'attache à la vitesse d'exécution des actions : l'habillage s'effectue « dans le temps record de cinq secondes » ; la glissade des pompiers le long du mât va « à la vitesse de l'éclair » ; les chevaux, dans le sixième tableau, sont « désireux d'aller le plus vite possible », etc.

Il ne fait donc guère de doute que, dans *Life of an American Fireman*, ce qui fait attraction c'est la vitesse à laquelle les compagnies de pompiers se rendent sur le lieu du sinistre, davantage que le sauvetage lui-même. Il s'agit en fait de montrer combien diverses innovations techniques font gagner du temps, augmentant les chances de sauver des vies, alors que la fin du XIX^e siècle a été marquée aux États-Unis par de grands incendies meurtriers (Chicago en 1871, Boston en 1872, etc.). De fait, les compagnies américaines de pompiers ont introduit dans les casernes une série de dispositifs nouveaux⁶, auxquels le film de Porter consacre systématiquement un tableau : dans les chambrées, on a rationalisé l'espace, en plaçant les lits des pompiers autour d'un trou circulaire, au centre duquel se trouve un mât permettant d'atteindre rapidement la zone d'attelage des chevaux, mais on a aussi conçu une méthode d'habillage rapide consistant à attacher ensemble bottes, pantalon et vareuse (enjeu du troisième tableau) ; grâce à un système de ressorts, tringles et contrepoids, les harnais viennent se placer d'eux-mêmes devant les chevaux (enjeu du quatrième tableau) ; les portes extérieures de la caserne sont commandées, là aussi par un système de contrepoids, pour s'ouvrir presque automatiquement (enjeu du cinquième tableau).

On voit donc finalement ici que la contextualisation historique n'est pas seulement un mode d'explication des conditions d'existence du film : elle est l'agent indispensable de la compréhension qu'on peut avoir aujourd'hui de sa forme aussi bien que de ce qu'il représente⁷.

(LLF)

1. Voir André Gaudreault & Denis Simard, « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherches », dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie & Vincent Pinel (dir.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, 1995, p. 15-28 (voir en particulier p. 22).

2. Noël Burch oppose le « mode de représentation institutionnel » au « mode de représentation primitif », qui se caractériserait par les traits suivants : « autarcie du tableau (...), position horizontale et frontale de la caméra, maintien du tableau d'ensemble et "centrifugalité" ». Ces traits disparaissent ou du moins perdent de leur systématisme dans le « MRI » (*La Lucarne de l'infini*, Nathan Université, coll. « Cinéma », 1991, p. 181).

3. Voir Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, 1991, chap. 7 « A Close Look at *Life of an American Fireman*: 1902-1903 ».

4. *Ibid.*, p. 226.

5. L'une des caractéristiques de ce système de représentation est que « chaque plan est implicitement considéré comme une unité autonome et autarcique et la communication entre les plans, lorsqu'il y en a plus d'un, est réduite au minimum lorsque même elle est présente » (André Gaudreault & Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault & Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma nouvelles approches*, Colloque de Cerisy/Publications de la Sorbonne, 1989, p. 59).

6. Ces dispositifs sont décrits dans un ouvrage français de la fin du xix^e, qui s'appuie sur un voyage d'étude aux États-Unis pour les décrire : François Bournand, *Les Sapeurs-Pompiers*, Paris, J. Lefort imprimeur-éditeur, 1893.

7. Pour de plus amples développements sur ce film, voir Laurent Le Forestier, « La dimension attractionnelle de *Life of an American Fireman* réenvisagée à partir de quelques documents inédits », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 82, été 2017, p. 133.

Nosferatu le vampire (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Allemagne, muet, n & b, environ 94 minutes (1 967 mètres)

Producteur : Prana Film

Scénario : Henrik Galeen

Résumé : En 1838, Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim), fraîchement marié à une jeune femme (Ellen, interprétée par Greta Schröder), part pour la Transylvanie afin de vendre au comte Orlok (Max Schreck) un logement dans la ville où il réside avec son épouse : Wisborg. Arrivé chez le comte, Hutter découvre qu'Orlok est en fait Nosferatu, un vampire...

Extrait analysé : ouverture du film, jusqu'au départ de Hutter (DVD Films sans frontières, 1999).

Les multiples analyses publiées sur *Nosferatu* depuis des dizaines d'années ne se sont adossées généralement qu'à une seule copie, dont le rapport à l'état originel du film (pour autant qu'on puisse l'imaginer) a rarement été interrogé¹. La période du cinéma dit muet s'est pourtant caractérisée par la multitude des remontages des copies, techniquement aisés et économiquement justifiés par la nécessaire adaptation des œuvres aux autres cultures, à une époque d'intense circulation des films. S'intéresser aujourd'hui au cinéma muet oblige donc à faire le deuil du fétichisme de la version unique et définitive et à comparer les copies et variantes... ce que la circulation de ces films en salles a longtemps rendu difficile. Car comment expliquer au public, sans déprécier sa programmation, que le film projeté se

trouve nécessairement être une transformation de ce que fut la version allemande de 1922 du *Nosferatu* de Murnau. (Le vocable même de « copie » ne semble-t-il pas induire, d'ailleurs, qu'il ne peut s'agir que d'une reproduction parfaite d'un original perçu comme la référence incontournable ?)

La version de *Nosferatu* qui a fait référence pendant longtemps est celle dont Bouvier et Leutrat ont reproduit le découpage dans leur ouvrage. À l'origine, il s'agit d'une copie datant probablement de 1926 ou 1927, conservée par Henri Langlois à la Cinémathèque française et longue d'environ 1 600 m (soit une durée comprise entre 75 et 80 minutes, à 18 images par seconde), donc bien plus courte que la version d'origine. Destinée au marché hexagonal, elle contient des intertitres français. Cette copie bénéficia en 1947 d'un tirage noir et blanc envoyé au MoMA de New York. Les intertitres furent alors traduits en anglais et adaptés : on modifia les noms originaux pour réintroduire ceux des personnages du roman de Bram Stoker, adapté « illégalement » (sans payer de droits et donc en modifiant de nombreux détails, dont le titre) par Henrik Galeen et Murnau. Dans cette version, Orlok devient ainsi Dracula, Hutter se dénomme Jonathan Harker, et la ville de Wisborg est identifiée à Brême. Cette copie est plus tard revenue en Europe, d'abord au National Film Archive de Londres, puis en Allemagne, en France, etc., avec de nouvelles traductions des intertitres, de l'anglais vers l'allemand, puis de l'allemand vers le français. Si l'on ajoute que ces intertitres ont souvent migré au sein des copies en fonction de leurs voyages, on comprendra que ces versions présentent toutes de grandes différences, qui les ont écartées, à chaque fois un peu plus, de la copie française de 1926-1927, elle-même sans doute passablement dissemblable à la version allemande de 1922. Une restauration assez récente, entreprise à Bologne en 1995, à la suite de recherches effectuées auparavant à Munich, a permis de produire une nouvelle version, à l'évidence plus proche de ce que fut le film lors de sa première sortie allemande.

L'exercice de comparaison entre les copies montre que le début du film a subi plus de suppressions et de raccourcissements de plans que les autres parties ; cette comparaison permet surtout, par le repérage des écarts, de percevoir les altérations de signification d'une version à l'autre et donc, ainsi, de mieux comprendre les enjeux de cette ouverture et son caractère d'intrigue de prédestination². On peut ainsi remarquer en premier lieu que les versions non restaurées ne s'ouvrent pas sur les pages d'un livre mais

sur de simples intertitres, en dépit de l'importance que la notion de document écrit prend dans l'ensemble du récit. Au-delà du clin d'œil intertextuel adressé au spectateur (sous-entendu : un livre est à l'origine de ce film – dans tous les sens du terme), cette présence première puis récurrente de l'écrit, dans la version restaurée, participe du pacte de lecture du film. Elle invite en effet à faire une distinction entre les divers documents écrits qui circulent dans la diégèse : tous les documents « officiels » présentés dans le film s'avèrent inopérants (le journal de bord, l'avis à la population : aucun des deux n'endigue l'épidémie ; la lettre de Hutter dit même à Ellen le contraire de ce qui s'est passé puisque écrite avant les événements) alors que les documents « occultes » (la lettre d'Orlok reçue par Knock au début du film, mais plus encore « le livre des vampires ») ont une véritable fonction magique (comment Knock déchiffre-t-il la lettre cryptée d'Orlok ? Comment le livre des vampires se retrouve-t-il dans le sac de Hutter, au château, dans le deuxième acte ?) et un pouvoir immense (à cause de la lettre d'Orlok, Hutter est contraint au départ ; grâce au livre, Ellen découvrira la façon de se débarrasser de Nosferatu).

Au-delà de ces premières images, les modifications concernent surtout, d'une version à l'autre, des suppressions de plans. Ainsi la première apparition d'Ellen (lorsqu'elle joue avec le chat) est-elle suivie dans la version restaurée d'un autre plan sur elle depuis l'intérieur de la maison. Ce plan contribue à équilibrer le système d'opposition qui relie Hutter à son épouse : Hutter est alors celui qui regarde (dans le miroir, puis vers Ellen, depuis sa chambre, le jardin, le pas de la porte du salon), alors qu'Ellen est vue (par Hutter, puis par ce regard non ancré dans un personnage, qui est, dans le film, l'apanage d'Orlok). De surcroît ce plan sur Ellen, presque immobile dans son salon, participe à la construction de deux autres oppositions : Hutter est associé à des espaces plutôt larges (le jardin, les pièces de la maison qu'il arpente en tous sens) tandis qu'Ellen est représentée systématiquement dans un espace confiné (on la voit peu sortir du salon, au début du film) ; il se caractérise dès le début par une extrême mobilité, voire motilité, alors qu'Ellen est plutôt renvoyée à une éternelle fixité, qui l'associe par avance à Orlok/Nosferatu.

La présence de ce plan souligne donc une opposition qui s'accroît par la suite, et même dès l'entrée de Hutter dans le salon. Un intertitre (« Pourquoi avoir tué ces belles fleurs ? »), absent des versions non restaurées, vient expliquer la mélancolie qui envahit soudainement le visage d'Ellen. Déjà, la mort sépare le couple, ne serait-ce que par la rupture

produite par le surgissement de l'intertitre... qui modifie aussi radicalement le sens du plan suivant : cet enlacement, le plus tendre de tout le premier acte, devient en effet une sorte de consolation et non un pur élan d'amour, que ne connaît pas ce jeune couple.



La scène où Hutter annonce son voyage à son épouse confirme, par ses écarts entre les versions, cette vision ambiguë des relations entre les deux protagonistes. Dans la restauration de 1995, Hutter enlace Ellen, presque contraint par le mouvement d'avancée vers lui de son épouse, puis se dégage très vite prétextant la nécessité de remettre son col, ce que fait Ellen. Ce plan est suivi d'un raccord dans le mouvement, en plan serré : Hutter, peut-être conscient de la goujaterie de son attitude, étreint Ellen, mais assez furtivement, puisqu'il se dégage pour aller chercher ses affaires. Nouveau raccord dans le mouvement : il revient et donne son manteau à Ellen, avant de partir avec elle. Dans les versions antérieures, l'enchaînement est très différent : l'entrée d'Ellen dans la pièce a été supprimée, tout comme le contrechamp sur Hutter, puis le plan sur la remise en place du col et, enfin, le mouvement de Hutter pour aller chercher son manteau. Si bien qu'il ne reste plus qu'un plan sur l'avancée dans la pièce d'Ellen, suivi de l'enlacement, qui se poursuit avec la fin du dernier plan de la scène (la sortie).

Les copies non restaurées nous mettent donc en présence d'un re-montage (la précision des suppressions ne peut s'expliquer par exemple par l'usure), qui témoigne de la volonté probablement délibérée de rendre la scène davantage conforme à un certain romantisme, au vraisemblable du film d'amour que semble être *Nosferatu*, du moins au début. À tel point, d'ailleurs, qu'aujourd'hui encore, en dépit de notre connaissance de la restauration du film, on continue à évoquer l'« heureux mariage³ » du jeune couple – vision liée au re-montage mais absente, semble-t-il, de la première version.

Deux autres modifications importantes, au sein de l'ouverture du film, vont dans le même sens. Juste avant son départ, Hutter confie Ellen à un

couple d'amis, les Harding. Dans les copies non restaurées, Hutter s'adresse à son épouse pour la rassurer, avant de serrer la main de son ami : là encore, le couple paraît très amoureux. La version restaurée montre bien Hutter s'approchant de son épouse, mais ce plan dure un peu plus longtemps, jusqu'à ce que Harding s'approche de Hutter et lui parle (le mouvement de ses lèvres est visible) : le dialogue de l'intertitre (dont la place est donc différente) change alors d'énonciateur. Ainsi, Hutter s'en va cette fois sans un mot pour son épouse, se révélant même plus chaleureux avec son ami.

Ce léger changement a une conséquence importante, en articulant un peu plus ce début autour du problème des relations conjugales, construit sans doute par Murnau (et grandement inventé par rapport au roman) dans le but de renforcer le caractère équivoque de la relation à venir entre Ellen et Nosferatu. Plus précisément, Hutter se montre amoureux dans les tout premiers plans du film, mais change d'attitude après la proposition de Knock... qui a fait elle-même l'objet d'un re-montage. Dans les versions antérieures, Hutter paraît venir de lui-même vers Knock, répondant presque par avance à la sollicitation de la lettre d'Orlok. Tandis que dans la version restaurée, Knock l'appelle et Hutter répond donc à un ordre : le personnage est ainsi beaucoup plus passif et l'argument financier de Knock prend tout son poids et son importance. Murnau portraiture ainsi Hutter en personnage falot, qui fait passer l'argent avant l'amour de sa femme, puisque c'est bien à partir de ce moment que change son attitude conjugale.

La version restaurée construit donc une intrigue de prédestination très différente des copies jadis en circulation. Le premier acte décrit en effet un échec conjugal causé par l'appât du gain, qui donne tout son sens au désir qui se développe par la suite : désir d'Orlok pour Ellen, mais aussi d'Ellen pour Orlok, faute d'en trouver chez Hutter. L'aspect distant de Hutter vis-à-vis de son épouse n'apparaît guère dans les versions re-montées et l'attirance qu'Ellen peut ressentir confusément pour Orlok perd ainsi une partie de son sens, lequel apparaît donc de manière saillante aujourd'hui, lorsqu'on procède à la mise en comparaison des versions.

(LLF)

1. Précisons que ce n'est pas le cas de Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat pour leur *Nosferatu* (Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981), qui ont travaillé à partir de quatre copies... dont on peut dire aujourd'hui qu'elles étaient malheureusement très incomplètes et/ou différentes par rapport à la restauration récente qui s'efforce de tendre au maximum vers l'apparence de la version allemande de 1922.

2. Sur cette notion, voir Roland Barthes, *S/Z*, Le Seuil, 1970.

3. Voir la page Wikipedia consacrée au film : https://fr.wikipedia.org/wiki/Nosferatu_le_vampire

L'Opérateur (*The Cameraman*, Edward Sedgwick, 1928)

États-Unis, muet, n & b, 1 h 18

Production : Buster Keaton (MGM)

Scénario : Clyde Bruckman et Lew Lipton

Résumé : Buster (Keaton), maladroit photographe à la sauvette, cherche à devenir opérateur d'actualités à la MGM pour les beaux yeux de Sally (Marceline Day), la secrétaire du service où il espère être embauché...

Extrait analysé : début de la séquence 6, celle du premier rendez-vous de Buster, un dimanche matin, avec Sally (à partir de 24'33" – DVD Turner Entertainment).

Buster Keaton est un metteur en scène profondément darwinien : les personnages qu'il interprète dans la plupart de ses longs-métrages commencent par connaître des problèmes d'adaptation à leur milieu, à la suite de quoi, pour utiliser une tournure crue qui ne rend pas justice à la poésie de ses films, ils évoluent non seulement de manière à survivre, mais à pouvoir se reproduire. Mais Buster Keaton est tout autant un metteur en scène américain, car raconter les aventures de ces personnages, revient à s'inscrire dans deux traditions américaines bien connues :

- celle des *life lessons* (leçons de vie) dispensées par le cinéma hollywoodien de l'âge d'or. Elles transposent la tradition littéraire du *Bildungsroman*, qui permet au lecteur de progresser dans la connaissance de soi et des autres au rythme où le personnage va du néophyte à l'expert ;
- celle de la célébration de la *self-reliance*, la confiance en soi au sens du philosophe américain Ralph Waldo Emerson, quitte à

paraître non conformiste aux yeux de la communauté.

À noter Il s'agit à la fois du dernier succès et du dernier long-métrage « signé » par Buster Keaton, alors âgé de 33 ans ; il en a délégué le scénario et la réalisation mais a gardé le contrôle sur les gags et le montage.

Au stade où commence notre extrait, Buster vient de subir de nombreux échecs professionnels, causés soit par sa maladresse, soit par son incapacité à lire correctement les signes que lui adresse son environnement. Mais il est tombé amoureux. Sally doit confirmer le rendez-vous par téléphone ; il attend fébrilement qu'elle se manifeste. La séquence est divisée en trois : l'attente (à partir du plan 1), le coup de fil (à partir du pl. 12) et l'antichambre de la pension (à partir du pl. 36).

Il est remarquable que les deux premières parties de cette séquence commencent exactement de la même façon, par un plan de situation de Buster assis, attendant dans sa chambre, jusqu'à ce qu'il sursaute de manière spectaculaire, alors même que les causes de sa surprise diffèrent fondamentalement. Dans le premier cas, en effet, il se souvient n'avoir pas pensé à la question de l'argent, et saute sur ses pieds pour chercher sa tirelire ; dans le second, il entend la sonnerie du téléphone et saute sur ses pieds pour courir répondre. Mettre ainsi à égalité une cause interne (se souvenir qu'il faut de l'argent pour sortir) et une cause externe (entendre le téléphone) n'est pas un geste gratuit, mais une sorte d'affirmation qui va se révéler dans la suite du film : la *self-reliance* repose sur une intuition aussi puissante et irréprouvable qu'un stimulus physique, et se manifeste par des actes plutôt que par des discours – comme Emerson, Buster « cherche à montrer ce qui ne peut être dit¹ », en l'occurrence la profondeur et la sincérité de son amour.

Dans un premier temps, dès que le téléphone sonne, cette belle équivalence ne fonctionne pas : corps et esprit se désynchronisent. Buster descend l'escalier, suivi en travelling descendant (le décor d'une cage d'escalier sans mur extérieur a été construit tout exprès pour cela) puis, parce que le coup de fil n'est pas pour lui, ascendant. Déçu, perdu dans ses pensées, il laisse commander ses pieds, qui l'emmènent sur le toit, jusqu'à ce qu'il se « réveille » en tombant parce qu'il n'y a plus d'escalier. C'est à ce moment que la concierge l'appelle : cette fois le coup de fil est pour lui. Il redescend encore plus vite, et cette fois le cadreur est obligé de panoramiquer en zigzags pendant le travelling parce que Buster est emporté

par son élan à chaque étage. Mais là encore la tête est ailleurs et les jambes en pilotage automatique, puisque notre héros se retrouve à la cave. Un dernier demi-tour, enfin, et il réussit à décrocher. Sally commence : « Mon rendez-vous est annulé, donc... » C'en est assez pour Buster, qui se lance dans une course effrénée vers la pension où elle loge. En montage alterné, Sally, toujours au bout du fil, ignore qu'elle parle dans le vide.

Les choix de cadre, comme avant dans la cage d'escalier, semblent dictés par le héros. Nous le voyons certes courir (régime allocentré) mais la caméra nous incite à être cognitivement, à défaut de l'être physiquement, *avec lui* quand il court (régime hétérocentré). Pour ce faire, la caméra se trouve deux fois (pl. 23 et 26) devant lui, à l'endroit où il *voudrait* être. Poser la caméra derrière Buster aurait été prendre le risque de connoter un désir de rester à la maison. Au contraire, la poser devant revient à voir venir Buster, donc à être du côté de « ce qui l'attend » (son rendez-vous). La langue image elle aussi cette représentation du temps par l'espace : regarder loin devant ou « se projeter » c'est imaginer son futur, tandis qu'à l'inverse on « se retourne sur son passé », qu'on laisse éventuellement « derrière soi ».

Puis la caméra va progressivement prendre la place d'un témoin stupéfait : le policeman, qui n'en revient pas de voir ce petit homme endimanché qui remonte la 5^e Avenue à une vitesse surhumaine. Cette stupéfaction s'accompagne d'un raccord dans l'axe vers l'avant (pl. 26 et 27), qui représente tant bien que mal, avec les moyens du cinéma, le geste d'écarquiller les yeux. Mais ce n'est pas pour autant que l'on abandonnera Buster pour partager un regard avec de simples New-Yorkais qui le verraient passer. Nous allons courir *avec lui*.

La mise en scène, dans le même temps, appuie les *techniques du corps* de l'acteur, avec le choix de faire courir Buster de droite à gauche (pl. 23 et 24). Dans les pays où la lecture se fait de gauche à droite, on apprend aux enfants, en leur montrant des frises historiques, que le passé est à gauche et le futur à droite. Le choix de mise en scène aboutit donc à suggérer que Buster « remonte le temps », ou pour le dire autrement qu'il cherche à supprimer le temps nécessaire à atteindre l'immeuble de Sally, parce que c'est du temps perdu maintenant qu'elle a dit oui.

Une troisième trouvaille formelle, enfin, est attribuable à l'opérateur. Tel qu'on le voit ci-après sur le photogramme extrait du plan 24, le cadrage est « incorrect » d'un point de vue académique, et il l'est certainement davantage encore à notre époque qu'en 1928. En effet, on apprend

aujourd'hui dans les écoles dispensant des cours de cadrage – et on peut en vérifier chaque jour les effets à la télévision et au cinéma – qu'il faut toujours laisser « de l'air », comme on dit en jargon professionnel, *devant* un sujet qui court et non derrière. La bonne manière académique de cadrer Buster Keaton ici aurait été, en appliquant la règle des trois tiers qui consiste à couper l'écran en trois bandes verticales égales, de le placer vers la droite de l'image, le long de la ligne séparant le deuxième et le troisième tiers. Or il est tout à gauche ! À la décharge de l'académie, cette règle n'est pas une convention arbitraire : elle découle du fonctionnement de notre œil.



« Que la puissance et la vitesse soient vos mains et vos pieds » (citation d'Emerson en exergue de son texte *Self-reliance*, 1841). Une trouvaille d'acteur évidente, dont témoigne cette image, relève de ce que Pierre Bourdieu appelait l'*hexis corporelle*, c'est-à-dire l'intériorisation des façons de se tenir qui passent pour « justes » dans le milieu auquel on appartient. Dans le monde du sport et même dans la vie quotidienne, courir vite suppose de pencher le buste vers l'avant, à la fois pour des raisons physiques (on gagne en aérodynamisme) et des raisons symboliques (c'est le signe même d'une volonté d'aller de l'avant, sinon d'arriver le premier). Or, comme on le voit ici, Buster Keaton se tient le buste droit. Ce n'est pas tant sa vitesse qui stupéfie le policeman en faction, c'est la vitesse qu'il atteint alors qu'il n'a pas la tenue adéquate, aux sens vestimentaire (ni la cravate ni le costume trois-pièces ne conviennent) et corporel du terme (son buste reste rigide). Cette tenue est l'héritage du clivage cartésien qui l'a desservi aux plans précédents : on dirait qu'il « fait courir ses jambes » cependant que le reste de son corps cogite et gamberge. Et effectivement, cette course folle jouera contre lui lorsqu'il retrouvera le policeman plus tard dans le récit.

En effet, non seulement notre système perceptivo-cognitif tout entier est dirigé vers les prédictions, ce qui nous conduit à toujours essayer d'être un peu en avance sur ce que nous voyons (d'où le succès des « signes avant-coureurs » d'une péripétie, au cinéma), mais notre vision n'est pas homogène. Regarder quelqu'un qui passe en courant, c'est compenser le décalage entre vision fovéale (sensible aux détails visuels plus qu'au mouvement) et vision périphérique (sensible au mouvement plus qu'aux détails), donc c'est regarder un peu *devant* lui. En 1928, il n'existait guère d'écoles de cadrage, et le public ne possédait pas une culture visuelle aussi grande que nous en matière d'images animées. Toujours est-il qu'aujourd'hui, quand nous voyons ce panoramique « raté », nous pensons : « Fichtre, notre héros court si vite que le cadreur *n'arrive pas* à le suivre ! C'est Buster, dirait-on, qui pousse le cadre en avançant ! »

Une fois l'immeuble atteint, une autre combinaison de figures formelles astucieuses va nous permettre à nouveau de vivre un peu « avec » les personnages. Même si celui d'entre eux que la séquence privilégie reste Buster, d'autres bénéficient de ce décentrement. On l'a vu pour le policeman ; maintenant c'est au tour de Sally. Sa surprise de voir Buster debout devant elle alors qu'elle le croit encore à l'autre bout de la ville, nous allons la partager. Cette fois, la figure choisie est un triple raccord dans l'axe : le premier pour montrer Buster qui arrive dans son dos (pl. 31 et 32), le deuxième pour exclure Buster du champ, donc pour être de son côté à elle en matière de savoir, et le troisième quand elle se retourne enfin, pour que sa surprise coïncide avec le retour au cadrage d'origine qui les montrait en couple. Buster, lui, reste impassible. Arriver essoufflé aurait risqué de signifier « voyez dans quel état je me mets pour vos beaux yeux ! », une démonstration qu'il laisse aux soupirants manquant de *self-reliance*.

À noter L'extrait ne contient aucun plan dit « subjectif » ; et pourtant nous sommes intimement avec ses protagonistes.

(LJ)

1. Élise Domenach, « La reprise sceptique du cogito-cartésien et la *self-reliance* chez Emerson », *Revue française d'études américaines*, vol. 1, n° 91, 2002, p. 97-109.

La Natation par Jean Taris *ou Taris roi de l'eau (Jean Vigo,* *1931)*

France, parlant, n & b, 9 minutes

Production : Gaumont Franco-Film Aubert (premier film de la série « Le Journal vivant »)

Résumé : Une leçon de natation donnée par Jean Taris, champion de France et d'Europe de nage libre.

Film de commande proposé à Jean Vigo grâce à l'aide de Germaine Dulac, alors directrice de la production de la société Gaumont Franco-Film Aubert, *La Natation par Jean Taris* « est souvent considéré comme un film mineur dans l'œuvre de Vigo quand il n'est pas totalement ignoré¹ ». C'est là sans doute un effet pervers de l'auteurisme, qui tend à exclure des corpus les films quelque peu marginaux.

Or *Taris* en est un, puisqu'il s'agit d'un court film documentaire pensé pour s'insérer dans une série, et par ailleurs assez éloigné du « documentaire social » prôné par Vigo après le tournage d'*À propos de Nice* (1930)². Mais s'il peine, selon certains, à trouver un intérêt parmi les films de Vigo et en tant que tel, *Taris* peut constituer en revanche un objet intéressant pour une analyse historique fondée sur le principe selon lequel toute production cinématographique constitue un document sur elle-même. Certes, cette idée peut être discutée, à la suite d'Allen et Gomery pour qui « les films en eux-mêmes ne révèlent pratiquement rien sur les modes de production³ (...) ». Cependant, si les films peuvent occulter partiellement leurs conditions économiques de production, ils témoignent toujours, systématiquement, des conditions sociales d'existence des productions

cinématographiques à leur époque (ces productions existent parce que, d'une manière ou d'une autre, un marché a pu les accepter – du moins pour les films exploités commercialement – et *Taris* nous rappelle donc l'importance, à cette époque, du marché des courts documentaires et des « films d'actualités⁴ ») et d'un usage possible des procédés techniques utilisés pour leur réalisation. N'était-ce pas d'ailleurs déjà le cas d'une partie de la production des origines, conçue initialement comme matériel de démonstration, afin d'attester du bon fonctionnement des appareils de prise de vues, de la vente desquels on espérait tirer l'essentiel des bénéfices (par exemple chez Gaumont) ?

Taris est aujourd'hui l'un des rares films parlants tournés avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen d'enregistrement du son dont il subsiste encore des copies. À ce titre, il constitue donc un précieux témoignage sur les usages du son au début du cinéma dit parlant, tant du point de vue des velléités en la matière d'un réalisateur, que des possibilités et des limites techniques propres à ce procédé, et même de la perception que pouvaient en avoir certains spectateurs. Il faut noter en premier lieu que c'est justement pour son usage du son que le film a été remarqué lors de sa sortie : de Jean Taris lui-même au critique Claude Aveline, en passant par la recension du film par la revue *Pour Vous*, la plupart des évocations du film insistent sur le fait que « (...) tandis que *Taris* évolue, que [le spectateur] le suit dans tous ses mouvements (parfois accélérés ou ralentis), [le spectateur] l'entend qui les commente lui-même : c'est là une excellente trouvaille du metteur en scène⁵ ». On voit donc en premier lieu que si le film documente ce qu'est la natation selon Jean Taris, il témoigne, par sa réception, de ce qui pouvait surprendre alors certains spectateurs parmi les usages de cette technique relativement nouvelle qu'était l'enregistrement du son au cinéma. Ici, c'est donc une forme de déliaison entre l'image et le son qui retient l'attention, l'autonomie de la voix off du nageur par rapport aux images de natation. Plus précisément encore, l'essentiel du film repose sur l'omniprésence à l'image du corps de Taris, ainsi que l'omniprésence de sa voix, alors même que le film ne nous le montre jamais en train de parler.

Certes, un autre passage semble appeler un tel usage du son : au terme de sa course, alors qu'il s'approche d'une échelle afin de sortir de l'eau, Taris est interpellé par ce que l'on imagine être un journaliste positionné près d'une caméra alors visible dans le champ. On entend, off : « Le Journal vivant, qui est devant vous, voudrait savoir... » Mais le « Journal vivant » (nom de la collection dans laquelle s'insère ce court-métrage) n'achève pas

sa phrase et, surtout, aucune réponse n'est donnée par Taris, qui préfère repartir nager. Ce court passage met ainsi en abyme le fonctionnement du film : Taris ne répond pas à des questions (il ne s'agit pas de faire un reportage sur lui), il s'exprime, autant par son corps que par la parole, celle-ci ayant pour fonction de commenter et d'expliquer la pratique du champion et refusant donc le synchronisme direct attendu. Si bien que le film invente par là même une forme – qui est donc passée pour relativement inédite aux yeux de certains spectateurs – se distinguant justement du simple reportage.



Le film joue d'ailleurs avec ce principe, en retardant son apparition. Il s'ouvre en effet sur l'image d'un speaker annonçant dans un porte-voix le départ d'une course à laquelle Taris prend part. Jean Vigo use d'un travelling avant qui vient presque centrer la bouche dans l'image, la rendant visible dans la perspective au fond du porte-voix. Façon peut-être de donner à entendre ce que l'on attend alors le plus souvent du cinéma sonore, sa dimension de *novelty* : un son direct synchrone. Mais la technique joue un tour à Vigo, dans ce premier plan, puisque l'enregistrement du nom complet de Taris s'avère défectueux : son nom n'a pu être enregistré, ce qui crée une forme d'incongruité avec un speaker appelant le champion uniquement par son prénom. Ce sera donc le seul moment réellement attesté de son direct synchrone dans le film.

Il faut ajouter immédiatement que cette forme doit beaucoup aux caractéristiques techniques du procédé d'enregistrement du son utilisé. Le brevet Gaumont-Petersen-Poulsen repose en effet sur un procédé « à densité fixe », dans lequel « le son se présente sous la forme d'une bande noire très opaque sur fond blanc⁶ », enregistré sur une autre pellicule que celle où figurent les images. L'autonomie des deux pellicules rend donc aisée la déliaison entre images et sons. Cependant, le choix d'adjoindre la voix off de Taris aux plans sur la natation peut aussi être perçu comme la conséquence de quelques contraintes techniques. En effet, on considère, à l'époque du film, qu'en l'état des instruments disponibles, il est préférable de placer le micro « dans le studio à une distance de l'artiste variant de 1,50 à 4 mètres et convenablement dirigé⁷ », dans le but d'éviter autant que possible les bruits parasites qui, « ajoutés à une scène parlante, prennent à l'audition des proportions d'autant plus inattendues qu'on ignore d'où ils proviennent et même très faibles, ils ajoutent à ce bruit de fond si désagréable⁸ (...) ». Plusieurs plans du film témoignent de la présence de ces bruits parasites, surtout, évidemment, ceux pour lesquels le son a été enregistré en dehors du studio, comme les sons de la course en piscine, au début du film : les plans rapprochés sur Taris donnent alors à entendre le bruit de ses membres fendait l'eau, mais cette espèce de gros plan sonore s'accordant au cadrage image serré est en quelque sorte noyée par les autres bruits de fond, émanant des spectateurs de la course.

De fait, le film fonctionne ensuite le plus souvent sur une séparation entre la voix off et les sons d'ambiance, si bien que Taris commente des images de natation dépourvues, le plus souvent, de tout autre son (par exemple, pas de bruits d'éclaboussures au moment de l'explication et de la visualisation du plongeon). Lorsque les bruits de natation réapparaissent, c'est systématiquement pour remplacer sur la bande-son les paroles de Taris : le gros plan sur les battements de jambes après le plongeon est ainsi accompagné d'un gros plan sonore, mais sans aucune parole de Taris.

Le film peut donc être vu comme un témoignage sur ce qu'il était possible de faire avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen (jusqu'à l'inversion de la bande sonore, qui se superpose à la remontée sur le bord de la piscine d'un Taris tout habillé, à la fin du film), en même temps que sur les performances du matériel d'enregistrement utilisé. Ainsi, la séparation des deux pellicules rend possible l'insertion d'un son dans un plan long : alors qu'à l'image Taris nage continûment le crawl (un seul plan pour tout ce passage), sa voix off le présente comme « une nage de fond en

souplesse », avant de s'interrompre au bénéfice de sons d'ambiance pris dans une piscine, lesquels sont eux-mêmes interrompus par le retour de la voix off (« il convient de prendre un départ correct »). Ce passage d'un type de sons à l'autre au sein d'un même plan s'accompagne de « plops », traces des coupes effectuées dans la pellicule sonore, qu'on ne sait pas encore dissimuler, à cette époque. D'autant que s'il est possible de couper dans la bande sonore avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, ces coupes sont encore pratiquées de manière assez sommaire, au point, parfois, d'amputer le silence qui précède tout début de phrase (voir par exemple les moments où *Taris* présente le *trudgeon* et l'*over-arm-side-stroke*) et donc de faire débiter une parole de manière trop abrupte.

Par conséquent, il peut s'avérer pertinent d'opérer une lecture *testimonialisante* de ce film, comme de toute production cinématographique, c'est-à-dire de le prendre comme un témoignage sur ses propres conditions de production. Mais encore faut-il savoir si la copie à laquelle on accède constitue véritablement une trace historique de l'événement-film, si cette trace n'a pas été falsifiée... ce qui est le propre de toute restauration. Ainsi, la copie de *Taris* figurant sur le coffret DVD Jean Vigo édité par Gaumont (2001) a-t-elle fait l'objet d'un nettoyage de sa bande sonore (suppression des plops et des phrases orphelines comme « Le Journal vivant, qui est devant vous, voudrait savoir... », etc.), ainsi que de l'ajout de sons (d'ambiance) sur des passages restés initialement silencieux (les ralentis et les vues sous-marines), rendant presque impossible cette approche historienne de l'analyse de films et de séquences, pourtant nécessaire pour la compréhension des modes de fonctionnement de dispositifs techniques rapidement disparus, comme le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen.

(LLF)

1. Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. « Les Petits Cahiers », p. 43. La couverture de cet ouvrage participe aussi à cet oubli du film, puisque y sont mentionnés *À propos de Nice*, *Zéro de conduite* et *L'Atalante* mais pas *Taris*.

2. Voir « Vers un cinéma social », texte prononcé par Jean Vigo lors de la seconde projection d'*À propos de Nice*, au Vieux-Colombier, le 14 juin 1931. Ce texte a été partiellement reproduit dans *Ciné-Club*, n° 5, février 1949, p. 1, puis intégralement dans Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, La Cinémathèque française/éd. Pierre Lherminier, 1985, p. 65-67.

3. Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Nathan Université, coll. « Cinéma », 1993, p. 56.

4. Voir Jacques Choukroun, « Le cinéma français au temps de Jean Vigo », *Archives*, n° 90/91, « De *L'Atalante* à Jean Vigo », mars 2002, p. 59-65. Le film a d'ailleurs été exploité lors de séances composées uniquement de documentaires, comme en avril 1931, dans la salle Les Miracles, rue Réaumur, dans le 2^e arrondissement de Paris, en première partie de *L'Afrique vous parle*, documentaire américain de Paul L. Hoeffler et Walter H. Futter.

5. Claude Aveline, « Documentaires », *La Revue hebdomadaire*, octobre 1932, p. 237. Voir aussi anony., « Jean Taris vedette de l'écran », *L'Écho d'Alger*, 29 avril 1931, p. 4 (témoignage de Taris) et F., « Le nouveau spectacle des "Miracles" », *Pour Vous*, n° 126, 16 avril 1931, p. 4.

6. Michel Picot & Henri Charollais, « Le cinéma parlant », dans le collectif, *Le Cinéma des origines à nos jours*, Éditions du Cygne, 1932, p. 119.

7. *Ibid.*, p. 121.

8. *Ibid.*, p. 127-128.

La Reine Christine (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933)

États-Unis, n & b, 1 h 39

Production : Walter Wanger (MGM)

Scénario : H. M. Harwood et Salka Viertel

Résumé : La reine Christine de Suède (Greta Garbo) refuse de céder aux pressions de ses conseillers qui lui enjoignent d'épouser son cousin pour donner un héritier au trône. Lors d'une escapade *incognito* loin du palais, elle rencontre un ambassadeur espagnol, Don Antonio (John Gilbert), dont elle tombe amoureuse. Pour pouvoir l'épouser, elle décide d'abdiquer du trône de Suède.

Extrait analysé : la nuit dans la chambre de l'auberge, qui marque le début de la relation amoureuse entre Christine et Antonio (de 39'16" et à 43'21" – DVD Warner Home Video).

La Reine Christine est un *star vehicle* pour son interprète principale, Greta Garbo, et met en scène, de manière mélodramatique, le conflit entre raison d'État et aspirations personnelles et sentimentales du personnage biographié, Christine de Suède. Ces deux caractéristiques sont communes, à des degrés divers, à l'ensemble des biopics hollywoodiens classiques consacrés à des femmes de pouvoir – par exemple, *L'Impératrice rouge* (*The Scarlet Empress*, Sternberg, 1934, avec Marlene Dietrich) ou *La Vie privée d'Elizabeth d'Angleterre* (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, Curtiz, 1939, avec Bette Davis). Toutefois, le film de Mamoulian pousse particulièrement loin la fusion entre le personnage et la star, ce qui est notamment perceptible dans la promotion du biopic, construite sur les analogies entre la reine de Suède et la star, et dans les correspondances entre le portrait de Christine et la *persona* de Garbo¹ : même désir moderne

d'indépendance, même refus du mariage, même androgynie, même bisexualité.



La dernière image du film, un gros plan sur le visage impassible de Garbo, alors que l'ex-reine Christine quitte la Suède après son abdication et la mort de Don Antonio, est emblématique de l'opacité statuaire du masque de Garbo.

Le jeu insistant d'échos entre la souveraine du XVII^e siècle et la star hollywoodienne renforce la tension, qui structure le scénario, entre Christine comme reine qui doit se soumettre aux obligations de sa fonction et Christine comme femme qui aspire à l'émancipation personnelle et sentimentale : la réplique qu'elle prononce avant son abdication – « Toute ma vie, j'ai été un symbole. Un symbole est éternel, immuable, une abstraction. Un être humain est mortel et changeant, avec des désirs et des instincts, des espérances et des désespoirs. J'en ai assez d'être un symbole. Je veux devenir un être humain. » – semble valoir tout autant pour la star, qui considérait la célébrité comme un fardeau, cultivait la solitude et le secret sur sa vie privée, et finit par se retirer des plateaux en 1941. La *persona* de Garbo, imprégnée d'un romantisme mélancolique, entre donc en résonance avec l'aliénation de Christine à la fonction royale et son désir de s'en émanciper.

Cette thématique est le carburant d'un récit mélodramatique qui lie pour le personnage féminin pouvoir et victimisation : c'est l'amour de Christine pour Antonio qui entraîne son abdication dans un scénario typique du renoncement, réaffirmant l'incompatibilité féminine entre vie publique et vie privée. Mais le film complexifie cette trame traditionnelle : les aspirations à l'indépendance de Christine ne sont pas uniquement motivées par le sentiment amoureux ; la relation avec Antonio, qui est l'élément déclencheur de l'abdication, ne fait que précipiter sa décision ; tout au long du récit, Christine conserve une capacité d'agir (*agency*), plutôt rare dans les biopics féminins, et qui a souvent partie liée avec la *persona* de Garbo. Elle est particulièrement visible dans le dernier plan du film : après la mort d'Antonio, Christine s'embarque pour un avenir qui reste ouvert et le travelling qui vient cadrer en gros plan le visage impassible de Garbo, immobile sur la proue, l'éloigne radicalement de la figure de l'amoureuse inconsolable et du trope de l'héroïne tragique. Mais elle est également perceptible jusque dans la liaison avec Antonio, comme en témoigne la séquence étudiée.

Antonio et Christine, travestie en comte Dohna, passent la nuit dans une auberge où il ne reste qu'une chambre disponible. L'aubergiste propose donc à ses deux hôtes de la partager, ce que Christine, qui ne souhaite pas dévoiler sa véritable identité, se voit contrainte d'accepter. La séquence tout entière cultive l'ironie dramatique et joue avec le travestissement de Christine portant bottes, pourpoint masculin et chapeau à larges bords, de l'entrée des personnages dans la chambre à la révélation de son identité féminine. Contrairement aux spectateurs, les autres protagonistes (l'aubergiste ; Elsa, la femme de chambre ; Antonio) ne cessent de penser avoir affaire à un jeune homme jusqu'à ce que Christine elle-même se déshabille et apparaisse dans une chemise qui dévoile la courbe de ses seins.

Le « trouble dans le genre » entretenu tout au long de la séquence permet de faire surgir, dans le cadre narratif de la rencontre romantique hétérosexuelle entre Christine et Antonio, une palette d'orientations et de désirs – lesbien, homosexuel, homosocial, hétérosexuel – dont les frontières se révèlent totalement poreuses². Elsa se dirige vers Christine, sans même un regard pour Antonio, et touche du bout de ses doigts le haut de son mollet en lui proposant de l'aider à enlever ses bottes. Devant son refus, elle insiste en minaudant pour lui proposer ses services. Sa sortie de la pièce se fait en deux temps. Un premier plan la montre de dos en train de se

diriger vers la porte et de l'ouvrir, avant qu'un second saisisse en gros plan son visage qui réapparaît dans l'embrasement de la porte. Ce recadrage, qui permet de souligner l'air entendu d'Elsa, vient renforcer la portée érotique de sa proposition : « Si vous avez besoin de quelque chose, ma chambre est au bout du couloir. » Le départ d'Elsa laisse la place à un court instant de connivence virile (*male bonding*), initié par Antonio qui évalue leurs « chances » respectives avec la femme de chambre. Ce plan (40'19'') est le dernier, avant le plan final de la séquence, où les deux protagonistes sont proches l'un de l'autre et montrés ensemble. La scène instaure ensuite une distance entre eux, en usant de cadrages plus larges ou de plans alternés sur l'un et l'autre, et insiste sur la gêne qu'ils ressentent : ils se présentent l'un à l'autre et se saluent de manière assez cérémonielle puisqu'ils sont sur le point de partager le même lit », comme le dit Antonio en désignant d'un geste un peu emprunté cet élément capital du décor, partiellement visible derrière lui.



Le lit à baldaquin sert surtout à séparer les deux personnages, lorsque l'Espagnol commence à se déshabiller au premier plan (de 41'36" à 42'09") tandis que Christine se tient de l'autre côté du lit.

Si une telle mise en scène répond à l'évidence aux exigences de la censure (plus gênée au début des années 1930 par l'idée de voir un couple non marié dans un même lit que par un sous-texte lesbien et homosexuel), elle contribue aussi au suspense de la séquence. Celui-ci est un suspense comique, comme on l'a déjà vu avec les phrases à double sens d'Elsa et comme on le voit encore avec la conversation qu'Antonio s'évertue, quasiment seul, à entretenir. Si ses propos trahissent la gêne à partager la chambre, leur contenu renvoie systématiquement à une homosocialité masculine qui n'est pas sans ambiguïté : il invite Christine à visiter l'Espagne où elle pourra rester avec lui ; après lui avoir demandé sur quel côté elle dort, il affirme la nécessité « instinctive » pour un homme de dormir sur le côté qui laisse dégagé le bras par lequel il tient l'épée. Le suspense comique est donc aussi un suspense érotique, tout comme l'est la question de savoir ce qu'il adviendra quand Antonio se rendra compte que celui qu'il croit être le comte Dohna est en fait une femme. Cela se produit à la fin de la séquence, non sans un ultime effet de retardement : lorsque Christine enlève son pourpoint (42'50''), Antonio ne la regarde pas et continue de se déshabiller (42'52'') ; il lui jette ensuite un premier regard sans la voir tout en continuant de vaquer à ses préparatifs (42'57''), avant de se retourner de nouveau pour *la voir* (42'59''). Après un rapide champ/contrechamp, les deux personnages se rapprochent et sont unis dans le même plan. La dynamique hétérosexuelle du récit est rétablie avec l'affirmation (assez peu convaincante) d'Antonio – « Je le sentais ! » –, et la séquence se termine par un travelling sur les visages en gros plan des deux personnages se regardant les yeux dans les yeux, Christine basculant légèrement la tête en arrière.

Un élément requiert particulièrement l'attention dans cette image finale : le mouvement de tête de Christine succède à une dernière réplique exaltée d'Antonio (« La vie est si magnifiquement improbable ») et s'accompagne d'un « hmm » particulièrement polysémique : s'il est l'expression vocale du désir, il renvoie aussi au « hmm » prononcée plus tôt dans la séquence en réponse à Elsa qui lui offrait ses services, et rien n'interdit alors d'y déceler une pointe d'ironie devant les nouvelles certitudes d'Antonio (« Je le sentais ! »), d'autant plus que Christine a, dans les séquences précédentes, fait preuve de la même ironie, par exemple lorsqu'elle a secouru Antonio et ses hommes bloqués sur une route enneigée. Le basculement de la tête en arrière n'est donc pas nécessairement et uniquement le geste d'une femme qui s'abandonne, le prélude à un baiser – que nous ne verrons pas puisqu'un fondu au noir vient clore la séquence – ou à un éveil du

personnage au désir, à l'amour et à la féminité – que mettra en scène la séquence suivante : les significations multiples et non exclusives de ce « hmm » maintiennent du côté de Christine la maîtrise de la situation de séduction, même lorsque celle-ci regagne *in fine* le cadre hétéronormatif. Il est en effet remarquable que le pouvoir et la capacité d'agir restent durant toute la séquence du côté de Christine. Ses réponses lapidaires à Elsa, puis à Antonio, entretiennent le doute sur son identité de genre et sur ses intentions, et c'est elle qui choisit de mettre fin au jeu en se déshabillant avec des gestes plus brusques que langoureux. Lors des présentations et salutations, où la longue liste des noms et des titres d'Antonio contraste de manière ridicule avec la simplicité de l'identité fictive que s'est donnée Christine (« comte Dohna »), les deux inserts sur le chapeau lancé par chaque personnage donnent l'avantage à Christine : alors que celui d'Antonio atterrit mollement sur le sol, le sien, lancé avec plus de dextérité d'une main plus ferme, rejoint la patère avec précision.

Du point de vue des interprètes, et non plus des personnages, il est clair que les rapports de pouvoir penchent également en faveur de Greta Garbo, et non de John Gilbert qui incarne Antonio. La star retrouve ici son ancien partenaire des films muets de la MGM avec lequel elle formait le mythique couple « Gilbo », mais il ne faut pas oublier que Garbo imposa l'acteur, alors sur le déclin, et que leur couple à la ville avait défrayé la chronique en 1926 lorsque Garbo ne se présenta pas à la cérémonie de mariage. De plus, la performance de la star dans *La Reine Christine* est à mettre en série avec les rôles tenus précédemment par Garbo : comme le remarque Isabelle Dhommée, dans le film de Mamoulian, « les cheveux courts et les costumes masculins [de la star] donnèrent corps à une androgynie qui avait souvent caractérisé ses incarnations précédentes et qui s'exprimait notamment à travers sa voix, ses attributs physiques, ses gestes et sa domination lors de scènes érotiques³ ». La capacité de Christine à entretenir le trouble dans le genre et à conserver une forme de pouvoir – dans la rencontre romantique analysée comme, à l'échelle du film, dans la trame mélodramatique – est donc amplifiée par la *persona* de la star.

(RM)

1. Voir à ce sujet, Marcia Landy & Amy Villarejo, *Queen Christina*, Londres, BFI, 1995, dont sont également tirés les éléments contextuels présents dans cette étude.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. Isabelle Dhommée, « Dietrich, Garbo et Hepburn : trois stars travesties dans l'Amérique de la Dépression », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 2 octobre 2017 : <http://clio.revues.org/259;DOI:10.4000/clio.259>

L'Impossible Monsieur Bébé (*Bringing up Baby*, Howard Hawks, 1938)

États-Unis, n & b, 1 h 42

Production : Howard Hawks (RKO Radio Pictures)

Scénario : Dudley Nichols et Hagar Wilde

Résumé : Le sérieux Professeur David Huxley (Cary Grant), paléontologue en voie d'achever la reconstitution du squelette d'un brontosauve, s'apprête à obtenir le dernier os manquant, à se marier et à recevoir un don d'un million de dollars pour son musée d'histoire naturelle. Mais la rencontre de Susan Vance (Katharine Hepburn), une jeune et vive héritière excentrique, va bouleverser ses projets et la perception qu'il a de lui-même...

Extrait analysé : première séquence après le générique (à partir de 1'20" – DVD Montparnasse/Cahiers du cinéma).

En philosophie contemporaine du langage, on parle du paradoxe de Wittgenstein pour désigner une difficulté que le philosophe américain Saul Kripke illustre avec l'exemple de l'addition élémentaire « $68 + 57 = 125$ ». Kripke demande comment je peux être sûr que mes emplois passés du terme « plus » doivent me conduire à « 125 » plutôt qu'à « 5 ». En effet, il nous met au défi de trouver un fait mental qui prouve incontestablement que nous avons utilisé le signe « + » selon la règle de l'addition qui veut que « $68 + 57 = 125$ » dans le passé, et non selon une règle, qu'on pourrait appeler de la quaddition, où le signe « plus » est employé comme le signe « quus » qui veut que « $68 \oplus 57$ » font 125 si $x, y < 57$, mais $x \oplus y = 5$ sinon. Kripke soutient en effet qu'observer les résultats que j'ai obtenus jusqu'ici ne me permettra pas de savoir si je faisais une addition, une quaddition ou encore une autre opération puisque toutes les opérations que

j'ai effectuées auparavant pourraient être cohérentes avec un nombre indéfini de règles de calcul.

Dans *Les Voix de la raison*, Stanley Cavell avait proposé, bien avant Kripke, un autre exemple, non mathématique, que l'on peut employer pour poser la même difficulté. Imaginons un enfant qui en est venu à maîtriser le terme « chat ». Dès qu'un chat passe dans la rue ou dès qu'il en voit l'image, il tend le doigt et dit, à peu près, « chat ». Mais un jour, l'enfant montre du doigt un morceau de fourrure, le caresse et dit « chat ». Comment comprendre cet emploi du terme ? Qu'est-ce que cela veut dire de la compréhension par l'enfant du sens du mot « chat » ?

Cela pourrait être que l'enfant n'a rien compris du tout, qu'il emploie le mot au hasard, sans règle. Mais cela pourrait être aussi qu'il emploie le mot comme nous employons le mot « doux » ou pour désigner ce qu'il est agréable de caresser. Cela pourrait être encore qu'il s'agit d'un « mot-valise », c'est-à-dire un mot qui renvoie à un ensemble de choses dont la réunion n'est pas nécessairement plus logique que la façon dont un enfant peut remplir une valise. Que ses parents comprennent un jour l'usage qu'il fait du terme ou non, la plupart du temps, l'enfant en vient à employer le terme comme nous. Cependant, ce que le paradoxe de Wittgenstein cherche à mettre en évidence, c'est le fait que s'il n'en venait pas à rejoindre l'emploi commun, nous ne saurions comment faire pour le corriger. En effet, tous les exemples que nous pourrions donner d'un emploi correct du mot pourraient s'accorder avec sa compréhension déviante du terme. Pis, en prenant conscience de ce qu'il a pu se passer plusieurs semaines avant que les parents ne découvrent la déviance de leur enfant, nous comprenons qu'il se pourrait que l'enfant ne parvienne jamais réellement à employer le terme comme nous, mais semble seulement y parvenir, parce que nous ne nous sommes pas encore trouvés dans des circonstances qui auraient rendu notre désaccord apparent. Le paradoxe sceptique redécouvert par Kripke chez Wittgenstein pose donc bien un problème radical : il semble nous conduire à reconnaître que nous ne savons pas comment le sens vient aux mots, ni comment un enfant en vient à parler, ni même si le langage et les vies que nous menons avec lui ne sont pas fondés sur un perpétuel malentendu.

Après un plan fixe d'un bâtiment que le deuxième plan permet d'identifier comme un muséum d'histoire naturelle, le troisième plan nous montre une grande salle où un homme en blouse blanche et une femme s'affairent au pied du squelette d'un grand dinosaure. L'homme, le professeur Latouche, salue la femme, Alice Swallow (Virginia Walker), et

se dirige vers elle qui lève immédiatement la main pour le faire taire. Le cut est suivi d'un plan moyen qui les montre l'un et l'autre dans la partie gauche, tandis que le signe de la main est redoublé d'un « chut » et d'une justification verbale (« *Docteur Huxley is thinking.* » [« Le Dr Huxley médite ! »]), qui s'appuie elle-même sur un nouveau geste de la main tenant un stylo pointé vers le haut. La caméra suit et imite ce mouvement en un panoramique oblique qui découvre, en haut d'un échafaudage, une sorte de parodie vivante du Penseur de Rodin. Cary Grant, portant des lunettes, joue à donner les apparences extérieures, physiques d'un homme qui pense (voir illustration).

L'élément parodique ne vient pas seulement du port des lunettes, ni de la voix nasillarde qu'adopte Grant, mais aussi du contenu de sa première phrase. Quand David Huxley s'adresse à sa secrétaire et fiancée : « Alice, je pense que celui-ci [« cet os »] appartient à la queue [du brontosaurus] », elle lui montre immédiatement l'absurdité de son hypothèse en lui rappelant qu'il l'a déjà testée la veille en vain. Que David ait pu oublier ce qu'il a fait la veille au musée d'histoire naturelle alors que sa vie est consacrée à son travail en général et en particulier à sa grande œuvre, la reconstitution du squelette du brontosaurus ne laisse pas d'étonner. Pourtant, cela n'a rien d'impossible et il suffirait qu'il réessaie



David Huxley (Cary Grant) pense à l'endroit où il pourrait mettre son os.

de mettre l'os (*bone*) dans la queue (*tail*) du dinosaure pour vérifier les paroles de Miss Swallow. Contrairement au cas des règles, la possibilité de l'oubli ne conduit pas ici à l'impossibilité de préciser la bonne réponse.

Cependant, le plan suivant nous montre l'annonce d'une authentique impossibilité physique : la « clavicule intercostale », c'est-à-dire un os qui, pour être possible en respectant la terminologie en vigueur dans la communauté scientifique, devrait se situer sur un animal qui aurait la tête entre les côtes. Le spectateur averti partage donc l'étonnement de David, à défaut de partager son enthousiasme, lorsqu'il s'exclame « J'arrive à peine à y croire » en tentant d'embrasser Miss Swallow. Celle-ci le repousse et lui reproche le caractère déplacé de ce geste. Bientôt, elle lui fera comprendre et admettre qu'il est toujours et partout déplacé pour lui de perdre son temps en adoptant ce genre de comportements.

Mais David ne doit pas seulement se concentrer davantage pour ne pas refaire chaque jour ce qu'il a déjà fait la veille inadéquats, il doit aussi surveiller son langage en n'oubliant pas qui et ce qu'il est (« *Remember who and what you are* »). Par exemple, il ne doit pas se fier aux

représentations mentales qu'il attache aux mots du langage ordinaire : c'est une erreur de penser que le mariage est une institution qui doit nécessairement comporter certaines pratiques parmi lesquelles on doit compter : avoir des enfants et s'en occuper, faire un voyage de noces et entretenir une relation amoureuse et sexuelle. Il est préférable de penser que, pour quelqu'un comme le professeur Huxley, le mariage est une institution dont la fonction est de débarrasser le grand homme des « soucis domestiques (*domestic entanglements*) » afin que son œuvre atteigne son état d'achèvement. Le fait que David accepte avec docilité ces rappels à l'ordre de Miss Swallow montre que, s'il ne devait y avoir qu'un seul bébé dans le film, ce serait lui. Mais cela montre aussi à quel point David est peu sûr de lui. Il manque de confiance quant à ce qu'il doit faire ou dire pour être celui et ce qu'il croit être, un professeur sérieux et important dont le temps doit être entièrement consacré à son œuvre. Le problème de l'argot de David n'est à cet égard pas tant celui d'un langage vulgaire dans la bouche d'un professeur bourgeois, que celui d'une expression spontanée et assurée visant à participer activement à une conversation sociale animée. En effet, faire cela en disant cela, c'est prendre le risque de dire des absurdités (*to talk nonsense*), ce qui ne sied pas à un scientifique digne de ce nom dont la fonction est de trouver la place d'une clavicule intercostale pour finir son œuvre.

À la maladresse corporelle de David (qui se cogne contre le brontosauve, contre la porte, qui salue Alice en voulant saluer le professeur LaTouche) s'ajoute donc sa maladresse verbale supposée : il ne sait pas ce qu'il faut dire, ni quand il faut le dire. Confronté à la question de savoir comment suivre une règle de conduite ou une règle lexicale, il ne peut pas se fier à ses représentations mentales intérieures spontanées : le terme « mariage » ne dénote pas nécessairement une relation amoureuse et il a dû oublier qu'il avait pris le terme en un autre sens dans le passé quand il a fait sa demande à Alice. Cela ressemble au paradoxe sceptique de Kripke. Pour donner tort à Miss Swallow, il faudrait en effet, semble-t-il, réussir à relever le défi de trouver un fait relatif à l'état mental passé de David qui prouverait qu'il visait une relation amoureuse par le terme « mariage » et qui montrerait qu'il a raison de penser que le mariage doit entraîner des « soucis domestiques ». Sinon, se marier avec Miss Swallow pour David, c'est accepter de renoncer à son pouvoir de « savoir ce que nous disons quand », en s'en remettant entièrement sur ce point, mais évidemment aussi sur tous les autres, à ce que Miss Swallow cherche à lui faire avaler (*to swallow*). David est donc, au début du film, la figure du scientifique dont la soif de

certitudes l'a rendu sceptique en matière pratique au point de renoncer à ses responsabilités pour suivre la loi fixée par une autre. Mais le choix de l'hétéronomie ne sera pas suffisant pour déjouer l'expérience ordinaire du scepticisme, car la rencontre de Susan Vance (Katharine Hepburn) sera l'occasion de connaître de nouveau l'anxiété pratique. En outre, le scepticisme ainsi éprouvé ne saurait se cantonner au domaine pratique, car il tend toujours à contaminer le domaine théorique, au point de menacer le statut de savant de David : un authentique savant ne saurait en effet renoncer à l'autonomie sans que cela nuise à sa poursuite de la vérité.

Si l'hétéronomie est caractéristique de la minorité, on peut dire que *L'Impossible Monsieur Bébé* décrit un homme-enfant qui suit un apprentissage du langage et de l'amour adulte, lequel est en même temps une éducation à l'autonomie morale, un enseignement prodigué par une femme qui n'a pas perdu son âme d'enfant et qui va grandir au cours du même processus. Pour dépasser le paradoxe qui veut que, prise en elle-même, la formulation verbale d'une règle linguistique ne détermine pas sa prochaine application, car il n'est pas possible de mentionner un fait relatif à l'état mental passé d'un individu qui assure qu'il est bien en train de continuer à faire la même chose qu'auparavant, Susan va montrer à David que c'est seulement si nous revenons au « sol rugueux » (Wittgenstein), aux pratiques auxquelles la règle appartient, qu'elle peut prendre une forme déterminée. Mais la notion de pratique ne doit pas être conçue comme un niveau fondamental où l'on pourrait trouver la justification de la signification et de la valeur des règles : c'est un mélange d'activités et de réactions, de pensées et d'émotions naturelles et culturelles fait de structures compliquées, un « tourbillon de l'organisme » (Cavell) qui a à voir avec le tourbillon dans lequel Susan entraîne David, et nous avec lui.

À noter Échec commercial à sa sortie, le film est depuis considéré comme l'une des meilleures comédies de tous les temps.

(HC)

Quadrille

(Sacha Guitry, 1938)

France, n & b, 1 h 31

Production : Les Films modernes (Émile Natan)

Scénario et dialogues : Sacha Guitry

Résumé : Philippe (Sacha Guitry), rédacteur en chef d'un grand quotidien, a pour maîtresse Paulette (Gaby Morlay), une actrice de théâtre de renom, qu'il envisage d'épouser, tout en convoitant une journaliste et amie de Paulette, Claudine (Jacqueline Delubac). L'arrivée de Carl (Georges Grey), un bel acteur américain dont Paulette tombe amoureuse, redistribue les cartes : à l'issue d'un « quadrille » particulièrement vaudevillesque, les deux acteurs partent ensemble, et les deux journalistes forment un nouveau couple.

Extraits analysés : la première entrevue entre Philippe et Claudine (de 5'50'' à 10'06'' – DVD Gaumont Vidéo) et la longue scène d'explication entre Philippe et Paulette après l'infidélité de Paulette (de 35'12'' à 54'29'').

Dans son célèbre article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey souligne l'importance du regard dans un dispositif cinématographique qui reproduit et renforce la domination patriarcale. Elle montre notamment que les personnages féminins, passifs, sont définis par leur « *to-be-looked-at-ness* » (le fait d'être regardé), et sont des objets de contemplation érotique soumis à un triple regard masculin actif, le *male gaze*, qui est à la fois celui de la caméra, celui du personnage masculin sujet du regard, et celui du spectateur¹. La proposition de Mulvey, considérée comme fondatrice des études féministes sur le cinéma, et plus globalement des approches *gender* du cinéma, a été à de nombreuses reprises critiquée, commentée et nuancée, y compris par Mulvey elle-même², notamment sur deux points, liés en fait à sa perspective psychanalytique : l'obligation faite aux spectateurs et aux spectatrices de s'identifier au regard masculin ; la non prise en compte de déterminations culturelles et historiques

spécifiques, qui modifient les termes dans lesquels les rapports de genre et la domination masculine se construisent au cinéma dès lors qu'on s'intéresse à d'autres contextes que celui du cinéma hollywoodien classique analysé par Mulvey.

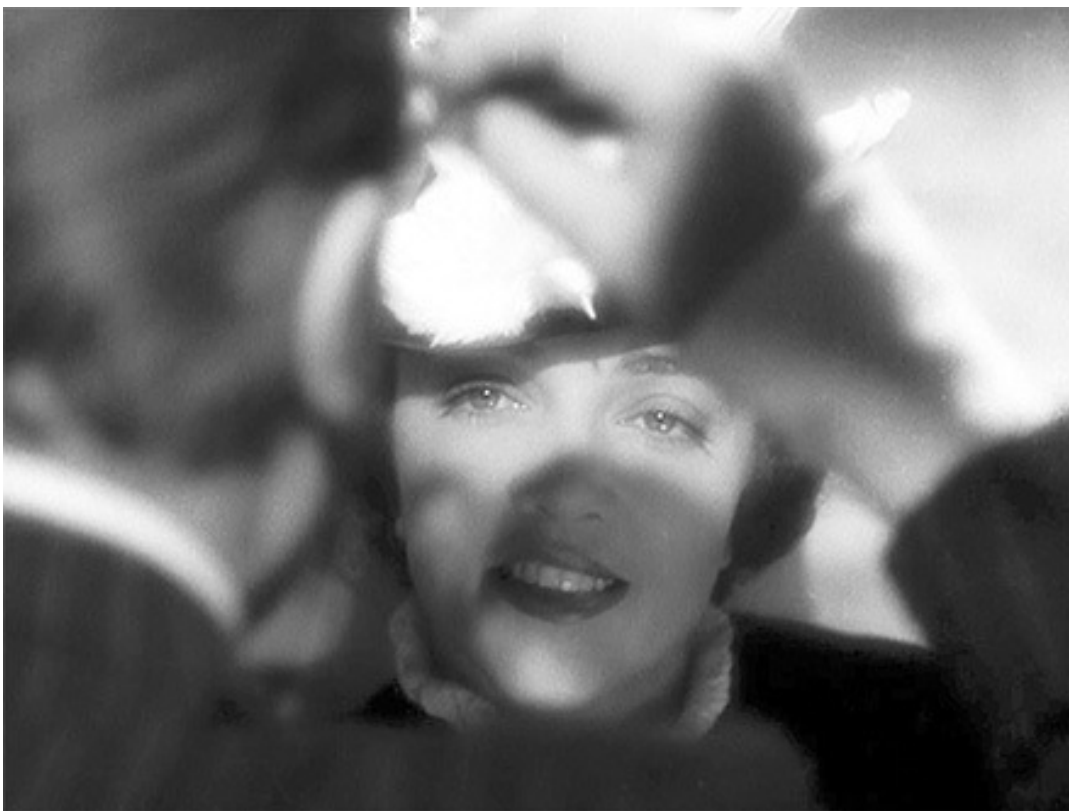
Quadrille se situe précisément dans un contexte historique, culturel et cinématographique bien différent, et ce d'autant plus que le film de Guitry, adapté de sa pièce éponyme à succès, s'inscrit, comme un certain nombre de films français des années 1930, dans la tradition du théâtre de boulevard. Ce genre met en scène les relations entre hommes et femmes et parlent de désir et de sexualité dans une tonalité libertine et misogyne. L'émancipation et le désir féminin s'y expriment, mais d'un point de vue masculin, et sont contrôlés par ce point de vue masculin – celui du personnage, qui est aussi dans *Quadrille* celui de l'auteur Guitry. De plus, la dramaturgie du théâtre de boulevard repose sur les dialogues, conçus pour servir une rhétorique de l'effet et du bon mot, et sur la performance des acteurs : ces deux éléments demeurent centraux dans les films, parfois qualifiés de « théâtre filmé ». Dans ce contexte, c'est donc moins, comme on le verra, le regard que la parole qui régule la relation dissymétrique entre homme et femme et qui contrôle, plus qu'il n'efface, le désir féminin.

Dans les deux fragments retenus se joue une même prise de pouvoir par la parole masculine, même si chacun met en scène Philippe, le rédacteur en chef joué par Guitry, face à une partenaire féminine différente : dans le premier, Claudine, une « femme moderne »³ par son apparence (cheveux courts, aspect un peu androgyne), par son indépendance et par son activité professionnelle (elle est journaliste) ; dans le second, Paulette, la maîtresse de Philippe, qui incarne un type plus traditionnel dans le boulevard, au croisement de la femme entretenue et de l'actrice volage.

Le premier fragment commence par installer une relation à la fois mondaine et professionnelle entre Philippe et Claudine : tous deux attendent dans la suite d'un hôtel l'acteur américain qui doit leur donner une interview. Même si l'on comprend que la jeune femme est surtout chargée de la rubrique des potins mondains, le film indique clairement son ambition, son talent et son indépendance : Philippe lui déclare la considérer comme « un des meilleurs journalistes de Paris » ; elle est aussi capable de faire des choix professionnels et de les justifier puisqu'elle explique qu'elle préfère refuser un magnifique contrat avec le *New York Herald* parce que cela l'obligerait à trop voyager. Mais l'atmosphère de flirt que Philippe, qui mène la conversation, instille dans la séquence déplace l'attention de la

journaliste à la femme désirable. Si, dès l'arrivée de la jeune femme, il mêle aux compliments professionnels (qui soulignent toutefois l'éminence de sa propre situation dans le milieu du journalisme) un compliment galant sur son « adorable petit chapeau », il prend ensuite l'initiative de déplacer la scène dans le registre de la séduction en passant du chemin professionnel parcouru par Claudine à sa métamorphose physique : « et comme vous vous êtes faite aussi physiquement... »

Après cet effet visuel appuyé, la mainmise sur l'échange passe de manière encore plus criante du côté de Philippe puisque celui-ci, avant de faire part de ses projets à Claudine, se lance dans une diatribe sur



La suite de la conversation, toujours conduite par Philippe, se centre exclusivement sur l'apparence de la jeune femme, et il est remarquable que le glissement qu'il opère dans le registre du badinage s'accompagne d'un changement de cadrage. À trois reprises, le film abandonne le plan moyen, qui permettait de cadrer les deux personnages en train de discuter, pour livrer de brefs gros plans du visage de Claudine. Ce sont systématiquement les paroles de Philippe qui amènent ces plans, où le visage de la jeune femme est donné comme icône, et c'est seulement dans le troisième que le jeu sur le regard vient appuyer le commentaire oral, ancrant alors visuellement l'image fétichisée de Claudine dans la subjectivité de son partenaire masculin : alors que la jeune femme lui demande d'un ton faussement ingénu si, avant, elle était hideuse à voir, Philippe lui répond, en soulevant légèrement ses lunettes, qu'« hideuse est excessif... » et sa réplique («... mais vous êtes méconnaissable. Vos yeux, même, ont changé. ») se poursuit dans un gros plan semi-

subjectif. La tête, le bras et la main de Philippe y dessinent en amorce un petit trapèze où est enfoncé le visage de Claudine, le point étant fait sur ses yeux, mis en valeur par l'éclairage.

L'incroyable capacité d'adaptation des jeunes femmes qui leur permet de devenir en peu de temps de vraies Parisiennes. Tout se passe donc comme si la jeune femme moderne et indépendante qui travaille, qui exerce même une profession intellectuelle, était canalisée dans le circuit des rapports amoureux et de séduction et, ce faisant, reprise en main dans un univers boulevardier et patriarcal où la partenaire féminine doit nécessairement être inscrite dans un jeu de séduction, dominé et conduit par le protagoniste masculin et, avec lui, l'acteur-auteur Guitry. Et c'est principalement la maîtrise masculine de la parole et de l'échange verbal qui assure ce contrôle et ce recadrage du personnage féminin : le *male gaze* n'intervient ici que secondairement, comme un effet visuel.

Le deuxième fragment a une tonalité bien différente, puisqu'il s'agit, non d'une scène de séduction, mais d'une scène d'explication entre maîtresse et amant trompé : Paulette vient de passer la nuit avec Carl, et au matin, une fois l'acteur parti, Philippe la rejoint dans la chambre d'hôtel. Les premiers mots qu'il prononce en ouvrant lentement la porte avec un air réprobateur (« Alors ? Il faut que je me dérange en plus ! ») tandis que Paulette assise, sur un sofa, feint de pleurer, donnent le ton des vingt minutes de ce dialogue en huis-clos qui a un double but : redonner, par la parole, à l'homme trompé le pouvoir sur le personnage féminin ; invalider, par la mise en scène de l'échange et par la maîtrise de la parole encore, l'expression des désirs et des émotions de Paulette.

Celle-ci commence par raconter sa nuit à Philippe, en cherchant à minimiser « son rôle dans l'aventure » et à montrer qu'elle a été la victime d'un enchaînement inattendu de circonstances, de la fatalité et du charme « diabolique » de l'acteur. Tout dans l'interprétation de Gaby Morlay souligne que Paulette sait qu'elle est en tort : son récit est hésitant, elle se rattrape à plusieurs reprises, elle parle d'une voix tantôt mal assurée, tantôt trop sûre, elle ne cesse, dans un geste qui se prolonge pendant toute la scène, de tortiller nerveusement un mouchoir, elle reste assise, alors que Philippe est debout dans une position surplombante. Si la violence de Philippe est perceptible dans la gifle qu'il feint de donner, dans quelques éclats de voix, dans les yeux exaspérés qu'il lève au ciel pendant le récit de Paulette, dans les multiples interruptions qu'il lui impose, elle est contrebalancée par la relative impassibilité qui le gagne au fil de la

séquence, mais surtout par le caractère assertif de son ton et de ses propos, qui contrastent avec les hésitations de Paulette. En restant maître des mots, non seulement il reste maître de lui-même, mais il renverse la situation à son avantage, en prenant un malin plaisir à corriger les propos de sa partenaire. Par exemple, quand Paulette lui assure qu'elle n'a « rien fait pour que l'aventure se prolonge », il la coupe et rectifie aussitôt : « – geât ! Prolongeât ! » Avant de commenter en aparté, c'est-à-dire à destination des spectateurs : « on ne peut pas tout demander le même jour ! » Toute cette première partie de la scène est également émaillée de traits d'esprit et de mots d'auteur, tous placés dans la bouche de Philippe (« Tu ne te vois pas infidèle, mais moi je me vois bien cocu » ; « On n'est pas infaillible parce qu'on est sincère, de même qu'on peut très bien être de mauvaise foi et ne pas se tromper »).

Le jeu des acteurs et la maîtrise du langage dont fait preuve le personnage – et, une fois encore, derrière lui, l'auteur Guitry – déplacent l'empathie comique dans le camp de Philippe : ce n'est pas du cocu que l'on rit, mais de la femme infidèle dont la sincérité est mise en doute et la capacité à exprimer ses émotions et raconter son expérience prise en défaut. La deuxième partie de la scène d'explication finit de rétablir le pouvoir de Philippe sur l'échange, lorsqu'il entreprend de raconter maintenant l'histoire de son point de vue. Il commence tout d'abord par requalifier sommairement le récit (tortueux, hésitant, et de multiples fois interrompus) de Paulette : « Toi, tu dis fascination, fatalité, mystère ! Moi, je réponds couchage ! Oui, tu peux poétiser la chose, tu peux même à ta guise y voir le doigt de Dieu, mais que tu le veuilles ou non, tu as tout simplement couché cette nuit avec un acteur de cinéma. » Il raconte ensuite la nuit que lui a vécue, alors qu'il attendait Paulette, dans un récit qui, comparativement au précédent, n'est que très peu interrompu par sa partenaire. Il explique notamment comment au fil des heures (et avant de s'endormir !) lui sont revenus le souvenir et le nom d'une précédente maîtresse qui l'avait aussi trompé. Dans un raisonnement typique de la rhétorique boulevardière, il explique qu'à partir de ce moment la situation a donc eu pour lui les apparences de la banalité et que Paulette s'est transformée à ses yeux en « une femme comme il y en a beaucoup ». La situation est donc renversée : *in fine*, ce n'est plus Paulette qui lui échappe, mais lui qui échappe à Paulette. La troisième partie du fragment, interrompu par la sonnerie du téléphone et l'arrivée de Claudine, parachève cette prise de pouvoir sur l'échange et sur la situation : devant une Paulette qui minaude en vain pour le (re)séduire et qu'il n'écoute même plus (ses désirs et ses opinions sont à

deux reprises littéralement étouffés et inaudibles derrière la voix de Philippe), il fixe les dispositions qu'il compte prendre pour eux deux, afin de couper court à tout scandale mondain.

Dans *Quadrille*, la domination masculine s'exprime donc moins par le regard que par le langage. Par-delà la différence entre les deux situations dramatiques analysées (une scène de séduction, une scène d'explication) et entre les types féminins (la jeune femme moderne, l'actrice volage), c'est bien la maîtrise masculine de la parole qui est mise en scène et qui dénie aux personnages féminins la place de sujet du désir, du savoir ou du pouvoir. De plus, cet exemple montre bien que l'analyse *gender* peut (et doit) s'appuyer, suivant les contextes, sur des faisceaux d'éléments différents afin de saisir la mise en scène des rapports de genre et des relations de domination : le regard et les composantes visuelles, mais aussi les dialogues, le jeu des acteurs, la dramaturgie, la narration, etc.

(RM)

-
1. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16 (3), 1975, p. 6-18.
 2. Laura Mulvey, « Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by Vidor’s *Duel in the Sun* », *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 29-38.
 3. Voir par exemple Mary Louise Roberts, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, University of Chicago Press, 1994.

Rebecca

(Alfred Hitchcock, 1940)

États-Unis, n & b, 2 h 10

Production : David O. Selznick (Selznick International Pictures)

Scénario : Joan Harrison et Robert E. Sherwood

Adaptation : Philip MacDonald et Michael Hogan, d'après Daphné du Maurier

Résumé : Une jeune femme pauvre (Joan Fontaine) épouse un noble fortuné, Maxime de Winter (Laurence Olivier), et découvre, en arrivant dans son nouveau foyer, que le lieu semble encore hanté par le souvenir de Rebecca, la première femme de Maxime, morte quelque temps auparavant. Le film raconte l'obsession de la jeune héroïne pour cette femme morte, dont elle investit la demeure, sous l'œil hostile de la gouvernante, Mrs Danvers (Judith Anderson). Tout le récit, raconté du point de vue de la nouvelle épouse (privée de nom dans le film) est construit autour de la mystérieuse absence-présence de Rebecca.

Extrait analysé : la séquence située dans la chambre de Rebecca (de 1h07' à 1h13' – DVD Criterion).

Ce film axé sur la fascination d'une femme pour une autre femme, qui décentre la relation amoureuse hétérosexuelle, a suscité de nombreuses analyses divergentes dans la théorie féministe¹. Ces lectures, centrées sur la construction de la subjectivité féminine, ne traitent qu'incidemment l'ambiguïté érotique qui circule au sein du trio formé par l'héroïne, Rebecca et Mrs Danvers. À l'inverse, la lecture *queer* que nous allons entreprendre met l'accent sur la circulation de désirs souterrains qui perturbent et compliquent le schéma hétérosexuel.

À noter *Rebecca* est le premier film américain d'Alfred Hitchcock.

Parce que, dans ce film sorti pendant la période dite « classique » à

Hollywood, et soumis à un code de censure très strict, la sexualité, surtout homosexuelle, ne peut être évoquée que sous une forme détournée, l'analyse *queer* est d'abord un travail de décryptage. Il s'agit de déchiffrer un système allusif pour chercher, sous ou à côté de l'intrigue, la trace de scénarios alternatifs, ou concomitants, allant à l'encontre de l'accomplissement du couple hétérosexuel. Si cette lecture *queer* ne constitue pas tout à fait une lecture à rebours (« *against the grain* »), puisque le sous-texte, bien qu'implicite, était suffisamment apparent pour avoir été repéré par les instances de censure qui s'inquiétèrent d'éventuelles allusions à la « perversion sexuelle », elle va bien à rebours de la logique « connotative » du film, qui suggère sans jamais affirmer, et contourne ses dispositifs de censure.

Dans cette séquence, l'héroïne pénètre, à l'insu de son mari, dans les anciens appartements de Rebecca, plongés dans une pénombre suggestive. Précédée de son ombre, immense et légèrement menaçante, la jeune femme franchit une série de seuils symboliques, écartant et fermant des rideaux translucides, ouvrant des fenêtres, découvrant, parmi les affaires de Rebecca, un portrait encadré de son mari. Mais cette exploration fascinée est interrompue abruptement par l'arrivée de Mrs Danvers, qui la fait sursauter. La gouvernante propose alors à la jeune femme de lui faire visiter les lieux.

Narrativement parlant, il s'agit d'un moment significatif. En effet, alors que le schéma narratif global tend à éliminer les personnages féminins déviants (Rebecca et Mrs Danvers) au profit du couple hétérosexuel, ici c'est bien Max de Winter, et donc le couple hétérosexuel, qui est évincé. Le choix d'isoler ce passage précis constitue donc déjà une lecture à rebours, inversant les stratégies globales de « cadrage » mises en œuvre par le film. Cependant la séquence résonne aussi avec d'autres éléments qui rendent cohérente l'interprétation *queer* : l'association entre Rebecca et la maladie, le caractère indicible de ses « perversions » rapportées, qui tendent paradoxalement à connoter l'homosexualité², et le choix, comme dernière image du film, d'un motif associé au duo Rebecca-Danvers : un R brodé.

Le point le plus évident pour amorcer une lecture *queer* est le personnage de Mrs Danvers, et plus largement sa relation « perversie » avec Rebecca, dont l'ambiguïté avait été repérée par les censeurs³. En dépit de leurs injonctions, la conservation fétichiste des affaires de Rebecca par Mrs Danvers évoque un attachement érotique obsessionnel. La suggestivité des répliques insistant sur l'intimité physique est renforcée par leur

profération *off*, comme lorsque Mrs Danvers dit : « Je range ses sous-vêtements ici », et par l'interprétation de Judith Anderson, qui, tranchant sur le reste du film, fait basculer le personnage de la gouvernante autoritaire à l'amoureuse passionnée. Sa gestuelle rigide est ici remplacée par des mouvements sinueux, ou des poses alanguies, et l'inflexion plus douce des répliques liées à Rebecca contraste avec la dureté de son ton habituel. La froideur du personnage laisse la place à une exaltation inquiétante, amplifiée par des cadrages resserrés. Cette représentation du désir lesbien, nettement stigmatisante, porte la marque d'un point de vue homophobe désignant cet attachement comme pervers et le dotant d'une connotation pathologique. La séquence tend à assimiler Mrs Danvers à un « type » reconnaissable : celui de la « lesbienne menaçante et surnoise⁴ ».

Cette catégorisation stéréotypée du personnage apparaît aussi dans des choix de mise en scène plus précis, éclairage et organisation des déplacements dans l'espace. Les jeux d'ombre et de lumière, procédés classiques du cinéma d'épouvante, servent ici à désigner un « monstre » moral spécifique : la lesbienne. L'association du personnage avec l'obscurité, sa première apparition à contre-jour dans la séquence, la disparition de son visage dans l'ombre, son positionnement en fond de cadre ou derrière des rideaux, signalent ou métaphorisent des penchants obscurs et contraints de se dissimuler. La dynamique de la scène, montrant Danvers attirer l'héroïne vers des espaces interdits, connote l'attrait périlleux de la « lesbienne corruptrice », et ses apparitions soudaines, toujours statiques, déjà dans le cadre bien qu'invisible, suggèrent l'inquiétante étrangeté d'un désir refoulé.

Il serait aisé de réduire la dimension *queer* à ce personnage. Mais le désir lesbien, loin d'être localisable, circule dans la séquence de manière plus diffuse, notamment à travers le personnage joué par Fontaine⁵. Considérée individuellement, l'héroïne ne connote pas le lesbianisme. La jeune femme empruntée et timide peut être rattachée, dans une perspective générique, à des personnages types du roman gothique et, dans une logique auteuriste, à une lignée de figures hitchcockiennes. C'est donc le contexte de la séquence qui permet de faire une lecture *queer* de certains de ses traits. Sa curiosité pour Rebecca, ses tentatives pour endosser, comme un costume, l'identité d'un modèle féminin écrasant, s'accordent avec une conception dénaturalisante de l'identité sexuée comme vacillante et instable. Mais la séquence est plutôt axée sur l'instabilité de l'ancrage hétérosexuel, et ce qui est *queer* ici, c'est donc le désir. Le moteur de la séquence se ramène à la

célèbre interrogation freudienne : *que veut l'héroïne* ? Ce désir indéterminé est assez subversif pour que le scénario ait, par rapport au texte d'origine, amplifié l'influence corruptrice de Mrs Danvers, atténuant les initiatives de l'héroïne. Le déplacement est à double tranchant : il innocent la jeune femme, détournant l'attention de sa pulsion voyeuriste pour mettre l'accent sur la pulsion exhibitionniste de la gouvernante, mais renforce l'ambiguïté du duo.

La curiosité visuelle est au centre du passage, et son caractère transgressif est exprimé par l'ouverture et la fermeture répétées de fenêtres, rideaux, placards, l'alternance entre obscurité et dévoilement, la dramatisation des déplacements dans l'espace. Ces traits topiques du récit gothique sont associés au dévoilement d'une intimité féminine interdite. Les dialogues renvoient aussi au caractère informulable du désir : à la question équivoque de Mrs Danvers : « *Do you wish anything, madam?* » (« Vous désirez quelque chose, madame ? »), l'héroïne répond par un mensonge, « dérobade » significative ; alors que nous l'avons vue ouvrir la fenêtre, elle affirme : « J'ai vu une fenêtre ouverte, je venais la fermer. »

L'analyse narratologique révèle la coexistence de deux « objectifs dramatiques » superposés chez l'héroïne : séduire Max et espionner Rebecca. Si, en surface, le second objectif est subordonné au premier, la fascination pour Rebecca finit par éclipser l'objectif initial. Comme l'ont fait remarquer, dans des analyses célèbres, Mary Ann Doane et Tania Modleski, la scopophilie de Fontaine est doublement transgressive. D'une part, elle manifeste la volonté de devenir *sujet* de regard, là où le système patriarcal confine la femme au rang d'*objet*. D'autre part, elle est dirigée vers une femme. Mais ces lectures féministes rabattent les transgressions sur un scénario hétérosexuel classique. Selon Doane, l'héroïne ne parvient en réalité à voir que sa propre image, l'invisibilité de Rebecca manifestant l'« impasse » de la subjectivité féminine prisonnière d'une logique patriarcale où les femmes sont interchangeable⁶. Cette lecture met l'accent sur l'identification plus que sur le désir. Pour Modleski, la protagoniste incarne, au sein d'un scénario actualisant le « complexe d'Electre », la petite fille désireuse de séduire son père (Maxime) en prenant la place d'une figure maternelle idéalisée⁷. Là encore, le désir est lu comme désir d'identification à une figure maternelle, conduisant l'héroïne à convertir son désir pour sa mère en désir d'être aimée par son père.

À l'inverse, la lecture *queer* interprète plus directement le comportement de Fontaine non comme la marque d'un désir de *devenir* Rebecca, mais

comme celle d'un désir *pour* Rebecca :



Loin de mettre en avant un processus, définitif et linéaire, de détachement, menant Fontaine d'une figure maternelle à un homme, comme le soutient Modleski, les va-et-vient de l'héroïne entre la photographie de son mari et le lit de Rebecca expriment une oscillation irrésolue entre des désirs contradictoires. Par deux fois, Fontaine se détourne du portrait encadré de son mari, qui semble la fixer, pour se diriger vers le lit de Rebecca.

Si les deux femmes occupaient, auparavant, deux plans différents, l'avancée de Fontaine vers Mrs Danvers, et le travelling d'accompagnement qui, modifiant la composition, réunit les deux femmes dans l'espace intime de l'absente, signifient plus nettement la tentation lesbienne. C'est l'hésitation qui est *queer* ici, et la mise en scène souligne le « refus de choisir entre la photographie de Maxime et la chemise de nuit de Rebecca⁸ ».

La triangulation qui relie Rebecca, l'héroïne, et Max, est modifiée dans cette séquence. Ailleurs dans le film, c'est le souvenir de Rebecca qui vient s'immiscer entre la jeune femme et Maxime. Mais ici c'est Maxime, via sa photographie, qui semble s'interposer entre son épouse et le fantôme. Mieux encore, le triangle hétérosexuel est éclipsé par un trio féminin

structuré autour de la présence-absence d'un personnage spectral. L'omniprésence fantastique de Rebecca contraste avec l'éviction de Maxime, réduit au statut de portrait, enfermé dans un cadre. Du film, c'est la séquence qui s'efforce le plus nettement d'incarner le fantôme de Rebecca, portant à son paroxysme le contraste entre son invisibilité maintenue et la suggestion de sa présence corporelle. Outre les objets qui portent son empreinte (brosse, vêtements), et le récit de Mrs Danvers qui lui redonne vie, c'est dans l'interaction ambiguë entre les deux femmes que Rebecca manifeste son pouvoir subversif, venant à la fois les séparer et les rapprocher. L'omniprésence de Rebecca, sonore, à travers le thème musical insistant et le bruit de la mer, et visuelle – les rideaux soulevés, les taches d'ombre se promenant sur la robe de Fontaine – signifie la circulation du désir.

L'analyse *queer* met donc en lumière un double détournement. L'incertitude, la suspension, propres au récit fantastique, servent ici à figurer des identités sexuelles mouvantes, tandis que le motif du fantôme, évanescant et omniprésent, représente le désir lesbien. L'invisibilité de Rebecca devient le symptôme d'un système répressif refoulant à ses marges les désirs irréprésentables, condamnant ces « lesbiennes fantomatiques » à n'apparaître que sous forme spectrale⁹.



Si Fontaine et Danvers sont souvent situées aux deux extrémités opposées du cadre, et ne se touchent que rarement, l'évocation de Rebecca suggère, par association, un contact indirect troublant, lorsque Danvers feint de brosser les cheveux de Fontaine comme elle le faisait pour Rebecca, caresse son visage avec un manteau de fourrure, ou passe sa main sous une chemise de nuit translucide, « hypnotisée par la fusion visuelle entre sa main et ce qui a jadis touché la peau de Rebecca¹⁰ ».

La séquence s'achève, annonçant le mouvement global du récit, par la victoire du couple hétérosexuel, puisque Fontaine résiste aux appels conjugués de Danvers et du bruit de la mer, et s'enfuit de la chambre. Mais ce bref passage a mis en place une instabilité, et semé un doute que l'analyse, isolant cet épisode significatif, vise à immobiliser.

(AB)

-
1. Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 64.
 2. Eve Kosofsky Sedgwick. *L'Épistémologie du placard*, trad. Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2008 [1990].
 3. Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick. The Rich & Strange Collaboration of Alfred Hitchcock & David O. Selznick in Hollywood*, University of California Press, 1999, cité par Rhona J. Berenstein, « I'm not the sort of person men marry », *cineACTION* n° 29, automne 1992, *Revaluation Hollywood, Contemporary and Classical*, p. 92.
 4. Richard Dyer, « Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical », *The Matter of Images: Essays on Representation*, Routledge, 2002 (1993), p. 32.
 5. « L'adaptation par Hitchcock du roman, la suppression ou la minimisation des références aux perversités hétérosexuelles de Rebecca, le choix de Judith Anderson (...), et la fin (...) – tout concourt à forclore la mobilité et le caractère non particularisé de la perversion féminine du roman original » (Annamarie Jagose, *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, p. 117).
 6. Mary Ann Doane, *The Desire to desire, the woman's film of the 1940s*, « Paranoia and the specular », p. 14.
 7. Tania Modleski, *The Women who knew too much, Hitchcock and the feminist Theory*, Routledge, 2016 [1988], p. 44.
 8. Jagose, *op. cit.*, p. 114.
 9. White, *op. cit.*, p. 63.
 10. Elsie Walker, *Understanding Sound Tracks Through Film Theory*, Oxford University Press, 2015.

Vivre libre (*This Land is Mine*, Jean Renoir, 1943)

États-Unis, n & b, 1 h 43

Production : RKO

Scénario : Dudley Nichols

Acteurs principaux : Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders

Résumé : Durant la Seconde Guerre mondiale, une ville vit l'arrivée des occupants allemands. Un instituteur plutôt puéril et lâche est alors amené à devenir une figure de la Résistance.

Extrait analysé : ouverture du film (jusqu'à 10'12" – DVD Montparnasse).

L'analyse de film ou de séquence est un exercice qui ne se pratique que très exceptionnellement entre quatre murs, sans aucun contact avec l'extérieur. Le plus souvent, consciemment ou non, nous héritons de savoirs antérieurs, de jugements et d'analyses connus. La plus concise des descriptions d'un film n'est pas neutre, et en prendre connaissance contribue déjà à orienter l'analyse que l'on pourra proposer. De fait, si l'on considère, avec Metz, que l'enjeu de l'analyse est de « comprendre comment le film est compris¹ », elle doit alors prendre en compte le fait que cette compréhension constitue un phénomène historique : « un même film-projection (...) donne naissance à différents films-textes en fonction des différents publics auxquels il est donné à voir² ». Or si ces publics varient dans l'espace (d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre), ils varient aussi dans le temps, un peu sur le mode de la stratification, une réception n'effaçant pas l'autre mais s'y ajoutant.

Le cas de *Vivre libre* illustre bien les problèmes que pose cet horizon

d'une compréhension de la compréhension des films. En effet, l'analyste qui débute son travail par la lecture de la jaquette du DVD du film édité en France peut y lire un bref résumé débutant ainsi : « Albert Lory est instituteur dans une petite ville de la France occupée » – description minimale que l'on retrouve un peu partout, jusque sur le site de la Cinémathèque française³. Or non seulement le début du film, dans la copie VOST présentée sur le DVD, et qui circule maintenant depuis plusieurs dizaines d'années, contredit cette présentation, mais on peut même affirmer que l'un des enjeux de son ouverture est justement de faire comprendre au spectateur le parti pris de refus de tout ancrage géographique.

Le générique apparaît, en surimpression, sur une image cultivant l'ambiguïté quant au lieu qu'elle représente. En effet, si la statue du soldat de la Première Guerre mondiale, à l'avant-plan, paraît renvoyer à l'Europe de l'Ouest, l'affiche « *Buy War Bonds for Victory* », visible à l'arrière-plan, désigne plutôt une réalité états-unienne, à une époque où le pays finance son entrée en guerre par la souscription⁴. La musique qui accompagne ce générique contribue, elle aussi, à cette ambiguïté géographique. En effet, *Le Chant du départ*, qui résonne dès le logo de la RKO et perdure sur toute la première séquence, « était la chanson de Valmy, de toutes les grandes victoires sur les Allemands à l'époque de la Révolution française, en 1792, et c'est dans le sentiment populaire presque une représentation musicale de nos propres libérateurs américains – Jefferson, Washington, etc.⁵ » : les scénaristes paraissent donc avoir choisi cette musique parce qu'elle renvoie à la fois à la France et aux États-Unis.

Cette première image du film, dès la fin du générique, se poursuit par un carton sans équivoque quant à la localisation du récit : « *Somewhere in Europe* ». Le film ne vise donc pas à représenter un pays singulier (la France) mais un lieu quelconque, délibérément indéterminé. Il s'agit clairement de délaissé le mode narratif dominant (le singulier) et d'opter pour l'itératif : le film entend se situer en un sens dans n'importe quel pays envahi par Hitler ou qu'il pourrait envahir, c'est-à-dire aussi les États-Unis, comme le laisse entendre une réplique du major Von Keller, vers la fin du film : « L'Amérique se sent protégée par ses océans. Ils pensent l'invasion en termes d'armées et d'avions mais ils sont déjà envahis.⁶ »

La fin de ce premier plan densifie plus encore ce principe de non-localisation : sur un journal, qu'un travelling avant vient cadrer en gros plan, on peut lire « *Hitler invades* », tandis que la partie du quotidien sur laquelle aurait dû figurer le nom de la ville concernée (*The Daily...*) est

déchirée. Tous les éléments de ce début vont donc le sens d'une ambiguïté géographique, qu'ils soient architecturaux (des maisons typiquement européennes se mélangent à des bâtiments qui évoquent l'Amérique, avec des immeubles dont l'étage le plus bas est situé en dessous du niveau de la rue) ou nominaux : les personnages ont en effet des noms d'origine aussi bien française (par exemple Martin, le patronyme de Louise, jouée par Maureen O'Hara, ou plus encore Lorraine, le nom du petit Edmund) qu'anglo-saxonne (la petite amie du frère de Louise se dénomme Julie Grant). Quant au personnage principal, il s'appelle Albert Lory, prénom et nom que l'on trouve autant en France qu'aux États-Unis (de même que celui du maire, Henry Manville).

Dans le scénario, une note des deux auteurs (Renoir et Nichols) résume parfaitement ce principe : « Le lieu est symbolique de tous les pays occupés et aucun n'est précisément identifiable. Aucun des décors ou des comportements ne doit faire trop étranger. Nous réalisons une transposition totale d'un peuple étranger. On y parlera anglais sans aucun accent à l'exception des Allemands. Les personnages parlent comme vous le faites, ils ont les mêmes habitudes que les vôtres, ce pourrait être vous. Tout sera traduit en anglais, y compris les pancartes dans les rues et les titres des journaux.⁷ » Ce choix a donc une portée tout à la fois esthétique (représentation des décors et des costumes, notamment, mais aussi choix de ne pas montrer le drapeau qui orne l'hôtel de ville – nous ne verrons que le drapeau nazi qui s'y substitue), narrative (ne pas nommer le pays et ses habitants constitue aussi une contrainte d'écriture), commerciale (favoriser l'identification des spectateurs américains) et propagandiste (les convaincre de la nécessité d'une plus grande implication dans la guerre). Bref, il engage pleinement la signification du film, son discours, lequel aurait dû apparaître plus explicitement puisque le carton d'ouverture (« *Somewhere in Europe* ») devait se prolonger ainsi : « Cette Ville représente la moitié du Monde d'aujourd'hui : nous nous battons pour qu'elle ne représente pas l'intégralité du Monde de demain.⁸ »

Cette présentation finalement non retenue verbalise une idée qui traverse le film, et en particulier son ouverture : celle d'une division de l'espace en deux moitiés. Car outre que la localisation est toujours tiraillée entre deux pôles (l'Europe, et plus encore la France/les États-Unis), l'espace concret de la ville se structure sur une opposition entre ce qui demeure libre et ce qui relève déjà d'une forme d'acception de l'occupation. Cette opposition peut être horizontale (la partie ombragée de la rue dans laquelle l'enfant

veut aller jouer, tandis que les Allemands investissent la partie lumineuse), aussi bien que verticale. Ainsi, le défilé des militaires allemands est filmé à hauteur du monument aux morts, donc depuis un point de vue légèrement surélevé, opposant le haut/la liberté (le monument, l'affiche pour la souscription, mais aussi l'inscription « *Keep out* » sur une façade, qui doit être lue comme une adresse aux Allemands) au bas/l'occupation et la collaboration (la poignée de mains entre le maire et le major Von Keller est filmée en contre-plongée, comme le sera systématiquement ce dernier). L'ouverture pose ainsi les bases d'un système décliné par la suite : alors qu'en bas de sa maison Lory est sous la domination possessive de sa mère, en haut il renonce à brûler le tract de la résistance ; plus tard, il fait preuve de lâcheté dans la cave de l'abri anti-aérien, tandis qu'il surmonte son moment de faiblesse et prend conscience de sa mission de résistance en assistant depuis le haut de sa cellule à l'exécution, en contrebas, du professeur Sorel. De même, Paul, le résistant, travaille en hauteur, dans une cabine d'aiguillage, et commet son principal attentat depuis les toits.

Cependant ce jeu d'oppositions vaut surtout pour la dialectique qu'il instaure : Lory (Charles Laughton) incarne en effet l'entre-deux, celui qui choisit de passer du bas au haut, de la lâcheté et la soumission à la résistance et la liberté. L'ouverture du film le décrit comme étant dans une position incertaine. Il apparaît ainsi après la description de l'arrivée des Allemands et la présentation d'une affiche proclamant la liberté laissée par les occupants pour la tenue des tribunaux, ces deux éléments incarnant les deux pôles entre lesquels hésite Lory (il s'assumera résistant lors d'un procès, à la fin du film). S'il n'ose contredire sa mère, il s'en affranchit néanmoins en refusant de brûler le tract.



En haut de la maison, dans sa chambre, le premier acte de résistance de Lory (Charles Laughton) : ne pas brûler le tract *Liberty*.

Une fois dehors, il se positionne entre Louise et son frère, lesquels s'opposent justement sur l'attitude à adopter vis-à-vis des occupants, Louise reprochant à son frère de sympathiser avec un Allemand. Lory est ainsi confronté à deux femmes, que tout sépare, tant au plan idéologique (accommodation ou résistance à l'occupation) que symbolique (une mère possessive et une femme désirée incarnant la liberté, le tout se jouant autour de la figure sexualisée du chat de Louise, détesté par la mère mais caressé par Lory), et l'opposition de l'une à l'autre est soulignée par l'usage d'un des rares travellings latéraux du film, qui relie l'espace propre à chacune.

Le début du film se construit donc presque entièrement sur l'idée de l'entre-deux, opposant collaboration et liberté, et déclinant ce principe aussi bien au niveau du personnage principal que de la localisation du récit (entre Europe et États-Unis). Dès lors, toute lecture ancrant le film dans la France occupée en occulte grandement le discours. Or cette lecture réductrice est en fait la conséquence de la circulation d'une copie française (en VF), à partir de 1946, qui francisait considérablement le propos⁹. Nous sommes donc avec ce film, comme souvent, en présence de plusieurs films-

projections donnant naissance à de multiples films-textes, d'une diachronie de versions stratifiant des jugements dont nous héritons, en un sens contre le film lui-même.

(LLF)

-
1. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1977 [1971], p. 56.
 2. Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, « Cinéma et réception », 2000, p. 63. Consultable en ligne : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195
 3. Voir <http://www.cinematheque.fr/film/36301.html>. Précisons que la Cinémathèque française possède des photographies d'exploitation et de plateau du film, au dos desquelles on peut lire : « *It is an RKO Radio picture telling the story of an occupied town somewhere in Europe.* »
 4. Selon Catherine Vialles, cette affiche serait un « souvenir, peut-être, de la vaste campagne américaine orchestrée à la fin de la Première Guerre mondiale ». C'est oublier qu'une campagne comparable est de nouveau organisée pendant la Seconde Guerre mondiale (Catherine Vialles, « La Résistance française à l'usage des Chinois », dans Frank Curot (dir.), *Cahiers Jean Renoir* n° 2, « Renoir en Amérique », 2006, p. 130). L'article livre par ailleurs une très bonne analyse du film.
 5. « Notes on score » figurant au début du scénario du film, reproduite dans *This Land Is Mine : directed by Jean Renoir – screenplay by Dudley Nichols* [introd. Andrew Velez], New York, Frederick Ungar Publishing Co., RKO Classics Screenplays, 1970 (page non numérotée). (« Le Chant du départ was the song of Valmy, of all the big victories over the Germans during the time of the French Revolution in 1792, and it is in its feeling almost a musical representation of our own American liberators – Jefferson, Washington et caetera » – ma traduction).
 6. « *America feels secure because of her oceans. They think of invasion in terms of armies and airplanes but they're already invaded* » (ma traduction, à 01:23:58 du DVD).
 7. *This Land Is Mine* : directed by Jean Renoir – screenplay by Dudley Nichols, *op. cit.* (page non numérotée, en début de scénario : « *The local is symbolic of all Occupied countries and hence resembles no one precisely. Neither sets nor manners should be too foreign. We make a complete translation of an alien people. They speak plain English and we avoid any accents except in the Germans. They speak as you do, they have about the same habits as you have, they could be yourselves. Everything is translated into English, even the signs in the street and the headlines in the newspapers* » – ma traduction).
 8. *Ibid.* (« *This Town is half the World today : we fight to keep it from being all the World tomorrow* » – ma traduction).
 9. Voir à ce sujet : Roger Viry-Babel, « Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française », *Cinémas*, vol. 1, n° 1-2, automne 1990 ; Barthélemy Amengual, « Entre France et Amérique : *Vivre libre* », dans *Cahiers Jean Renoir* n° 2, *op. cit.*

Le Roman de Mildred Pierce (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945)

États-Unis, n & b, 1 h 51

Production : Warner

Scénario : Ranald MacDougall (crédité au générique), d'après James M. Cain

Acteurs principaux : Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Ann Blyth, Bruce Bennett, Eve Arden

Résumé : Suspectée du meurtre de Monte Beragon (Zachary Scott) qui agonise en prononçant son prénom, son épouse, Mildred Pierce (Joan Crawford) apporte son témoignage aux enquêteurs auxquels elle raconte – tout d'abord pour dissimuler l'identité de la vraie coupable (sa fille, Veda [Ann Blyth]), ensuite pour la reconnaître – les quatre années qui vont de sa séparation avec son premier mari, Pierce (Bruce Bennett), à la mort de Beragon.

L'analyse porte sur l'ensemble du film (DVD Warner Home Video).

Il est difficile de donner un unique résumé du *Mildred Pierce* de Curtiz. Celui présenté dans le cartouche ci-dessus, et qui suit sommairement la chronologie de ce qui est montré dans le film, incite à penser qu'il s'agit d'une enquête sur un meurtre initial, dont l'objectif est de savoir pourquoi Mildred Pierce a tué Monte Beragon, ou de déterminer qui d'autre a bien pu l'assassiner et quel rôle Mildred a joué dans ce meurtre. Le récit de la vie de Mildred par elle-même apparaît alors comme une pièce au service de la résolution de l'énigme criminelle. Mais, étant donné l'importance du personnage éponyme et de son histoire (en exceptant le moment du crime : près de 80 minutes lui sont consacrées, soit plus des deux tiers du film), on peut tout à fait proposer un autre résumé, qui défait la chronologie proposée par la narration et rétablit celle des événements, de la même manière que

dans le roman de James Cain (1941) dont le film est tiré. Dans ce cas, le film raconte l'ascension puis la chute de Mildred, une femme qui se sépare de son mari, se met à travailler pour subvenir aux besoins de ses deux filles, réussit à devenir directrice d'une chaîne de restaurant, se remarie avec Monte Beragon, avant d'être trahie par un associé peu scrupuleux qui lui fait perdre le contrôle de son entreprise. Au même moment, Mildred découvre que sa fille aînée, Veda, qu'elle a gâtée sans mesure et à laquelle elle continue de pardonner l'impardonnable, a une liaison avec Beragon. Veda, folle de rage en comprenant que celui-ci n'a pas l'intention de quitter sa mère pour l'épouser, le tue, et il meurt en prononçant le nom de Mildred. Véritable figure de mère sacrificielle, Mildred tente (encore une fois) de sauver sa fille, en faisant accuser son ancien associé puis en s'accusant elle-même du meurtre, lorsqu'elle témoigne dans le bureau de l'inspecteur Peterson. Mais la police ne se laisse pas tromper et la véritable coupable est confondue et arrêtée. Alors que la première lecture suggérerait que *Mildred Pierce* appartient au genre de l'enquête criminelle, cette seconde façon de résumer le film donne à penser qu'on a affaire à un mélodrame féminin (et maternel).

Ces deux manières de rendre compte du *récit* proviennent de la structure de la narration : l'intrigue criminelle ouvre certes le récit et occupe le présent de la narration, mais elle est éclipsée par les trois longs segments en flash-back dans lesquels Mildred elle-même raconte sa vie depuis son divorce (44 minutes pour le premier, 35 pour le second, le troisième, plus bref, jouant du point de vue de Mildred la scène de crime et dévoilant la vraie coupable). Mais ces deux interprétations alternatives sont dues aussi aux deux *styles visuels* déployés par le film : les séquences consacrées au meurtre et à l'enquête sont marquées par un éclairage fortement contrasté, dont l'expressivité est renforcée par des effets dramatiques de cadrage et musicaux, et par une atmosphère nocturne, alors que les deux premières séquences en flash-back sont baignées dans une lumière uniforme et construisent un espace plus réaliste. En d'autres termes, sont aussi articulés dans le film deux lignes narratives et deux styles visuels radicalement différents : le film noir, espace du meurtre et de l'enquête conduite par des hommes, et le mélodrame, espace du récit féminin.

Ce violent contraste, ainsi que l'ambivalence du personnage de Mildred qui en résulte – femme coupable désignée ? femme forte qui se bat pour réussir professionnellement ? femme indépendante punie ? mère sacrificielle responsable du meurtre commis par sa fille ? etc. –, ont dès les

années 1970 attiré l'attention des critiques féministes, qui ont analysé, de manières diverses, les contradictions du *discours* du film sur son personnage féminin principal¹. Si certaines attribuent une dimension proto-féministe à Mildred en mettant l'accent sur sa combativité, ses succès professionnels ou les obstacles qu'un monde patriarcal pose sur son chemin, toutes mettent l'accent, pour reprendre les termes de Pam Cook, sur la « duplicité » du film et sur la « répression² » que subissent à la fois le personnage féminin et la parole féminine, reléguée au statut de récit secondaire subordonné à un discours masculin, celui du film noir. Celui-ci instaure d'emblée Mildred comme coupable en sélectionnant soigneusement les informations données sur la scène de meurtre, puis comme suspecte en lui faisant raconter sa vie à *la demande* de l'inspecteur qui mène l'enquête.



Deux visages de Mildred : la coupable du film noir (à gauche), la femme d'affaires « protoféministe » du mélodrame (à droite).

Pour comprendre les contradictions du film dans une perspective *gender studies* je propose ici de lire *Mildred Pierce* à la lumière du concept de *double speak*, introduit par Noël Burch pour désigner une ambiguïté tendancielle et structurelle du cinéma hollywoodien³. Pour Burch, le cinéma hollywoodien exprime et cultive, sous des formes historiquement différentes, des ambivalences textuelles liées aux contradictions politiques, idéologiques et sociales entre classes, entre sexes et entre races, qui traversent, et parfois segmentent, la société et le public étasunien. Ce double discours, que Burch analyse aussi bien dans *Forfaiture* (*The Cheat*, B. DeMille, 1915), *Hantise* (*Gaslight*, Cukor, 1944), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) que *Robocop* (Verhoeven, 1987), s'explique à fois par des tensions

idéologiques entre les producteurs du film et par la volonté de Hollywood de s'adresser à des publics différents aux sensibilités diverses. Burch ajoute qu'à l'époque classique, le *double speak* résulte également des contraintes exercées par les interdits du code Hays et de leurs détournements, et il considère que ce sont principalement les questions et les rapports de genre qui alimentent la dualité : les producteurs ont alors conscience « de la nécessité commerciale de plaire à un public féminin [...] sans pour autant heurter de front les hommes, spectateurs ou décideurs⁴ ».

La forme que prend le double discours dans *Mildred Pierce* est celle de l'hybridité générique. La structure en flash-back et le changement de narrateur permettent d'articuler le film noir qui modèle, au présent, le crime et l'enquête, avec le récit de Mildred qui perpétue la forme du *woman's film*, entendu, selon la définition de Basinger, comme un genre, souvent à tonalité mélodramatique, qui « place au centre de son univers une femme qui essaie de résoudre des problèmes émotionnels, sociaux et psychologiques qui sont spécifiquement en rapport avec le fait même qu'elle soit une femme⁵ ». Le récit en flash-back, introduit par la voix de Mildred, la met de fait en scène dans une gamme variée de situations auxquelles elle fait face, avec plus ou moins de succès, en tant que femme dans la société américaine de l'époque (les années 1930 si on se réfère au roman de Cain et à la diégèse, l'après-guerre si on se réfère à la date de sortie du film) : épouse trompée qui décide de se séparer de son mari quand elle comprend qu'il la trompe ; femme au foyer qui décide, pour subvenir aux besoins de sa famille, de sortir de sa cuisine qu'elle n'a pas quittée, nous dit-elle, depuis son mariage ; mère désireuse d'offrir une autre vie que la sienne à ses filles ; mère aveuglée par l'amour maternel ; femme amoureuse qui succombe aux charmes d'un playboy, Beragon, et l'épouse, sans se faire guère d'illusions ; femme d'affaires ambitieuse, soutenue par l'amitié complice de son associée, Ida, et trahie par la cupidité de son associé, Wally, etc. Le double discours, présent à l'échelle du film, est par ailleurs redoublé à l'échelle du récit de Mildred : les « parties *woman's film* », tout en multipliant les rôles de Mildred, alternent figures modernes progressistes (la femme d'affaires par exemple) et figures traditionnelles réactionnaires (la mère sacrificielle, héritée des mélodrames maternels des années 1930, par exemple). On notera par ailleurs avec Albert LaValley que la genèse du scénario de *Mildred Pierce* fait explicitement état de ces tensions, tout aussi génériques qu'idéologiques, dès la phase de production, puisque les premières versions, écrites par une femme, Catherine Turney, et qui racontaient linéairement la vie de Mildred de son divorce au meurtre de

Beragon, furent ensuite remaniées par des scénaristes masculins (dont Ranald MacDougall, le seul à figurer au générique de début) de façon à enchâsser ce récit dans une trame et une atmosphère visuelle de film noir⁶.

De plus, si le film explore bien les difficultés auxquelles est confrontée Mildred, la trajectoire du personnage se conclut, même avant le meurtre de Beragon, par un triple échec – sentimental, maternel et professionnel – sans parvenir, comme dans beaucoup d'autres *woman's films*, à mettre en cause un ordre patriarcal... qui en ressort pérennisé. Dans les derniers plans du film, Mildred quitte l'hôtel de police au bras de son premier mari, Pierce : tout se passe comme si la structure familiale traditionnelle, qui n'aurait jamais dû être ébranlée si l'on en juge par les événements tragiques provoqués, reprenait ses droits après une parenthèse d'indépendance.

La question que pose en définitive *Mildred Pierce*, quand on l'analyse comme double discours, c'est donc celle d'évaluer les effets de cette ambiguïté, non seulement dans les représentations contrastées qu'elle génère, mais aussi dans les réceptions qu'elle peut susciter : s'il est indéniable que, textuellement, le *woman's film*, intervenant comme récit second au cours de l'enquête criminelle, comme parole féminine provoquée par l'inspecteur de police, est subordonné au film noir qui désigne d'emblée et à tort Mildred comme coupable, à quelle(s) image(s) de Mildred va en définitive l'adhésion des spectatrices et des spectateurs ? Dans cette perspective, on comprend mieux les interprétations diverses et les hypothèses divergentes des critiques féministes sur la réception des spectatrices de l'époque et sur leur possibilité d'identification à des figures traditionnelles ou progressistes – mère sacrificielle, femme présumée fatale, femme d'affaires indépendante.

(RM)

-
1. Par exemple : Joyce Nelson, « Mildred Pierce Reconsidered », *Film Reader*, n° 2, 1977, p. 65-70 ; Pam Cook, « Duplicity in *Mildred Pierce* », dans E. Ann Kaplan (dir.), *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1978, p. 68-82 ; Janet Walker, « Feminist Critical Practice; Female Discourse in *Mildred Pierce* », *Film Reader*, n° 5, 1982, p. 164-172 ; Andrea Walsh, *Women's Films and Female Experience: 1940-1950*, New York, Praeger, 1984 ; Linda Williams, « Feminist Film Theory: *Mildred Pierce* and the Second World War », dans Deirdre Pribram (dir.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Londres, Verso, 1988, p. 12-30 (texte partiellement traduit en français dans *CinémAction*, n° 67, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, p. 113-120) ; Mary Beth Haralovich, « Two Much Guilt is Never Enough for Working Mothers: Joan Crawford, *Mildred Pierce*, and *Mommie Dearest* », *The Velvet Light Trap*, n° 29, printemps 1992, p. 43-52
 2. Pam Cook, « Duplicity in *Mildred Pierce* », *op. cit.*
 3. Noël Burch, « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 99-130.
 4. *Ibid.*, p. 113.
 5. Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, New York, Random House, 1993, p. 20.
 6. Albert J. LaValley, « Introduction: A Troublesome Property to Script », dans *Mildred Pierce*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

Antoine et Antoinette (Jacques Becker, 1947)

France, n & b, 1 h 35

Production : Charles-Félix Tavano, René-Gaston Vuattoux (SNE Gaumont)

Scénario : Jacques Becker et Maurice Griffe

Acteurs principaux : Roger Pigaut, Claire Mafféi, Noël Roquevert

Résumé : Samedi, dix-huit heures trente : la semaine est finie pour Antoine (Roger Pigaut), ouvrier dans une imprimerie parisienne, et pour sa compagne Antoinette (Claire Mafféi), vendeuse au Prisunic des Champs-Élysées. Le dimanche s'annonce bien, même si les problèmes s'accumulent : Antoinette est harcelée sans relâche par des hommes de plus en plus entreprenants, et Antoine a perdu le billet de loterie gagnant qui lui permettrait de s'acheter le side-car dont il rêve.

Extrait analysé : l'ouverture du film (DVD Gaumont).

Le naturalisme du film nous met en contact avec une France révolue, où les ouvriers d'imprimerie qui travaillent six jours sur sept portent une cravate sous leur bleu, où les baguettes de pain ressemblent effectivement à des baguettes, où les grands magasins ont un rayon « colifichets », où l'on se promène ganté et chapeauté à partir de la classe moyenne, et où emprunter le *métropolitain* signifie rencontrer des employés de la RATP en uniforme sur le quai et dans les rames. Nul mystère, à l'écran, n'est fait de la dureté du travail, qui suppose de subir les incessantes réprimandes d'un petit chef de service, ni de l'absurdité d'un système où « les salariés ont perdu la propriété du résultat de leur travail », la paie de fin de mois « constituant tout au plus un motif pour rester dans un emploi, non pour s'y impliquer¹ ». Antoine exerce un métier répétitif et dangereux, comme on le voit aux plans 9 à 11, le cadre insistant sur les mains qui tiennent la pile de feuilles cependant que les lames du massicot en tranchent les bords. Le droit à l'erreur n'existe pas : oublier d'ôter ses mains quand c'est au tour des lames

perpendiculaires au sens de la reliure de s'abattre, c'est se les faire couper. L'unique agrément du métier, semble-t-il, consiste à pouvoir emporter les livres à reliure défectueuse, que l'on distribue autour de soi car nos héros ne lisent pas. Chez Prisunic, côté Antoinette, on ne risque pas la mutilation, mais le chef de rayon, qui manifestement se délecte de son pouvoir sans voir qu'il est aussi esclavagisé que les autres (les employés le sonnent comme un domestique pour le faire venir), tance sans répit les vendeuses, désignées par un numéro qu'elles portent en broche. Et pour les plus jolies d'entre elles, comme Antoinette, il faut composer avec les clients casse-pieds qui fondent sur elles, quand ils n'attendent pas l'heure de la fermeture pour les importuner dans la rue.

Il faut dire qu'Antoinette vit un enfer, même s'il n'est pas entièrement présenté comme tel par le film. Non seulement elle est harcelée au travail, mais elle l'est chez elle : entre l'épicier libidineux qui, à un moment du récit, ne sera pas loin de la violer, et le jeune boxeur sympathique mais sans gêne qui a pris l'habitude d'entrer chez elle par la fenêtre, la domination masculine s'exerce de façon flagrante. Loin d'en concevoir, cependant, quelque misandrie et encore moins quelque misanthropie, Antoinette persiste à se montrer serviable (elle distribue les livres, commande des culottes au boxeur, fait les courses pour une amie...), en plus de cuisiner et de coudre elle-même ses robes. Elle n'a que le dimanche pour souffler un peu. La seule tâche « ménagère » qu'accomplit spontanément son conjoint est d'installer une radio – qu'on ne peut écouter que seul, au casque ! Le side-car exemplifie d'ailleurs la vision biaisée qu'Antoine a du couple : lui aux manettes, elle passive à ses côtés².

À la sortie du film, la critique française se demanda si nos héros représentaient bien la classe ouvrière. On pourrait répondre : autant qu'un député représente sa circonscription. Un simple couple (de cinéma) ne peut pas valoir à lui seul pour une communauté (réelle) nombreuse et variée. Roger Boussinot écrivit dans *Action*, un hebdomadaire proche du PCF : « Ce peuple à l'usage de la bourgeoisie, garanti sur facture, n'est pas le peuple.³ » Pourtant le film, comme on vient de le voir, montre le travail de nos deux héros sans aménité ; littéralement, *on ne voudrait pas être à leur place*, en permanence sous pression. De plus, quel est leur avenir ? Un enfant qu'ils savent déjà n'avoir pas les moyens d'élever, et un side-car tombé du ciel sous la forme d'un billet de loterie. Antoine en a tant rêvé, au point qu'on a songé à la formule de Marx : « La production ne produit pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet.⁴ » En

d'autres termes, la vision de side-cars a fait naître chez Antoine le désir d'en posséder un. Et si l'engin exemplifie le fait que « presque toutes les inventions qui ont alimenté le développement du capitalisme ont été associées à la proposition de nouvelles manières de se libérer⁵ », il permet surtout de se libérer par l'imagination, pas de trouver un métier moins aliénant. La fin du film le suggère, travelling avant sans but comme en dispensent de nos jours les publicités pour les voitures. Avant de posséder pareil engin, nos héros allaient au stade ou en bateau, bavardaient ; désormais, ils roulent sans but, en silence, un peu hébétés. Si ce n'est pas de la critique sociale ouverte, cela lui donne au moins prise. Le tout premier plan du film était d'ailleurs interprétable en ce sens : un joli iris d'ouverture sur la Tour Eiffel précédait un dur retour à la réalité au moment de « baisser la tête » en panoramique sur un camion de livraison, flou et bruyant, qui sabotait la composition.

On ne voudrait pas être à leur place dans la vraie vie, mais devant l'écran on y est bel et bien. Le film a reçu à Cannes l'équivalent de la Palme, que l'on ne craignait pas, en 1947, d'appeler le « Grand Prix des films psychologiques et d'amour ». Ces mots font aujourd'hui sourire, et pourtant c'est bien un « film psychologique et d'amour » que l'on a sous les yeux. La mise en scène y met en pratique l'idée que les cinq sens ont évolué chez l'être humain pour permettre l'action, c'est-à-dire qu'elle fait de nous le témoin actif des agissements du couple-vedette, sinon parfois de l'un de ses deux membres. Un tel choix paraît banal de nos jours mais ne l'était pas à l'époque. Contemporain aussi, ce qui s'appellerait en musique le *legato*, le soin mis à fluidifier les points de montage à l'aide de fondus-enchaînés ou de raccords-mouvement, les *cuts* trop secs tendant à nous « faire reculer » en position d'observateurs détachés.

Sur les 12 plans que comprend la présentation d'Antoine (en 1'46"), quatre seulement sont fixes. Nous entrons en double travelling avant dans l'imprimerie, un depuis l'extérieur et un autre depuis l'intérieur, tous deux reliés en fondu-enchaîné et raccord-mouvement (la caméra avance à vitesse constante). De même, pour observer les gestes professionnels, nous tournons autour des machines, par une combinaison de panoramiques et de travellings (pl. 7 et 10). La stratégie se répète à l'occasion de la présentation d'Antoinette (en 3'08"), dont les 21 plans n'incluent que six fixes, encore cinq d'entre eux sont-ils de courts inserts. On entre à Prisunic en compagnie d'un client lambda, puis les mouvements sont motivés par le ballet des vendeuses et des clients, la sortie de champ de l'une occasionnant souvent

l'entrée de champ de l'autre. La course à la fluidité culmine dans un geste de montage devenu banal mais que déconseillait le Hollywood de l'époque, un raccord-mouvement sans raccord-objet : le surveillant qui sort au plan 15 est en effet raccordé au mouvement synchrone d'une vendeuse au plan 16. Mentionnons aussi l'élégant travelling arrière au départ de la cabane d'Henriette, qui vend ses tickets de loterie devant Prisunic ; il permet de se pencher d'abord sur ce qu'elle lit pour, ensuite, faire poliment de la place parce qu'un client arrive et que nous gênons (pl. 25).



L'*avoir* in extremis. Encore une figure rarissime en 1947 mais courante de nos jours. Comment faire non pas comprendre (pour ça, il y a les acteurs) mais *ressentir* qu'Antoinette désire ardemment monter dans la rame de métro qui s'apprête à partir, parce qu'elle est poursuivie par un fâcheux ? Au lieu d'un plan fixe, d'un travelling latéral ou d'un travelling arrière, solutions usuelles de l'époque, le caméraman ose un petit travelling avant ! On voit bien la raison qui, dans les années 1940, dissuade la plupart des cinéastes d'avoir recours à ce mouvement : pourquoi s'avancer vers elle à contresens alors que *personne* ne s'avance vers elle ? Mais Becker et son cadreur raisonnent comme on le fait aujourd'hui dans les productions courantes : le travelling avant représente la *volonté* qu'a Antoinette de foncer vers le tourniquet, non le trajet sur le quai d'un quelconque voyageur. Deux avantages : ce travelling double la vitesse de l'actrice (la sienne et la nôtre s'ajoutent, puisque les trajectoires sont opposées), et évacue le préposé de la RATP bord-cadre à droite, annonçant la façon dont Antoinette *passera outre* son interdiction d'accéder au quai, la caméra repartant en travelling arrière.

Quant à l'amour promis par le Grand Prix cannois, il ne se montre pas non plus d'une façon hollywoodienne. C'est d'abord une plongée depuis le cinquième étage sur Antoinette qui traverse l'avenue (pl. 64), invraisemblable certes (personne ne l'attend, Antoine n'est pas encore rentré) mais tellement réaliste : Antoinette a l'habitude d'être attendue par Antoine et inversement ; mettre le pied sur ce trottoir-là est synonyme de revoir l'être aimé. D'ailleurs ce n'est qu'à l'arrivée d'Antoine que la musique démarre (pl. 83). Un classique travelling avant lancé par un raccord-regard (on peut en voir un la même année, célèbre, sur Suzy Delair dans *Quai des Orfèvres*) image l'envie d'étreindre Antoinette (pl. 85), le plan suivant mettant les points sur les i puisque la caméra posée à un petit mètre du sol laisse l'entrejambe d'Antoine s'avancant vers Antoinette obscurcir le champ. Inutile cependant d'attendre des scènes graveleuses, « psychologie du témoin » oblige : lorsque le couple, à la séquence suivante, commencera à s'enlacer sur le lit, la caméra panoramiquera ostensiblement vers la cuisine.

À noter Postérité possible du film : la chanson *Ma même*, en 1960, paroles de Pierre Frachet et musique de Jean Ferrat.

(LJ)

-
1. Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), Gallimard (Folio), 2011, p. 40-41.
 2. Remarqué par N. Burch & G. Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Nathan, 1996, p. 238.
 3. En ligne sur le site de la Cinémathèque française, rubrique « Jacques Becker : réception critique ».
 4. Cité par Boltanski & Chiapello, *op. cit.*, p. 569.
 5. *Ibid.*, p. 585.

Le Tempestaire

(Jean Epstein, 1947)

France, n & b, 24 minutes

Production : Jean Epstein, Nino Constantini (Film-Magazine et France Illustration)

Scénario : Jean Epstein

Acteurs non professionnels recrutés à Belle-Île-en-Mer

Résumé : La fiancée d'un marin-pêcheur de Belle-Île-en-Mer s'inquiète fortement quand la tempête se lève alors que son promis est parti travailler. Prise de panique, elle finit par se tourner vers le père Floch, un siffleur de vent dont les pratiques magiques sont réprouvées par la population catholique Belliloise... Dernier « film d'auteur » du réalisateur, ce court-métrage est notamment connu pour son usage du ralenti sonore.

Extrait analysé : scène du tempestaire (à partir de 17'42'' – DVD « Jean Epstein – Poèmes bretons », Potemkine films/Agnès B, 2014).

Le cinéma peut-il être un art ? La tradition théorique « classique » de réflexion sur le cinéma a cherché à défendre le cinéma contre des critiques, formulées au début du xx^e siècle, qui lui contestaient toute valeur artistique. Ces théories visaient à réfuter l'argument sceptique qui refuse au cinéma le statut d'art au motif qu'une activité de reproduction mécanique ne saurait mériter le qualificatif « artistique ».

On peut distinguer deux façons de critiquer ce raisonnement. La première consiste à nier la prémisse qui affirme l'essence reproductrice du cinéma. Les théoriciens du cinéma que l'usage a regroupés sous l'appellation de « créationnistes » ont ainsi soutenu que, loin d'être une technique purement mécanique, le cinéma peut s'élever jusqu'à la création intentionnelle, notamment par l'intermédiaire des possibilités offertes par le montage. Le cinéaste n'est pas condamné par le médium cinématographique à reproduire servilement la nature, mais en mesure de créer un monde conforme à ses

intentions. Parmi les théoriciens les plus connus de cette tendance figurent des réalisateurs russes, comme Eisenstein ou Poudovkine, mais aussi des penseurs d'origine germanique, comme Hugo Münsterberg et Rudolf Arnheim.

La seconde manière de résister à l'argument sceptique quant au potentiel artistique du cinéma consiste à dénoncer l'idée qu'aucune activité d'enregistrement du réel ne saurait prétendre au statut d'art : ce serait la perspective « réaliste » d'André Bazin pour qui le cinéma est le seul art en son genre, à savoir le seul à pouvoir offrir une présentation objective du monde, grâce la nature mécanique de son enregistrement photographique du réel, là où les autres sont condamnés à ne nous proposer que des vues intentionnelles et donc subjectives du monde.

La question a été posée par un philosophe analytique du cinéma, Malcolm Turvey¹, de savoir s'il n'existerait pas une troisième tradition, en sus des traditions « créationniste » et « réaliste », la tradition « révélationniste », dont relèverait notamment un penseur souvent considéré comme réaliste, Siegfried Kracauer, mais aussi des réalisateurs de nationalités et d'écoles cinématographiques très différentes comme Jean Epstein, Dziga Vertov ou Béla Balázs. Cette tradition se distinguerait des deux précédentes en ce qu'elle remettrait en cause leur présupposé commun, à savoir l'idée que nous aurions un accès visuel transparent et immédiat au réel. Dans cette perspective, nous ne pouvons jamais être sûrs de savoir ce qu'il en est vraiment de ce que nous pensons voir du fait des limites de la vision humaine. Ce « scepticisme visuel » (Turvey) peut trouver des causes naturelles comme culturelles à l'insuffisance de la vision humaine. Quand on avance des causes naturelles, on prétend que c'est la nature de l'œil humain qui empêche d'atteindre la réalité par la vision : l'œil serait trop immobile (Epstein) ou ses perceptions trop désordonnées et confuses (Vertov). Quand on insiste plutôt sur les causes culturelles, on soutient que c'est sous l'influence de la culture et de l'histoire que les hommes sont conduits à ne pas voir la réalité telle qu'elle est sous tous ses aspects (Balázs).

Quelle que soit l'origine, naturelle ou culturelle, de cette insuffisance de la vision humaine, le cinéma peut offrir un remède en nous révélant des dimensions du monde qui échappent d'ordinaire à la perception humaine. À suivre Jean Epstein, si le monde tend à nous échapper, ce n'est pas seulement parce que la sensibilité humaine est imparfaite, voire trompeuse, mais aussi parce que la raison ne nous trompe pas moins que les sens en

nous faisant croire à la permanence de formes qui ne sont en fait que l'une des apparences du mouvement universel qui caractérise le réel : « Le cinématographe nous montre que la forme n'est que l'état précaire d'une mobilité fondamentale, et que, le mouvement étant universel et variablement variable, toute forme est inconstante, inconsistante, fluide. » Le mérite du cinéma est donc de nous révéler que, derrière son apparente stabilité, le monde est perpétuel changement : « Telle est aussi la clairvoyance de la cinématographie qui représente le monde dans sa mobilité générale et continue. Fidèle à l'étymologie de son nom, où notre œil ne voit que repos, lui, il découvre des mouvements. » Doué de pouvoirs analogues à d'autres dispositifs d'aides à la vision, comme le microscope ou le télescope, le cinéma permettrait, grâce au gros plan et au ralenti notamment, de révéler la variété et la multiplicité des mouvements qui constituent le mouvement apparemment le plus simple et le plus uniforme, comme le « direct » d'un boxeur. Mais, selon Epstein, la mobilité universelle ne s'entend pas qu'en un sens spatial que seule la vision pourrait appréhender : elle a aussi un aspect sonore, que l'audition humaine ne tend pas moins à figer et à uniformiser que la vision. Pour cette insuffisance aussi, le cinéma pourrait apporter un remède :

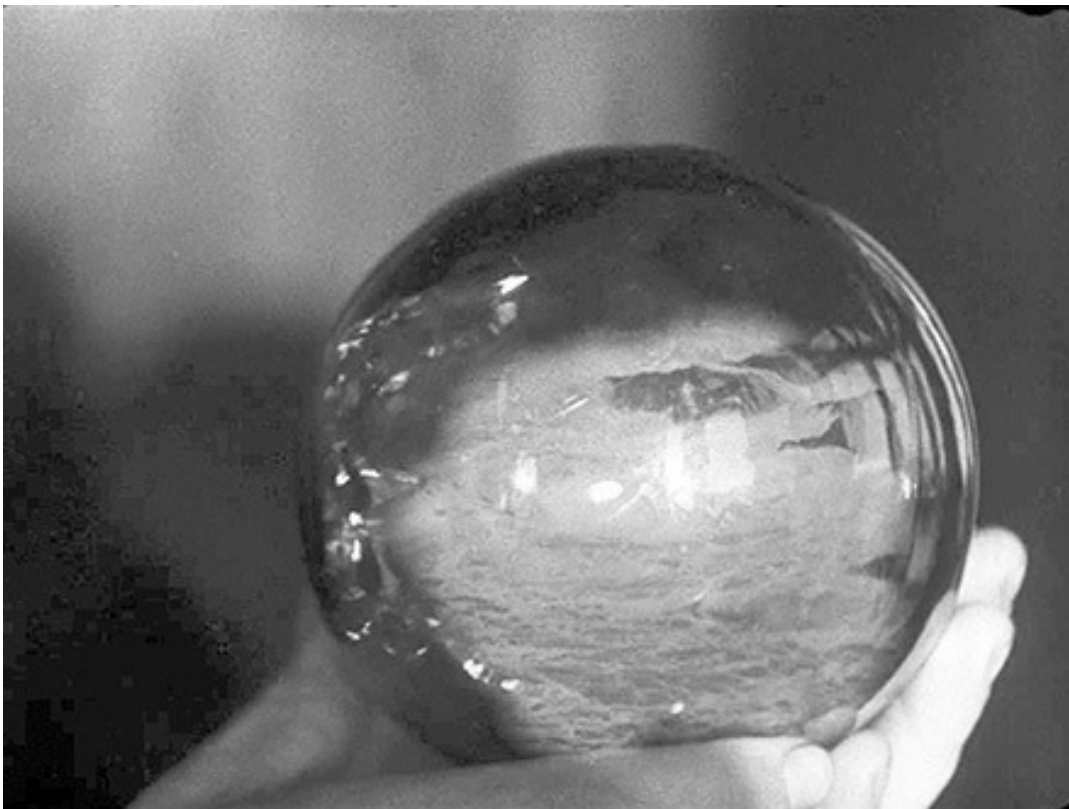
« L'oreille a besoin d'une loupe à grossir le son dans le temps, c'est-à-dire du ralenti sonore, pour découvrir que, par exemple, le hurlement monotone et confus d'une tempête se décompose, dans une réalité plus fine, en une foule de bruits très différents, jamais encore entendus : une apocalypse de cris, de roucoulements de borborygmes, de piailleries, de détonations, de timbres et d'accents, pour la plupart desquels il n'existe même pas de noms². »

Ce texte de Jean Epstein constitue une sorte de commentaire d'une séquence fameuse de son film tourné à Belle-Île-en-Mer, *Le Tempestaire* (1947).

Après avoir d'abord refusé d'aider la fiancée à calmer la tempête, le père Floch accepte finalement de sortir sa boule de cristal et commence à souffler dessus.

Le second plan nous montre directement les vagues se fracassant sur les rochers, le spectateur étant invité à observer les changements que pourrait produire la magie du tempestaire. À quatre reprises, l'image d'une console mécanique faite de cadrans, d'ampoules et de fils électriques apparaît brièvement à l'écran : on reconnaît la radio, dont un personnage disait plus tôt à la jeune femme que, contrairement à ce que prétend faire le guérisseur de tempête, elle ne guérit pas, mais « soulage les navigateurs », cet insert

visant à signifier la concurrence entre les techniques modernes de communication et les façons anciennes de se rapporter à la réalité. Le plan rapproché sur les épaules du tempestaire suivant nous le montre de trois quarts, soufflant de nouveau sur la boule, avant que des images de la mer démontée ne nous soient de nouveau révélées : il s'agit d'un plan des aiguilles de Port Coton rendues célèbres par les peintures de Claude Monet. Bien que pleine d'écume, la mer semble étrangement plus calme, comme si le mouvement tendait à ralentir davantage encore.



La tempête vue à travers la boule de cristal du siffleur de vent. L'image de vagues déchaînées filmées au ralenti apparaît d'abord en insert dans la boule de cristal tenue par la main de l'homme, elle-même cadrée en gros plan. Au ralenti visuel correspond le ralenti sonore du bruit des vagues et du vent qu'accompagne la ligne mélodique très simple du compositeur Yves Baudrier.

Un plan rapproché poitrine sur la jeune femme nous la révèle ensuite bras pliés, mains serrées presque en prière, comme hypnotisée par la boule de cristal qu'elle semble observer hors-champ. Quelque chose est train de changer : incertain au début, le phénomène est confirmé par une nouvelle alternance rapide d'images de vagues et de la boule de cristal, sur laquelle le tempestaire, filmé de profil, souffle de nouveau, à savoir le reflux des

vagues ou plutôt l'usage par Epstein du ralenti à l'envers pour signifier l'efficacité du procédé du siffleur de vent. La fin de la séquence alterne de nouveau plans de vagues à l'envers et plans de la boule de cristal, selon le même cadrage qu'au début (soutenue par la main du tempestaire) jusqu'à ce que l'image des vagues disparaisse de la boule, un plan suivi du même plan rapproché poitrine sur la fiancée (20'23").

Le ralenti sonore, quant à lui, fonctionne à un double niveau. À un premier niveau, il fonctionne comme le ralenti visuel en nous offrant la possibilité de décomposer le tout sonore de la tempête en ses éléments : le ralenti a une vertu analytique et abstractive qui, en nous permettant de nous concentrer sur des parties du réel, abstraction faite de la totalité qui constitue d'ordinaire leur contexte, est déjà en soi un pouvoir de révélation ; grâce à cette séquence, nous découvrons ou redécouvrons bien que « le hurlement monotone et confus d'une tempête se décompose, dans une réalité plus fine, en une foule de bruits très différents ».

Mais, à un second niveau et dans la mesure où il modifie la réalité qu'il ralentit en changeant sa tonalité, le ralenti sonore a aussi une puissance poétique aux vertus évocatrices : nous découvrons « une apocalypse de cris, de roucoulements de borborygmes, de piailleries, de détonations, de timbres et d'accents, pour la plupart desquels il n'existe même pas de noms ». Ce pouvoir poétique est indissolublement lié aux projections (« apocalypse », « détonations ») et aux analogies (« cris », « roucoulements », etc.) que le ralenti provoque chez l'auditeur, mettant en branle « le libre jeu de l'entendement et de l'imagination » en quoi consiste l'expérience esthétique selon Emmanuel Kant. Mais la poésie du ralenti n'est pas non plus sans vertus expressives des émotions et états d'âme des personnages, au point que ce ralenti visuel et sonore qu'utilise Epstein dans cette séquence pourrait aussi être conçu comme un « ralenti psychologique » où se projettent les désirs et les craintes de la Belliloise.

Note sur un débat contemporain La valeur des écrits théoriques de Jean Epstein a récemment fait l'objet d'un débat entre deux spécialistes, Malcolm Turvey et Christophe Wall-Romana³. La question s'est notamment posée de savoir si l'on pouvait prendre au sérieux l'affirmation selon laquelle le cinéma pourrait nous révéler l'existence de phénomènes impossibles à percevoir sans lui. Malcolm Turvey a soutenu que nous devons toujours déjà être capables de percevoir les phénomènes que le cinéma ne fait en réalité que nous aider à mieux identifier, comme les sons de la tempête quand on les entend à une vitesse normale. Il conteste ainsi l'idée d'Epstein selon laquelle le cinéma pourrait offrir au spectateur l'occasion d'une authentique transformation. Pourtant, il se pourrait que la thèse d'Epstein soit que le cinéma possède un pouvoir de transformation *parce qu'il* nous révèle un savoir que nous avons déjà, mais que nous ne nous savons pas avoir, à l'instar de la

transformation qu'est censée apporter la philosophie selon Socrate. Dans cette perspective, les révélations du cinéma seraient de nature philosophique.

(HC)

-
1. Voir M. Turvey, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, New York, Oxford University Press, 2008.
 2. Voir Epstein, « Le ralenti du son » (1947-1948), repris dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Seghers, 1975, p. 130.
 3. Voir M. Turvey, « Epstein, Sound, and the Return to Classical Film Theory », *Mise au point* [enligne], 8 | 2016 : <http://map.revues.org/2039>.

Les 7 Samouraïs (*Shichinin no samurai?*, Akira Kurosawa, 1954)

Japon, n & b, 3 h 27

Production : So-jiro- Motoki (To-ho-)

Scénario : Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni

Acteurs principaux : Takashi Shimura, Toshiro- Mifune, Seiji Miyaguchi

Résumé : Dans le Japon médiéval du sengoku-jidai, l'« ère des provinces en guerre », des paysans convainquent Kambei (Takashi Shimura), un samouraï vieillissant mais sensible à leurs ennuis, d'engager quelques-uns de ses collègues pour venir sur place, au village, les protéger des bandits qui pillent leurs récoltes.

Extrait analysé : la séquence choisie montre le maître Kyūzō (Seiji Miyaguchi) gagner un duel sous les yeux de Kambei ; cette victoire ferait bien sûr de lui une recrue de choix (de 46' 15" à 49' 55" [39 plans] – DVD Criterion).

Loin de la réputation divertissante des « films de sabre », *Les 7 Samouraïs* distille une indéniable mélancolie, les protagonistes de l'histoire illustrant pour la plupart ce qui s'appelle en psychologie le « paradoxe de Salomon » : exceller à traiter les problèmes d'autrui sans être capable de faire aussi bien pour soi-même¹. Si les samouraïs, en effet, après plus de trois heures de film, réussissent à guérir les paysans de leurs maux, il leur faut bien reconnaître que de leur point de vue c'est « encore une bataille de perdue », comme le dit Kambei. Peut-être le *bushidō* (« voie du guerrier »), le code d'honneur chevaleresque des samouraïs, n'est-il déjà plus adapté aux changements de la société, comme le suggère la mort de Kyūzō, lâchement assassiné d'un coup de pistolet dans le dos.

Dans l'extrait choisi, le récit débute *in medias res*. On ne sait pas

pourquoi ils ont décidé de se battre, mais deux samourais sont en train de bricoler un *bō* (bâton droit) en ôtant les petites branches de tiges de bambou. Attirés par l'attroupement des villageois, Kambei et le jeune homme qui rêve de devenir son disciple, Katsushirō, s'approchent pour observer à leur tour le duel qui se prépare et qui se prolongera sous une forme plus dangereuse, puisque l'adversaire de Kyūzō contestant le résultat obtenu au *bō* voudra poursuivre au *katana* (sabre) le duel perdu « à blanc ». La mise en scène doit dès lors composer avec la mise en abyme : nous regardons (spectacle) et nous regardons regarder (miroir).

La mise en scène d'une scène regardée. Au lieu d'alterner métronomiquement champs et contrechamps tout au long du duel, Kurosawa va favoriser le côté miroir avant et après le spectacle. On peut s'en faire une idée en regardant comment se construisent les 36 plans de la scène, en appelant M (pour miroir) les plans sur Kambei et Katsushirō en train de regarder et S (pour spectacle) les plans sur les belligérants. Trois parties se font jour :

- 14 plans presque alternés : M, M, S et M ensemble pour le 1^{er} plan de situation, 2×S, M, S, M, S, M, 3×S, M ;
- 14 plans sur le duel (14×S) ;
- 8 plans avec un semblant d'alternance : M, S + M ensemble pour le 2^e plan de situation, M, S (coup fatal), M, S, 2×M.

Conformément au *bushidō* qui dissuade les combattant de multiplier les coups et d'en venir au corps à corps, le combat se résume à deux brefs assauts, l'un au *bō* au pl. 18 (le premier des 14 plans enchaînés sur S) et l'autre au *katana* au pl. 35. La mise en scène réserve donc les regards à l'attente du combat, puis à la réaction d'horreur et de dépit une fois la mort causée. C'est l'occasion pour Kurosawa d'associer notre regard à celui de Katsushirō : comme lui, nous échouons à lire les indices qui nous sont donnés, tandis que Kambei, fort de son expérience, sait que « tout ça est ridicule ; ce n'est pas un vrai combat », tant l'écart est grand entre les deux adversaires. C'est aussi l'avis de Kyūzō, qui tente de dissuader son adversaire de passer au *katana* en lui disant « tu gaspillerais ta vie, voyons » (pl. 27). La bande-son va dans le même sens : nulle musique épique ne vient magnifier ce duel « ridicule », seulement le brouhaha du public de curieux, qui cesse brusquement au pl. 33 quand la possibilité de mourir se fait jour, et qui se prolonge même jusqu'au pl. 38 alors que les villageois se bousculent en reculant avec des mines horrifiées, ce qui normalement devrait produire quelque bruissement. Dans le même ordre

d'idées, celui de l'*estranagement* et de la défamiliarisation, le pl. 37 a beau se présenter comme un plan « normal » (les deux lames viennent de s'abattre et les deux combattants demeurent figés), il ne l'est pas : quand l'adversaire de Kyūzō s'écroule, nous nous apercevons que tout est au ralenti depuis que le plan a commencé.

Ce ralenti n'est pas là pour faire joli, mais pour souligner l'absurdité et la vanité achevées de cette mort, c'est-à-dire pour nous gagner aux avis des deux experts en présence, Kambei et Kyūzō. La scène a d'ailleurs une indéniable dimension pédagogique : si nous la commençons avec les yeux du novice Katsushirō, nous avons une chance de rattraper notre retard, aidés en cela par le pl. 40, qui ouvre la scène suivante, où Kambei qualifie Kyūzō d'« homme que seule obsède l'idée de tester les limites de sa propre habileté au sabre ». Le *bushidō* suggère d'ailleurs que le bon samouraï combat contre lui-même plutôt que contre son adversaire, l'emprise des émotions représentant un danger plus redoutable que le sabre de l'ennemi.



Effet de miroir au plan 33, avec un plan de situation montrant les combattants et juste en face nos « symétriques » leurs spectateurs. À gauche, Kyu-zo- attend son adversaire. Son sabre se place visuellement devant Kambei et Katsushiro- debout à l'arrière-plan devant les villageois attroupés, ce qui pourrait suggérer qu'il mettra bientôt son art à leur service – le conditionnel car, comme on le verra plus bas à propos du zen, Kurosawa n'est guère

friand de ce genre d'effets d'annonce. Au premier plan, devant Kyu-zo-, des *ishi-do-ro* (lanternes de pierre) nous rappellent que les samouraïs de ce temps prisait le bouddhisme zen et sa quête de l'illumination.

Regardants et regardés. Grâce à ce duel, nous pouvons nous faire une idée de ce qu'est un vrai samouraï. Contrairement à son adversaire qui braille, grimace, gigote et se laisse posséder par ses émotions, Kyūzō fait le minimum de gestes et quand il en fait les exécute sans hésitation. Pour ces professionnels du sabre, en effet, « l'art de se mouvoir comme de tenir une arme était indissociable de l'art de la calligraphie », où seul un geste rapide permet de tracer un trait régulier. Quant à son mutisme, par opposition au babil fébrile de son adversaire, il illustre l'adage bouddhique selon lequel « ceux qui parlent ne savent pas. Ceux qui savent ne parlent pas ». Débarrassé de toute passion hors celle de la beauté du geste, Kyūzō « vit dans le monde en étant toujours prêt à en sortir », comme le recommande le *bushidō*. À l'instar de son futur collègue Heihachi, que l'on rencontrera pour la première fois coupant du bois avec une application sereine, il fait montre d'une « maîtrise de soi [qui] se trouve jusque dans les actions les plus insignifiantes de la vie de tous les jours » – comme dit le sage, « quand je mange, je mange. Quand je bois, je bois. Quand je marche, je marche. Quand je dors, je dors ».

En écho de l'élégance calligraphique des gestes de Kyūzō, la caméra bouge sobrement (un tiers des 39 plans contient un panoramique ou un recadrage, ainsi qu'un travelling soulignant l'irréversible basculement du conflit, quand les sabres sont tirés). Si « l'approche zen consiste à apprécier tout ce qui se passe dans l'ici et maintenant² », on peut dire que la mise en scène de Kurosawa, qui ne perd pas de temps en inserts sur les à-côtés de l'action principale ni en digressions inutiles, a effectivement quelque chose de zen.

Cette rencontre avec le personnage de Kyūzō est intéressante aussi parce qu'elle exemplifie une tension, qu'étudie la philosophie morale, entre l'éthique entendue comme l'ensemble des obligations morales envers autrui (représentée ici par Kambei, qui se sent obligé de porter secours aux paysans), et le *care* entendu comme « ce qui est important pour nous seuls » et pas nécessairement pour autrui³ (représenté ici par Kyūzō, pour qui la défense des paysans n'est pas la fin mais le moyen de perfectionner son art). Ce sentiment impérieux de l'importance de quelque chose, dit Harry Frankfurt, mène volontiers, quand on l'éprouve, à l'oubli de soi (*selflessness*) ; lors de tels moments, « l'attention est moins concentrée sur

l'objet que fixée et déterminée par l'objet⁴ », ce qui rappelle la figure du tireur à l'arc détournant les yeux de la cible pour mieux se concentrer sur le geste. Ainsi en est-il du rapport qu'entretient Kyūzō à son sabre, avec en ligne de mire le *nirvāna*, « état de vacuité suprême, extinction des passions et de leurs causes⁵ ». Mais la mise en scène en miroir nous pousse à notre tour à l'oubli de soi, les formes usuelles de la violence graphique de type épique s'absentant au profit des 11 plans rapprochés sur Kambei et Katsushirō. On ne sait plus trop, alors, qui d'eux ou de nous se trouve en position de s'oublier, « submergé par la beauté ou la grandeur, le temps d'un frisson⁶ ».

À noter Quatre ans plus tôt, Kurosawa avait réalisé *Rasho-mon*, qui montrait quatre versions différentes d'un même crime sans nous indiquer laquelle était la bonne, si tant est qu'il y en eût une dans ce cas. Partant, « puisqu'il n'y a aucun sens à chercher à être fidèle à la vérité des faits, autant être fidèle à soi-même⁷ » : c'est en ce sens qu'un personnage comme Kyu-zo- est un héritier du relativisme de *Rasho-mon*.

(LJ)

-
1. Igor Grossmann & Ethan Kross, « Exploring Solomon's Paradox », *Psychological Science* [en ligne], 10 juin 2014, p. 1-10.
 2. Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de : Jean-Luc Toula-Breysse, *Qu'est-ce que le zen ?*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010.
 3. Harry Frankfurt, « The Importance of What We Care About », *Synthèse*, vol. 53, n° 2, nov. 1982, p. 257.
 4. Frankfurt, *ibid.*, p. 267.
 5. Toula-Breysse, *ibid.*
 6. Frankfurt, *ibid.*, p. 272.
 7. Harry Frankfurt, *On Bullshit*, Princeton University Press, 2005, p. 65.

Les Oiseaux

(Birds, Alfred Hitchcock, 1963)

États-Unis, couleurs, 120 minutes

Production : Universal Pictures

Scénario : Evan Hunter, d'après Daphné Du Maurier

Résumé : Après avoir fait la rencontre de Mitch Brenner (Rod Taylor) dans une oisellerie de San Francisco, Melanie Daniels (Tippi Hedren) qui désire lui offrir le couple d'inséparables qu'il souhaitait acheter, le retrouve à Bogeda Bay où il séjourne avec Cathy, sa jeune sœur, et leur mère Lydia (Jessica Tandy). Sur ce rapide canevas sentimental, compliqué par l'amour que l'institutrice (Suzanne Pleshette) porte à Mitch, le film développe un scénario catastrophe qui voit une petite ville devenir la cible d'attaques aussi inexplicables que répétées d'oiseaux toujours plus nombreux et agressifs.

Extrait analysé : à partir du départ de Lydia Brenner qui se rend chez son voisin Dan Fawcett en conduisant son pick-up, jusqu'à son retour à la maison où l'attendent Mitch et Melanie.

L'esthétique d'Alfred Hitchcock serait impensable sans son envers technique, sans cette fascination pour la physique de l'image et du son qui fonde son formalisme. Lorsqu'il réfléchit avec Bernard Herrmann à la bande-son des *Oiseaux*, Hitchcock songe au trautionum que Friedrich Trautwein mettait au point à Berlin en 1929. Avec l'aide d'Oskar Sala et de Remi Gassmann, Herrmann compose « une bande sonore unique mélangeant bruits d'oiseaux naturels et électroniques¹ ». Tout le film est ainsi soumis à une économie sonore qui constitue le filigrane dramatique du film, dialectisant voix humaines et stridences animales, comptine enfantine et crierie des corbeaux, bruits chaotiques des battements d'ailes et « sons muets² » qui saturent l'image. Cette expérimentation formelle n'est pas sans précédent dans l'œuvre hitchcockien qui compte ses premiers essais dès sa période anglaise (*Jeune et innocent*, 1937 ; *Les 39 Marches*, 1938),

poursuivis tout au long de sa période américaine (*L'homme qui en savait trop*, 1956 ; *Psychose*, 1960). *Les Oiseaux* n'échappe pas à la loi figurative qui veut que le processus d'expérimentation dépasse le seul projet dramatique du film. On ne s'intéressera donc pas à la prolifération d'un motif récurrent, le cri, mais à l'une de ses occurrences les plus étonnantes. Lydia Brenner qui s'est rendue chez son voisin, Dan Fawcett, le découvre mort, horriblement mutilé par les oiseaux, avant de repartir la bouche ouverte figée par l'effroi. Elle crie, mais son cri demeure muet. Cette décision figurative déconcertante n'est pourtant pas sans équivalent dans l'œuvre hitchcockien. *Jeune et innocent* met ainsi en scène deux jeunes femmes qui découvrent un cadavre sur une plage au début du film. Épouvantées, elles se retournent et crient. Or le cri nous est paradoxalement refusé, immédiatement remplacé à l'occasion d'un changement de plan par celui d'un petit groupe de mouettes. Cette solution de montage qui consiste à concilier la violence d'un affect et la convenance de sa figuration rencontre une très ancienne question figurative formulée au XVIII^e siècle par Lessing³ à partir du groupe sculpté du Belvédère, *Laocoon*⁴, qui devait décider des limites respectives de la peinture et de la poésie. En renonçant à l'exposition figurative du cadavre pour lui préférer son substitut figural, Hitchcock parvient à déjouer le naturalisme du motif et à conserver intacts les pouvoirs de l'imagination. Un an plus tard, alors qu'il réalise *Une femme disparaît* (1938), Hitchcock utilise une solution similaire qui oppose le sifflement de la locomotive au cri de la femme de ménage en mobilisant un *overlapping* très accentué. Le montage procédait ainsi à une condensation narrative permettant de faire coïncider la découverte du cadavre et la fuite de son meurtrier présumé.

Cette récurrence figurative dans l'œuvre hitchcockien nous laisse d'ores et déjà entrevoir que le cri est autant un élément dramatique qu'un motif esthétique qui possède son autonomie plastique, ce dont témoigne l'histoire du cinéma qui n'a cessé d'en renouveler la figuration (du *Cuirassé Potemkine* [1925] à *La Vie nouvelle* [2002]).



Le cri de Lydia Brenner s'inscrit dans une histoire des images qui a le *Laocoon* pour origine esthétique.

Dans ses entretiens avec François Truffaut, Hitchcock a détaillé les choix formels qui ont guidé la mise en scène de la courte séquence qui voit Lydia Brenner rendre visite à son voisin. Tout devait soutenir le crescendo pathétique du personnage en fuite, du différentiel sonore qui distingue les pas intérieurs des pas extérieurs à la « camionnette en proie à des émotions⁵ ». À la question comment restituer la violence traumatique subie par le personnage, Hitchcock répond en transférant le cri de Lydia Brenner à sa camionnette. Conservant un point de vue et une distance caméra identiques au trajet aller pour souligner la parfaite symétrie des deux plans, il prend soin d'augmenter la vitesse, le bruit du moteur et d'y ajouter une traînée de poussière. Le cri interdit de Lydia Brenner a donc été délibérément transformé deux fois. Une première fois lorsqu'on quitte le registre sonore de la voix humaine pour celui de la mécanique automobile et, une deuxième fois, lorsqu'on passe d'un régime sonore à un régime visuel. Tout l'intérêt de cette métaphore audiovisuelle tient en définitive moins à la qualité plastique des éléments mobilisés – la vitesse, le bruit, la poussière –, au demeurant congrus à la situation, qu'à la reprise de l'énergie figurative du cri. Or ce double geste plastique qui consiste à condenser et à déplacer des éléments d'une situation dans une autre, correspond point par point au travail de la figurabilité qui règle la formation des images du rêve dans l'analytique freudienne. En d'autres termes, le cri de Lydia Brenner n'a pas été simplement interdit de représentation sonore – on ne l'entend

pas –, il a été transformé, c'est-à-dire reproposé à partir d'une double déformation qui substitue à la figurativité d'un motif indisponible – le cri humain – la figurabilité de son emploi plastique – le bruit du moteur et la traînée de poussière. Là où Lessing admettait que « lorsque Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier », ouvrant ainsi la voie à une différenciation des arts qui justifient leur médium, Hitchcock fait de la différence entre l'image et le son un moyen de relancer l'imagination en arrachant le motif à son naturalisme.



Entre ces deux cadrages parfaitement identiques subsiste une différence plastique laissée par la traînée de poussière qui accompagne la course du pick-up. En elle se condense toute la violence pathétique de la séquence.

À noter En réussissant à comprendre la manière dont des affects, des gestes et des mouvements corporels ont réussi à s'exprimer figurativement dans des images, avant de disparaître puis de revenir quelques siècles plus tard, Aby Warburg n'a pas simplement mis au jour les formes d'une rhétorique visuelle empruntée à l'Antiquité, il a plus fondamentalement compris, comme l'écrivait Georges Didi-Huberman, que « si l'art a une histoire, les images, elles, ont des survivances⁶ ».

Reprendre figuralemment la description hitchcockienne présente un double intérêt analytique. Premièrement, l'interprétation figurale permet de relire la singularité d'un choix poétique à partir de la régularité d'un processus formel qui mobilise une loi générale de formation des images. La poétique hitchcockienne de l'événement sonore se trouve ainsi rehaussée d'une logique qui confirme sa cohérence esthétique. Deuxièmement, elle nous donne l'occasion de revenir sur les raisons qui justifient ce déplacement dans l'ordre des figures. Médusée, figée dans l'expression d'un cri qui déforme son visage, Lydia Brenner ne présente qu'une « bouche béante » dont Lessing soutenait qu'elle « est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de

l'effet repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant⁷ ». Là où la poésie conserve le droit moral de recourir au supplice figuratif qui bouleverse son héros, la peinture et la sculpture doivent y renoncer sous peine de ne laisser place qu'à l'image désolante d'une défiguration qui abîme l'œuvre. Hitchcock abandonne la réserve classique pour s'aventurer sur la voie d'un pathos intensifié qui ne renonce plus aux effets plastiques. Là où Lessing et Winckelmann tentaient de négocier les limites de la figuration pathétique à l'intérieur d'un cadre esthétique et moral, Hitchcock fait valoir un dépassement figuratif dont il reste à interroger le sens, tant il s'agit de comprendre pourquoi Hitchcock soumet le visage de Lydia Brenner à une telle défiguration plastique. Si le cadavre de Dan Fawcett constitue bien un événement traumatique dont la suite des zooms montés dans l'axe souligne la violence, l'effroi qu'il suscite pourrait bien ne pas se limiter à sa seule exposition.

Nous avons déjà souligné que le cri était un motif qui méritait d'être relu à partir d'une double généalogie iconographique, l'une qui appartient à l'histoire de l'art, l'autre qui est propre à l'œuvre hitchcockien, il nous faut désormais insister sur le fait que chez Hitchcock il est souvent associé à la découverte d'un cadavre. Toutefois, celui de Fawcett présente quelques particularités qui méritent d'être soulignées. Ce sont d'abord les yeux crevés qui défigurent le visage et font voir deux orbites béantes qui répondent trait pour trait, trou pour trou, au visage défiguré d'effroi de Mme Brenner. C'est ensuite la maigreur du personnage, les stigmates et les blessures qui couvrent son corps, c'est enfin le pyjama rayé dont est vêtu le personnage. Les quatre plans composés sur ce cadavre, le premier qui découvre ses pieds et les trois autres qui recadrent le corps jusqu'au gros plan de visage, suivent une ligne d'exposition qui prive l'homme de son humanité. C'est à cela que Mme Brenner est soumise, à l'expérience d'une profanation qui diminue l'humanité d'un corps humain. Effrayée, elle voudrait crier mais, sidérée, elle reste sans voix. Son silence est son seul témoignage. De ce qu'elle a vu elle ne pourra rien dire, rien expliquer, et elle demeurera prisonnière de ses images.

Il faut ici se souvenir qu'en 1945 Alfred Hitchcock a collaboré au montage d'un film d'archives, *Memory of the Camps*, commandé par Sidney Bernstein⁸, propriétaire des Granada Cinémas, alors rattaché à la Division d'action psychologique du *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force* pendant la guerre. Alors qu'il vient de terminer un premier montage qui se heurte à l'incrédulité des spectateurs, Bernstein

demande conseil à Hitchcock qui formule quelques recommandations essentielles à destination des opérateurs restés sur place :

« Je le revois marcher de long en large dans sa suite du Claridge, disant : “comment pouvons-nous rendre cela convaincant ?”, rapporte l’un des monteurs du film. Nous essayions de monter les plans aussi longs que possible en utilisant les mouvements de caméra. Ainsi il n’y avait aucune possibilité de tricher. En panoramiquant un groupe de notables et d’ecclésiastiques sur les cadavres, nous savions que personne ne pouvait prétendre que le film était truqué.⁹ »

Le cadavre de Fawcett n’est donc pas la seule mesure de l’effroi de Lydia Brenner, il faut aussi compter avec cette mémoire des camps qui hante le cinéma de l’après-guerre et comprendre que cette femme qui est assez âgée pour avoir connu le traumatisme concentrationnaire se tient moins devant son voisin que devant le fantôme d’un déporté. Aux vestiges figuratifs qui orientent le rapprochement des corps, on ajoutera ce que la violence des situations partage : une même sidération devant l’horreur et une même impossibilité d’en faire le récit. On sait par ailleurs que le silence a longtemps été la condition des témoins et des rescapés des camps de concentration. Nous quittons le plan de la ressemblance figurative pour celui de la dissemblance figurale qui en élargit la base. La mise en scène compose un agencement singulier qui vient lier l’horreur éprouvée devant un cadavre, la vision médusante qu’elle provoque, le silence du témoignage et la désorientation morale qui ouvrent sur une forme historique forclosée¹⁰. Là où *Mais qui a tué Harry ?* (1955) pouvait encore travestir les « images forcloses de la mort de masse¹¹ » dans une comédie macabre, *Les Oiseaux* en restitue le point d’opacité sur lequel bute le regard de celui qui consent enfin à regarder la mort en face.

(LV)

-
1. Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Une vie d'ombres et de lumières*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p. 798.
 2. Laurent Van Eynde, *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, PUF, 2011, p. 170.
 3. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), Paris, Hermann, 1990.
 4. Cette sculpture a suscité une abondante littérature sur l'art qui court de Winckelmann à Goethe en passant par Lessing, Herder, Heyne, Moritz et Mendelssohn. Elle est parvenue à condenser tous les débats artistiques d'une époque cherchant à définir sa relation à l'Antiquité tant sur le plan phénoménologique que sur le plan esthétique.
 5. *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay, 1983, p. 253.
 6. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002, p. 91.
 7. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 45.
 8. Sidney Bernstein, « Material needed for Proposed Motion Picture on German Atrocities », Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, Psychological Warfare Division. Sur ce point voir Elisabeth Sussex, « The Fate of F3080 », *Sight and Sound*, vol. 53, n° 2, printemps 1984, et Christian Delage, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 72, n° 1, 2001 p. 63-78.
 9. Propos tenus par l'un des monteurs du film, Peter Tanner, dans *A Painful Reminder* (documentaire, Granada TV, 1985), cité par Christian Delage, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2001/4, n° 72, p. 63-78.
 10. Après Serge Daney (*Trafic* n° 4), Antoine de Baecque repère dès *Monsieur Verdoux* (1947) de Chaplin la résurgence d'une « mémoire forclosée des camps » dans le cinéma de l'immédiat après-guerre. Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, 2008, p. 71.
 11. *Ibid.*, p. 93.

La Reprise du travail aux usines Wonder (Pierre Bonneau, Roland Chicheportiche, Liane Estiez, Jacques Willemont, 1968)

France, court-métrage documentaire (10 min), n & b, sonore

Production : IDHEC

Résumé : Alors que les accords de Grenelle viennent d'être signés (27 mai), suivis quelques jours plus tard par une manifestation de soutien au général de Gaulle (30 mai), les grévistes de l'usine Wonder de Saint-Ouen votent le 10 juin 1968 la reprise du travail. Une jeune femme s'y oppose violemment et refuse de rentrer dans l'usine.

L'analyse porte sur l'ensemble du film (DVD Montparnasse).

Quatre étudiants de l'IDHEC, Jacques Willemont (réalisation), Pierre Bonneau (image), Liane Estiez (son) et Roland Chicheportiche (assistant réalisateur) qui préparent un film sur l'Organisation Communiste Internationale (1965), décident de se rendre à Saint-Ouen où des ouvriers de l'usine Wonder souhaitent prolonger la grève qui dure depuis trois semaines. Arrivés sur place, ils découvrent que la reprise du travail a été votée à 13 h 30 par 560 voix contre 260. Cette séquence de 10 minutes, la seule qui ait été conservée, a connu une postérité critique et théorique ininterrompue, relancée en 1997 par le film d'Hervé Le Roux, *Reprise*, réalisé autour d'une jeune femme en colère imposant l'image d'une « petite Électre en blouse blanche qui crache sa haine et sa damnation¹ ». Dès juillet 1968, Jacques Rivette n'hésitait pas écrire que ce film fut « le seul

film intéressant sur les événements, le seul vraiment fort [...], le seul film qui soit un film vraiment révolutionnaire peut-être parce que c'est un moment où la réalité se transfigure à tel point qu'elle condense toute une situation politique en dix minutes d'intensité dramatique folle² ». Quelque dix ans plus tard, Serge Daney et Serge Le Peron faisaient de cette séquence « la scène primitive du cinéma militant, *La Sortie des usines Lumière* à l'envers³ ». Tous se sont arrêtés sur cette jeune femme que Le Roux nommera Jocelyne, tous y ont reconnu une figure « réfractaire à tout discours comme à toute sagesse, [...] le pôle sauvage de la lutte, [...] un corps inassimilable qui vient souligner et mettre en danger la stupéfiante mécanique théâtrale à l'œuvre dans le *Wonderfilm*⁴ ». Elle serait en somme « une allégorie de la résistance ouvrière » qui excède l'ordre du discours politique, une parole nue et intraitable, âpre et abrupte. Yvette Delsault est revenue sur ce consensus critique pour se demander si cette prise sur le vif ne cachait pas un théâtre politique dicté par la présence de la caméra, prescrivant à chacun un rôle, certes improvisé, mais néanmoins assorti d'une maîtrise des moyens et des fins. Si l'émotion est réelle peut-on s'assurer qu'elle ne résulte d'aucun calcul ? Et doit-on consentir à la distinction des discours qui opposent la délibération syndicale à l'émotion ouvrière, la raison masculine à la passion féminine. Ne peut-on considérer, comme le savait Pierre Nicole⁵, qu'au théâtre l'émotion qui saisit le comédien brouille la frontière qui sépare le personnage de l'acteur. Si l'héroïsme émotionnel de la jeune femme est vrai, comme est vraie la camisole de gestes et de mots apaisants que lui opposent les deux militants, l'un cégétiste, l'autre communiste, qui la pressent de reprendre le travail, sa colère n'est en pas moins la forme politique qu'elle n'aura pas manqué de choisir au moment où les négociations viennent de mettre fin à quelques semaines d'utopie insurrectionnelle. L'émotion ne se situe pas en dehors du champ politique, elle a ses raisons et ses ruses, ses formes et son histoire⁶.

Ce que le tournage semble devoir solidariser en liant la spontanéité des réactions à l'imprévisibilité de l'événement affecte l'analyse des rôles et des émotions qui s'y trouvent mobilisés. Mais comme le souligne Yvette Delsault, réduire la réaction de la jeune femme au « sursaut d'une sensibilité blessée, c'est nier que l'empoiement et le sentiment d'affliction puissent naître d'un revers politique et ne pas se situer obligatoirement dans l'ordre de l'affectivité, pour se placer au contraire dans celui de l'intelligence et de la volonté⁷ ». Si l'analyse immanente reste indécise, s'il est à peu près impossible de découdre les nombreux fils qui suturent cette situation pathétique, et si rien n'interdit d'opposer à cette figure que la

critique s'est employée à érotiser pour en faire une « *pasionaria* magnifique » portant les vestiges d'une mystique insurrectionnelle – elle serait cette femme « qui découvre en elle pour la première fois, un goût pour la prise de parole et la contestation publiques » –, il n'en demeure pas moins possible de se tourner du côté du cinéma lui-même pour y chercher une figuration de sa vérité. Trois raisons au moins nous y invitent. La première tient au fait que cette scène primitive où une femme fait l'expérience d'une parole qui la constitue comme sujet existe à l'intérieur d'une configuration esthétique plus large qui lui donne une consistance historique. L'Électre de Willemont n'est donc pas seule. La seconde s'accorde à l'idée que la fiction cinématographique s'est montrée capable de construire une lecture figurative d'un fragment documentaire à partir de ses propres ressorts dramatiques. La dernière, enfin, devrait nous permettre de comprendre que le cinéma s'est imposé comme une scène philosophique qui renverse l'ordre de la distinction politique.

Ce n'est donc plus parce que le film de Willemont et de ses camarades enregistre une situation syndicale au lendemain d'un événement politique qu'il s'impose comme politique, ce qui suppose toujours de faire dépendre le cinéma d'idées, de problèmes ou d'objets politiques qui lui préexistent, mais parce que « la politique commence avec l'existence des sujets qui ne sont rien, qui sont en excès sur tout compte des parties de la population. Le prolétaire, ce n'est pas le représentant d'un groupe social, c'est un sujet politique dont la parole fait effraction, parce qu'elle est la parole de ceux qui ne sont pas censés parler⁸ ». Telle est en somme la forme subsidiaire du politique, et néanmoins décisive, qui trouve dans la parole de cette jeune ouvrière débordant la parole syndicale tout en refusant la parole patronale son expression minoritaire. Pourtant, ne retenir que son héroïsme révolutionnaire, irréductible à toute raison, ce serait oublier qu'elle existe dans un moment historique qui éclaire la figure politique dont elle ne constitue que l'une de ses expressions. Jocelyne n'est pas seule disions-nous, elle a son *alter ego* immédiat dans *Classe de lutte* (1969) : Suzanne Zedet. Rencontrée une première fois en décembre 1967 chez elle, en présence de son mari, militant CFDT (*À bientôt j'espère*, C. Marker & M. Marret, 1967-1968), à l'occasion de la grève à Rhodiaceta, on la retrouve en mai 1968 lors de la grève de l'usine Yema (*Besançon*, Groupe Medvedkine, 1968), avant de la redécouvrir en militante CGT interrogée par Pol Cèbe en mars 1969 (*Classe de Lutte*, Groupe Medvedkine, 1968-1969). En l'espace de deux ans cette jeune femme a fait la double expérience d'une émancipation féminine qui l'arrache aux dernières

résistances de son mari (1967) et d'un engagement politique qui l'amène à rejoindre le syndicat CGT (1969). Si comme le dit Jacques Rancière la politique est bien l'affaire de sujets jusque-là in comptés, alors ces deux femmes qui n'avaient ni place ni visibilité dans l'espace social viennent identifier l'émergence de nouveaux sujets politiques. Pourtant, lorsque « l'un des cégétistes du film de 1968, retrouvé par Hervé Le Roux [...] regrette qu'elle n'ait pas, après les événements, continué à militer au sein d'un syndicat, car *elle était vraiment faite pour ça* », il faut comprendre que si son émotion était en puissance déjà politique, elle témoignait aussi d'une résistance aux formes institutionnelles de la politique. Entre la jeune femme qui ne veut pas reprendre le travail et celle qui cherche à se convaincre de sa légitimité politique, entre Jocelyne qui enraye la régulation sociale et Suzanne qui réussit à y prendre part, se joue une évolution en deux temps. Dans un premier temps, on pourra lire l'ouvrière de Rhodiaceta comme l'incarnation universelle et idéalisée de l'ouvrière de Wonder. Celle-ci ne parvenait pas réellement à s'exprimer, celle-là s'est formée au langage syndical. Mais dans un second temps, il faudra sans doute admettre que si Hervé Le Roux n'a pas retrouvé l'héroïne de *La Reprise du travail aux usines Wonder*, la jeune syndicaliste de *Lutte de Classe* est à bien des égards son double définitivement politisé.

À noter « Il y a conflit politique lorsqu'il y a singularisation d'un universel, constitution d'un cas polémique d'universalisation. C'est ce qui s'est passé lorsque les femmes ont affirmé une parole politique qui leur avait été refusée. Une parole politique, c'est une parole qui pose une capacité à décider du commun, ce n'est pas simplement la revendication d'un faire, ou celle d'exercer un droit.⁹ »



La Reprise du travail aux usines Wonder et Norma Rae. De Jocelyne à Norma Rae, c'est un même mouvement d'émancipation que le cinéma documente.

Ces deux figures féminines tirées du cinéma militant n'en possèdent pas moins leurs doubles fictionnels, plus ou moins désespérés, plus ou moins lucides, plus ou moins politisés. On les retrouve chez Alain Tanner (*La Salamandre*, 1971), chez Jean-Luc Godard (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967 ; *Luttes en Italie*, 1969), chez Chantal Akerman (*Je, tu, il, elle*, 1974 ; *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975). Le Nouvel Hollywood en a fait le modèle de sa propre émancipation. En

1969, Francis Ford Coppola réalise *Les Gens de la pluie* (*Rain People*) dans lequel on suit l'errance d'une jeune femme, tout juste mariée, qui décide de prendre la fuite lorsqu'elle comprend que sa vie a cessé de lui appartenir. On assiste alors à une scène étonnante qui voit une mère bâillonner de sa main sa propre fille pour l'empêcher de parler avant que le père, réveillé par la discussion animée dans la cuisine, ne descende les rejoindre pour y ajouter ses reproches. Un an plus tard, Barbara Loden tourne *Wanda* (1970) dont le personnage éponyme ne parvient pas encore à formuler ce qui lui arrive. Femme impénétrable, tout à la fois indifférente et révoltée, soumise et irréductible, elle fait partie de ces « héroïnes féminines qui ne sont ni triomphantes, ni conquérantes, qui ne correspondent pas au cliché de la rébellion féminine. [...] Elle n'est nulle part, sans contour défini, sans lutte avouée, et pourtant elle ne renonce jamais à ce qu'elle est¹⁰ ». Elia Kazan disait d'elle qu'elle était une « *floating people* », tout à la fois vagabond et « femme qui flotte à la surface de la société¹¹ ». Ces « femmes flottantes » ont habité le cinéma, telle la lumineuse Holly Sargis (Sissy Spacek) de *Badlands* (Terrence Malick, 1973), et toutes ont fait l'expérience d'un sentiment de révolte qui prolonge la détresse et la colère de la jeune femme de *La Reprise du travail aux usines Wonder*. Il faudra attendre 1979 avant que Martin Ritt ne réalise *Norma Rae* qui finit par réunir dans l'ordre structurel de la fiction les deux figures du cinéma militant qui renouvelaient l'image du mouvement ouvrier. Si Norma commence comme Jocelyne, c'est en Suzanne qu'elle achève sa conversion politique.

Ce que ce rapide parcours analytique nous dit, c'est que là où le film de Le Roux échouait à retrouver la jeune ouvrière des usines Wonder, le cinéma, lui, a réussi à inventer les héroïnes qui en ont déplié la puissance politique.

(LV)

-
1. Gérard Lefort, « À la poursuite d'une Wonder femme », *Libération*, 26 mars 1997.
 2. *Le temps déborde : entretien avec Jacques Rivette* (Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni & Sylvie Pierre), *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968.
 3. « En mai 68, le travail reprend, les syndicats font semblant de crier victoire. Aux usines Wonder aussi tout rentre dans l'ordre. Soudain une femme ose se révolter, elle dit qu'elle ne veut pas reprendre le travail, que c'est trop horrible. Un étudiant de l'IDHEC est là avec une caméra et un magasin de douze minutes. Il enregistre la scène. Ce petit film, c'est la scène primitive du cinéma militant, *La Sortie des usines Lumière* à l'envers. C'est un moment miraculeux dans l'histoire du cinéma direct. La révolte spontanée, à fleur de peau, c'est ce que le cinéma militant s'acharnera à refaire, à mimer, à retrouver. En vain. » Serge Daney & Serge Le Peron, *Cahiers du cinéma*, n° 323-324, mai 1981.
 4. Emmanuel Burdeau, « Lettre à une inconnue », *Cahiers du cinéma*, n° 511, mars 1997.
 5. Pierre Nicole, *De la Comédie*, Liège, Adolphe Beyers, 1667.
 6. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine & Georges Vigarello, *Histoire des émotions*, Le Seuil, 2016.
 7. Yvette Delsaut, « Éphémère 68. À propos de *Reprise*, de Hervé Le Roux », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2005/3, n° 158, p. 90.
 8. Jacques Rancière, « La politique n'est-elle que de la police ? » (1999), dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, 2009, p. 113.
 9. Jacques Rancière, « Xénophobie et politique. Entretiens avec Yves Sintomer » (2000), dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, *op.cit.*, p. 199-200.
 10. Isabelle Huppert, entretien avec Anne Diatikine, *Libération*, 16 juillet 2003.
 11. « L'homme tremblant », conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan, *Cahiers du cinéma*, n° 318, décembre 1980.

Le Plongeon (*The Swimmer*, Frank Perry, 1968)

États-Unis, couleurs, 1 h 34

Production : Frank Perry (Horizon Pictures)

Scénario : Eleanor Perry, d'après John Cheever

Acteurs principaux : Burt Lancaster, Janice Rule, Marge Champion

Résumé : Comme la nouvelle de John Cheever dont il est tiré, parue dans le *New Yorker* en 1964, le film raconte quelques heures de la vie de Ned Merrill (Burt Lancaster), qui débarque sans prévenir chez des amis, dans un coin champêtre du Connecticut. Son projet : retourner chez lui « en nageant ». De piscine en piscine, alors, il retrouvera de vieilles connaissances de moins en moins heureuses de le revoir à mesure que la journée avance.

Extrait analysé : scène d'ouverture du film (les 25 premiers plans – DVD Grindhouse).

Le Plongeon a beau, désormais, se trouver embrigadé dans le pseudo-courant stylistique du « Nouvel Hollywood », il s'ouvre à la manière d'un récit classique avec l'exposé de ses principes de base en matière de forme et de contenu. « Quelle belle journée ! En a-t-on jamais vu de pareille ! » Il fait encore beau, c'est vrai, Ned a raison de le remarquer, mais ce qu'il ne dit pas c'est que l'automne arrive. Plusieurs plans du générique insistent sur les mécanismes de sénescence et d'édacité qui caractérisent cette saison : les derniers pétales racornis des fleurs se détachent et les premières feuilles mortes tombent, emportées au fil d'un ruisseau. La musique de fosse, mélancolique à souhait, nous pousse également à interpréter ces signes naturels comme un concentré du propos du film – le temps est venu de faire place, un nouveau cycle commence, une nouvelle génération arrive. C'est que le récit classique aime à souffler *mezza voce* des clés à son spectateur,

comme pour lui donner le plaisir de se dire « je le sentais venir ! » lors de la scène finale.

L'un des principes formels du film est résumé par le slogan de son affiche originale : « Quand vous parlerez de ce film, parlerez-vous de vous-même ? »

Son ouverture donne donc la part belle aux indices de subjectivité : « nous » faisons craquer des brindilles en posant le pied sur le sol, « nous » effleurons un buisson et « nous » rencontrons des animaux sauvages postés le long du parcours. Le premier plan fournit aussi un avant-goût de la structure du récit : il s'agit d'un travelling latéral droite-gauche, conforme en cela au projet plus ou moins volontaire du héros de revisiter son passé à mesure qu'il nage¹. Quant au thème général, il est lui aussi esquissé d'emblée. Nous longeons une clôture posée devant quelques arbres marqués d'une pancarte. Au plan 11, ensuite, un sureau rouge offre ses baies appétissantes, mais il ne faut pas s'y fier : elles sont toxiques à moins de les faire bouillir. Bref, classiquement toujours, s'annonce le thème de l'équilibre entre nature et culture, ce que confirmera la suite du récit. Ned devrait pouvoir contrôler ses pulsions, mais ce n'est pas le cas. Ses pulsions ou, devrait-on dire à la suite de Descartes, ses « esprits animaux », puisque ce début de film nous propose de le comparer à trois animaux sauvages : un cerf, un hibou et un lapin. Le cerf représente par excellence, dans le cinéma hollywoodien, le prédateur sexuel mâle ; Vincente Minnelli y associait déjà Rodolphe dans son adaptation de *Madame Bovary* (1949). L'argot américain de l'époque appelait d'ailleurs « films de cerf » (*stag movies*) le cinéma pornographique. Le hibou, un grand-duc d'Amérique, est également un prédateur, nocturne cette fois. Quant au lapin, dont Minnelli se servait lui aussi, cette fois dans un film au scénario très marqué par la recherche de l'équilibre entre nature et culture, *Comme un torrent* (1958), il fait traditionnellement référence à la fertilité ou au renouveau printanier.



La première apparition du héros est mise en scène d'une façon qui paraît courante, mais qui ne l'était pas en 1968. D'une part, Ned est filmé en travelling avant combiné à une plongée à 45°, un point de vue surplombant que désormais les drones banalisent. Ce choix suggère au spectateur de prendre les choses de haut, c'est-à-dire de considérer le film comme une fable. Burt Lancaster déclara d'ailleurs qu'il aurait bien vu Fellini le réaliser, de manière à le rendre encore plus irréel. D'autre part, Ned entre dans le champ par le « quatrième mur ». Cette idée de le faire surgir comme une projection du public et non comme un héros préexistant dont nous irions à la rencontre s'accorde bien à son personnage, surtout si l'on cherche du côté de la psychanalyse des descriptions du phénomène de . Mélanie Klein parle ainsi des fantasmes d'omnipotence, d'autonomie absolue et d'auto-engendrement qui l'accompagnent. On en trouvera l'écho dans l'une des forfanteries de Ned, plus tard dans le film : « Être le capitaine de son âme, c'est la seule chose qui compte. »

Le casting n'a manifestement pas été fait à la légère, et Burt Lancaster se glisse sans peine dans la peau de ce héros quinquagénaire encore assez en forme pour « être comparé aux dernières heures d'une belle journée d'été » (Cheever). Sa crédibilité dans l'emploi de « bel animal » est d'autant plus grande que nombre de ses films précédents ont mis en avant sa plastique athlétique et son passé d'acrobate, les attachés de presse insistant sur le fait qu'il réalisait lui-même ses cascades (pour *Trapèze*, de Carol Reed, par exemple, en 1956). On peut même voir dans l'ouverture du *Plongeon* une référence à l'un de ses anciens succès, *Le Chevalier du stade* (*Jim Thorpe: All-American*, Michael Curtiz, 1951), au début duquel le héros, encore enfant, court sans s'arrêter 12 miles pour s'évader de l'école (c'est-à-dire une fois de plus pour refuser la culture qu'on lui impose).

Cependant, les trois animaux sont dérangés par le passage de Ned ; ils s'enfuient. C'est peut-être que notre héros dévoie leurs qualités. On peut

étayer cette hypothèse interprétative, pour commencer, avec la police de caractères utilisée pour le générique. Il s'agit de lettres stylisant le bois sculpté, caricatures un peu kitsch de la complexité du vivant. Ned est aux animaux sauvages ce que ces lettres dessinées sont au vrai bois : une grossière imitation. Car des forces contraires s'opposent à ce qu'il ne fasse qu'un avec son instinct. Notre héros a beau afficher une forme insolente pour son âge, on s'apercevra vite qu'il est mal dans sa peau. Son corps finira même par le trahir. Pourquoi ? Plusieurs causes peuvent être avancées, idéologiques, sociales ou psychologiques.

Peut-être, banalement, la faille réside-t-elle dans la bonne société WASP dont Ned fait partie. Dès qu'il sort de l'eau (pl. 25), un verre de gin surgit dans le champ, énorme et flou tout près de l'objectif, comme un filtre s'interposant entre soi et la réalité. C'est d'ailleurs dans l'alcoolisme que tombait l'athlète déchu du *Chevalier du stade*. Une deuxième lecture, connectable à la précédente, consiste ensuite à penser que Ned, tout au fond de lui, est un homosexuel dont cette société WASP contrarie les pulsions. Elle semble plus facile à défendre avec la nouvelle d'origine où John Cheever, bisexuel pour sa part, a posé quelques jalons en ce sens. Peut-être le double raccord dans l'axe (pl. 23 à 25), qui montre ostensiblement Ned aligner les demi-tours dans la piscine, leur fait-il écho, sachant qu'en anglais populaire (le milieu WASP n'utilise pas cette tournure) être bisexuel se dit « *to swim both ways* » (nager dans les deux sens) ? Mais c'est plutôt une troisième lecture qui sera défendue ici, nécessitant de revoir à la lumière de la psychologie adaptationniste l'idée du *déni*, ce « désaveu de tout stimulus susceptible d'entraîner des pensées ou des sentiments inacceptables² ».

À mesure que le récit avance, nous découvrirons en effet que nager relève pour Ned de la politique de l'autruche. Il se met la tête dans l'eau comme on se la mettrait dans le sable. Plonger lui donne momentanément l'illusion de « revenir à la condition naturelle de l'homme » (Cheever) où il serait l'égal des animaux de la forêt ; dès qu'il sort de l'eau, en revanche, même avec un verre de gin en guise de bouclier, la vérité l'attaque. Ned est moins un cerf qu'un Peter Pan à la recherche de Neverland, ce pays idéal qui proscriit le vieillissement et dont la géographie se modifie en fonction des désirs de son premier citoyen. « Bon sang, Ned, quand grandiras-tu ? », lui demandera Shirley avant de se moquer de lui en appelant *Never Neverland* (« Le Pays Imaginaire qui n'a jamais existé ») la « crèche dorée » qu'il s'est construite dans sa tête mais qui, dans la réalité, comme le

montre la fin épique du film, n'est qu'un terrifiant manoir hanté. Elle a raison : Ned a « tellement entraîné son esprit à réprimer les faits déplaisants qu'il a abîmé sa capacité à distinguer le vrai du faux » (Cheever). Il n'y a pourtant rien de pathologique là-dedans. Du strict point de vue de la sélection naturelle, cette possibilité de se mentir à soi-même (*self-deception*) possède, entre autres avantages, celui de dissimuler les motivations égoïstes. Autrement dit, quelqu'un qui « se représente (incorrectement) comme altruiste est encore plus à même d'exploiter son prochain³ ». Et c'est bien ce que reprocheront à Ned, sans qu'il en croie bien entendu un traître mot, toutes les personnes qu'il croisera le long de sa route liquide.

À noter La plus célèbre nouvelle de Cheever, *The Country Husband* (1954), mettait en scène le même type de personnages abonnés aux « la nuit je mens ». Son héros y attend de se coucher pour s'enfuir dans un monde où « des rois aux costumes brodés d'or montent des éléphants par-delà les montagnes » (dernière ligne du texte). Ernest Hemingway, selon la légende, aurait réveillé son épouse en pleine nuit pour la lui lire, ce qui n'étonne guère de la part de cet *alter ego* de Ned, grand expert en réécriture enchantée du passé (*Paris est une fête*) et en *macho men* troublés par l'idée de l'homosexualité (*Le Jardin d'Éden*).

(LJ)

1. Voir p. 45 le rapport entre sens latéral et représentation du temps. On pourra objecter qu'il s'agit d'un film américain et qu'en conséquence le sens droite-gauche connote l'idée de progresser et d'aller triomphalement de l'avant, puisque c'est le sens géographique de la « Conquête de l'Ouest ». C'est vrai, mais cela ne fait qu'ajouter une dimension ironique, puisque Ned, au fil du récit, ne va rien conquérir du tout ; au contraire, il ne cesse de nager vers la défaite.

2. Randolph M. Nesse & Alan T. Lloyd, « The Evolution of Psychodynamic Mechanisms », dans J. Barkow, L. Cosmides & J. Tooby (dir.), *The Adapted Mind*, Oxford University Press, 1992, p. 610.

3. *Ibid.*, p. 606.

Nous (*Menq*, Artavazd Pelechian, 1969)

URSS, court-métrage documentaire, n & b, 23 minutes

Production : Studio Armenfilm (Erevan)

Résumé : Film de montage qui mêle images d'archives et images tournées par Pelechian sans qu'il soit toujours possible de les distinguer, *Nous* est un vibrant hommage au peuple arménien qui vient de faire l'expérience d'un retour en Arménie soviétique commencé dès 1946.

De l'œuvre de Pelechian on retient habituellement le lyrisme organique et fusionnel de ses films, la puissance rythmique des images et des sons, la passion des peuples (*Au début*, 1967 ; *Nous*, 1969), l'héroïsme de la geste humaine et le spectacle grandiose de la nature¹ (*Notre Siècle*, 1982 ; *Fin*, 1991)². Cinéaste, il est aussi connu pour sa théorie du montage à contrepoint³ commencée dès son travail sur le film *Nous*. Souvent relue à partir de celles élaborées par Eisenstein pour y relever ce qui les oppose, quoique plus proche de Vertov avec lequel il partage l'idée d'un montage intervallaire⁴, sa théorie demeure surtout une bonne entrée pour comprendre sa conception de l'Histoire et de l'Homme. Tout son cinéma repose sur cette conviction que l'écriture de l'Histoire n'est pas soumise à la logique documentaire de son archive visuelle, que l'image peut être utilisée sans rien devoir à ses références⁵ immédiates et qu'il est toujours possible d'en réorienter le sens sans nécessairement en trahir la signification. Là où le cinéma de Vertov visait un déchiffrement communiste du monde en reconstruisant des rapports nécessaires entre les différentes fractions du prolétariat (Dziga Vertov, *La Onzième Année*, 1928), Pelechian, lui, cherche à dégager de l'indifférence des masses et des actions humaines les grandes figures pathétiques qui arrachent l'humanité à la contingence des

événements. Et il y parvient en prélevant sur les situations historiques l'énergie et les flux figuratifs qui serviront à produire l'image d'une humanité poétiquement justifiée.

Nous confirme la cohérence visuelle et spirituelle d'une œuvre commencée cinq ans plus tôt. Le film s'ouvre par des funérailles et s'achève par des retrouvailles, sans que les événements qui servent de matériau documentaire ne soient précisés ou que la nature et l'origine des images utilisées ne soient mentionnées. Pas plus qu'elles ne suivent l'ordre chronologique de l'Histoire, les images d'archives continuellement démontées et remontées ne sont jamais situées géographiquement. Seule la recherche historique permet d'apprendre que les funérailles sont celles de l'acteur H. Ter-Nersessian, tandis que les retrouvailles évoquent le retour de la diaspora arménienne à Erevan commencé dès 1946. Pelechian ne renonce pas à écrire l'Histoire des hommes, mais il la soumet à sa condition formelle qui cherche à libérer les actions humaines de l'entrelacs de leur temps politique et social. De film en film tout travaille à restaurer l'unité perdue de son drame moral. Mais pour y parvenir, c'est-à-dire pour réussir à proposer une écriture de l'histoire qui fût tout à la fois poétique et politique, figurative et documentée, Pelechian aura dû prendre le risque de l'*estranement*, ce procédé littéraire qui consiste à « délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est procédé d'étrangisation des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception⁶ ». Ces quelques lignes écrites en 1917 par Victor Chklovski sont d'un grand intérêt pour repenser le cinéma de Pelechian, parce qu'elles permettent d'élucider le travail de décontextualisation que ce dernier n'a cessé de pratiquer. Carlo Ginzburg en a retracé la généalogie qui commence avec Marc Aurèle et se poursuit avec Voltaire, Tolstoï, Dostoïevski et Proust, restaurant ainsi une longue tradition littéraire. Le cinéma de Pelechian en retrouve les caractères. Estranger la réalité consistera donc à la mettre à nu, à la dépouiller de son rhizome documentaire, à l'exposer sans égards pour le contexte auquel elle appartient. Ce sera ensuite se protéger des idées qui en couvrent la singularité mystérieuse et débarrasser le monde de sa gangue philosophique. Cette manière de réexposer le réel sans rien devoir à sa réalité documentaire n'est en définitive pas si éloignée de ce que Manoel de Oliveira recherchait au cinéma, « une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication », laissant entendre la venue d'un monde sensible débarrassé de ses raisons et ses causes⁷. Chez

Pelechian ce travail d'*estranagement* de la réalité s'est étendu à l'Histoire, seule possibilité d'atteindre à une allégorisation des actions humaines qui puisse être l'occasion d'une politique de la mémoire tout à la fois capable de rappeler l'imprésentable de la catastrophe originelle et de réparer l'unité perdue. C'est ici que peut être relancée la pensée du montage de Pelechian qui demande qu'au deuil des funérailles réponde la joie des retrouvailles, tandis que se déploie dans l'intervalle qui les sépare le continuum des heures et des jours, la violence soudaine de leur interruption, le temps de la répression et des guerres, rythmés par le retour du visage d'une très jeune enfant qui prend le monde à témoin.

À noter Le cinéma de Pelechian considéré sous ses espèces figuratives peut se lire à partir de l'hypothèse que formulait Giorgio Agamben dans ses notes sur le geste (*Moyens sans fins*, 1995). En soutenant qu'au cinéma il est d'abord question de geste et non d'image, c'est-à-dire d'homme et non de représentation, il affirmait que l'esthétique était nécessairement subordonnée à un ordre éthique et politique. C'est au nom d'une telle visée que le traitement formel des archives pratiqué par Pelechian peut être compris.

Délaissant la résolution narrative d'une situation historique pour une eschatologie poétique qui voit se lever l'image d'une terre en liesse et impose la réconciliation glorieuse d'une communauté humaine, Pelechian filme le peuple arménien pour reformer les liens qui vont de l'homme aux hommes et des hommes au monde, pour tenter de prélever sur les rapports sociaux et les luttes politiques la force, la beauté et la douleur des aventures humaines (transhumance, voyage, exil, etc.). Il y a dans *Nous*, comme dans tous les films de Pelechian, l'idée que l'image est le lieu d'une possible rédemption de l'humanité et que le montage peut être la raison efficace de son apocalypse figurative. Comme le savait bien Chklovski, l'*estranagement* s'accompagne nécessairement d'une complication de la forme, l'un ne va pas sans l'autre. Et c'est bien à ce titre que *Nous* inaugure le versant théorique de l'œuvre de Pelechian. Là où les situations qui relèvent de la guerre, de la déportation, de l'exil, ne débouchent le plus souvent sur aucune révélation, laissant les hommes dans un état de désorientation morale absolu, l'*estranagement* comme procédé cinématographique restitue la possibilité d'en reprendre la maîtrise. *Nous* est le premier film de Pelechian où son projet esthétique accomplit pleinement son aspiration spirituelle : monter va désormais consister à réparer l'homme par l'image. Une telle expérience cinématographique qui fait de l'image le moyen et le lieu d'une réparation pose les bases d'une véritable anthropologie

figurative, dont on trouve chez Vertov l'une des toutes premières tentatives réellement élaborées. Ce dernier n'a-t-il pas cherché à dépasser les limites de la perception humaine, avant de militer pour l'homme nouveau en prenant en charge le montage du corps-machine dans la figure du ciné-œil ? Son anthropologie surhumaine était l'idéal de sa politique, chez Pelechian l'homme est la résultante d'une déformation de l'Univers qui à l'Histoire pour épigénèse. Son anthropologie n'est pas moins surhumaine mais, détournée de sa fin politique, elle postule une morale des émotions qui a le mouvement et le geste pour figures.



Poétique de l'Histoire et politique du cinéma sont indissociablement maintenues par la ligne pathétique du montage.

C'est en somme parce qu'« il n'y a pas de *vrai* peuple qui pourrait récuser de son évidence charnelle les fausses images⁸ », parce que le peuple « n'a pas de corps mais seulement des intrigues, des discours et des mises en scène⁹ », parce qu'il n'existe que sous les traits particuliers de l'action déterminée et de la parole effective qui le rendent visible, que le cinéma n'a pas moins de droit politique que l'assemblée constituante qui entend le représenter. Là où chez Eisenstein et Renoir le peuple se doit d'agir en conscience d'un but qui distingue ses actions et ses gestes comme politiques, chez Pelechian les hommes n'ont d'autre signature politique que leur manière de comparaître figurativement sous la double condition du travail et du rite, de la nature et des mythes, de la technique et de l'*hybris*¹⁰ (*Les Saisons*, 1972 ; *Notre Siècle*, 1982). Dans *Nous*, son audace politique est de composer une élégie documentaire qui puise dans un réservoir d'images d'archives. Son pari figuratif, lui, est de dissocier le sujet historique de ses figures expressives, de soumettre le peuple à sa figuration

pathétique. Et c'est en cela que le montage lui est nécessaire.

Deux ans avant *Nous*, Pelechian réalise *Au début*, hommage à l'impulsion révolutionnaire de 1917, dont le film dessine les suites manifestes : montée du nazisme, guerres coloniales, mouvement des droits civiques, etc. Rapidement, pourtant, l'histoire politique d'un siècle unifié par ses luttes laisse place à l'exaltation de son unité dynamique, tandis que la ligne des faits politiques se double d'une ligne figurative qui soumet l'Histoire à son interprétation plastique. Le film organise la fusion des mouvements de foule, il répète les poussées figuratives qui éliminent l'événement au seul profit de son efficacité rythmique, le montage se chargeant de transformer les foules de manifestants jetés contre les barrages policiers en une irrésistible houle se brisant contre des récifs. La poétique du montage n'exclut pas le politique des situations, elle le subordonne à une loi formelle qui en contourne les catégories. Pelechian ne restitue pas le sens historique d'un événement selon le jeu réglé des effets et des causes, des raisons et des conséquences, il préfère demander à l'archive d'être le témoignage plastique et l'empreinte figurale de ce qu'elle documente. Qu'est-ce qu'un peuple chez Pelechian sinon la forme accentuée d'une émotion collective ? Les formes de l'énonciation filmique ne suivent plus la courbe de l'histoire, elles délaissent la clarté de la description, la logique de l'argumentation, les figures de l'interprétation, pour se mettre en quête d'un *éthos* historique, dont Pelechian espère dégager l'expression sensible propre aux *démos* de notre siècle.

(LV)

-
1. « Je cherche un montage qui créerait autour de lui un champ magnétique émotionnel. » Artavazd Pelechian & Jean-Luc Godard, « Un langage d'avant Babel », *Le Monde*, 2 avril 1992.
 2. Sur tous ces films, Sergio Becera & Rémi Fontanel, *Matière et Cosmos*, Bogota, Instituto Distrial de Las Artes (Idartes), 2011.
 3. Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance » (1971-1972), *Trafic*, n° 2, P.O.L., 1992.
 4. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, U.G.E., 10/18, 1972.
 5. Sur ce point, Emmanuelle André, *L'Image absente. L'écriture de l'oubli dans trois films d'Artavazd Pelechian*, dans *Écrire l'extrême*, revue *Europe*, sous la direction de Pierre Bayard, juin-juillet 2006, p. 178-190.
 6. Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* (1917), Allia, 2008, p. 23.
 7. Reprenant la formule de Manoel de Oliveira, Jacques Rancière a souhaité en préciser la portée : « En coupant le fil de toute raison, on laisse la scène, l'attitude, le visage au mutisme qui leur donne un double pouvoir : arrêter le regard sur cette évidence d'existence liée à l'absence même de raison, dérouler cette évidence comme virtualité d'un autre monde sensible. » Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, PUF, 2012, p. 23.
 8. Jacques Rancière, *Identifications du peuple*, dans *Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, 2003, p. 356.
 9. *Ibid.*
 10. Sur ce point, voir Martin Goutte, « La légende de *Notre Siècle* : l'histoire démesurée », dans Sergio Becera & Rémi Fontanel, *Matière et Cosmos*, *op. cit.*

Le Grand Bazar (Claude Zidi, 1973)

France, couleurs, 83 minutes

Production : Films 7, Films Christian Fechner, GEF, Renn Productions

Scénario : Claude Zidi

Résumé : Quatre copains, Jean, Phil, Gérard et Jean-Guy (les Charlots) habitent la même barre HLM, au sein d'un quartier populaire de la banlieue parisienne où vient s'installer un grand magasin Euromarché. Or la présence de ce supermarché menace la survie du bistrot d'Émile, dans lequel les quatre amis passent beaucoup de leur temps. Ils décident donc de se mobiliser afin de lui venir en aide, quitte à voler de moult manières des produits de l'Euromarché.

Extrait analysé : séquence de l'ouverture de l'Euromarché (de 29'31" à 33'26").

L'approche historienne de l'analyse de films et de séquences, dans sa conviction de la dimension réductrice d'une lecture immanentiste, adopte parfois un principe de sérialisation, qui peut donc consister à mettre des films ou des séquences en série, par exemple au sein des genres (qui sont eux-mêmes des catégories historiques, parce que classant les films *hic* et *nunc*), ou un film/une séquence en série avec d'autres objets culturels, dans une perspective intermédiaire. Le cas du *Grand Bazar* se prête parfaitement à la présentation de quelques pistes dans cette direction.

La séquence étudiée intervient dans le film après une première partie essentiellement consacrée à montrer l'inaptitude des Charlots au travail, que celui-ci soit exercé collectivement (saccage de l'usine) ou individuellement. Ce premier thème s'inscrit dans la longue tradition du burlesque cinématographique, certains personnages incarnés par Chaplin ou Keaton, par exemple, ayant montré à plusieurs reprises leur incapacité à s'adapter aux exigences du travail. La séquence étudiée fait donc basculer

le film du côté d'une autre thématique : la critique de la société de consommation. Toutefois, ces deux parties ne sont bien sûr pas étanches : outre qu'on y retrouve évidemment les mêmes personnages, elles s'articulent thématiquement autour de la relation travail/consommation. En effet, l'installation du supermarché menace l'existence du petit commerce et cette lutte entre deux systèmes de distribution des biens de consommation courante est aussi une opposition entre deux conceptions du travail : le salariat vs le travail indépendant. Les Charlots ne rêvent en fait que de travailler de manière indépendante, à l'image de l'épicier qu'ils défendent, et parviennent d'ailleurs, à la fin du film, à ouvrir leur atelier de réparation de motos.

Le film développe donc une critique du salariat, en lien avec certaines propositions politiques de l'après-mai 68, mais la construit à partir d'une charge ironique à l'encontre de la société de consommation, toute entière incarnée par ce supermarché. En cela, il s'inscrit dans une série de films burlesques français de cette époque, se présentant assez ouvertement comme des critiques de la société de consommation, mais l'abordant à travers le rôle néfaste de la publicité et des médias (par exemple *Tant qu'on a la santé* de Pierre Étaix, en 1966¹, et *Le Distrain* de Pierre Richard, en 1970). Cette idée ouvre d'ailleurs *Le Grand Bazar*, puisqu'une affiche vantant par avance la beauté d'une cité HLM à construire (la Cité des Fleurs) est immédiatement démentie, à la suite d'un pano-travelling ascendant, par la laideur du résultat : là où l'affiche promettait de beaux espaces verts il n'y a en fait qu'un vaste dépotoir, qui assimile ces HLM à une cité-poubelle, au sens propre. La séquence étudiée débute par une sorte d'écho de cette ouverture : après l'arrivée tonitruante de la camionnette Euromarché, crachant sa ritournelle publicitaire, des employés de la société déploient une banderole annonçant l'ouverture d'un Euromarché dès le lendemain... à cet endroit qui n'est pour l'heure qu'un terrain vague. Cependant cette reprise de l'ouverture subit en fait un retournement : la première publicité était un leurre ; la seconde, contre toute attente, tient sa promesse. Ce faisant, *Le Grand Bazar* se distingue des films burlesques français parodiant la publicité et désigne sa véritable cible. Car s'il est encore question de publicité dans le reste du film et de la séquence (puisque l'inauguration du supermarché bénéficie d'une vaste animation publicitaire), la transition entre l'annonce de la construction du magasin et son ouverture s'opère par un effet type *splitscreen*, mais limité à une fragmentation de l'image en une succession de rectangles, qui désigne le glissement thématique d'une partie du film à l'autre : la question centrale

devient celle de l'accumulation², à l'instar de ces rectangles qui s'empilent à l'écran.

La séquence décline en effet ce motif, qui se retrouve aussi bien dans les carrés orange de la façade d'Euromarché que dans la structure rectangulaire et métallique de la foule des caddies puis les nombreuses affiches publicitaires présentes dans le magasin, et visibles lors de l'arrivée du directeur, accompagnée par un long travelling arrière. Le supermarché incarne ainsi concrètement le lieu même de l'accumulation, c'est-à-dire le lieu qui accumule autant qu'il permet l'accumulation. En cela aussi il s'oppose à l'épicerie de M. Émile, où les marchandises sont présentes en petite quantité et où l'on achète peu (comme on le voit à la fin de la séquence) mais régulièrement³. À l'inverse, l'animatrice de l'Euromarché annonce aux « ménagères » présentes que pour 500 F d'achat les dix premières à se présenter en caisse obtiendront une importante réduction... à une époque où le salaire moyen français est d'environ 1 600 F par mois ! L'accumulation constitue donc un moteur de la société de consommation, que cette séquence prend comme objet.

La comparaison de cette séquence avec la BD portant le même nom, et donc inspirée du film⁴, confirme l'importance de cette idée d'accumulation. La construction du supermarché se réduit dans la BD à l'ouverture de larges caisses en bois d'où sort un bataillon de caissières (les *caissières* étant donc littéralement produites par des *caisses*, chaque caisse anonyme contenant une caissière substituable à une autre), qui, de case en case, égrènent une litanie de noms de produits, tous plus absurdes les uns que les autres (« déodorant Putryl », « collants Boudinus », etc.), avant d'être remplacées dans les cases suivantes par une foule de ménagères. Les cases jouent alors sur l'opposition entre accumulation (des caissières, des consommatrices et des caddies) et raréfaction, puisque M. Émile, qui improvise une fausse inauguration de son magasin, est presque systématiquement représenté seul dans ce passage de la BD.

Certes, tout le film ne repose pas sur ce principe, mais il importe de remarquer que l'arrivée du supermarché dans le récit se fait sous le signe du vraisemblable, qui permet de donner une assise réaliste au discours sur l'accumulation au sein de la société de consommation que le film développe. En d'autres termes, cette séquence filmée vise aussi à réfuter toute idée de caricature, comme elle peut naître à la lecture de la séquence



La suite du récit dessiné de cette séquence revient au principe d'accumulation – empilements de boîtes dans les rayons du magasin et saturation des cases de personnages d'acheteuses en mouvement (représenté sous la forme de nuages suivant la foule), dans une sorte d'équivalence aux plans très brefs et en mouvement sur la furie des conductrices de caddies, dans le film. La comparaison entre la séquence filmée et la séquence dessinée permet donc de faire émerger plus nettement la thématique abordée, mais elle fait apprécier aussi l'écart d'un média à l'autre. La BD repose en effet presque systématiquement, pour cette séquence, sur des gags irréalistes (les caisses qui s'ouvrent sur des caissières au travail, la hache de M. Émile qui revient comme un boomerang couper le ruban de l'inauguration, le directeur du magasin piétiné par la foule, etc.), tandis que la séquence filmée cultive à l'inverse une forme de réalisme. À part la construction du magasin en une nuit (qui n'est d'ailleurs pas montrée), tout ce qui apparaît ensuite dans cette séquence relève du vraisemblable, voire du véritable : le supermarché filmé est un vrai Euromarché et les consommatrices qui attendent patiemment l'ouverture avant de se ruer dans le magasin sont pour la plupart des comédiennes non professionnelles, si bien que certains plans, selon une méthode souvent éprouvée par Zidi, sont pleinement

documentaires, par l'absence dans le profilmique de tout élément fictionnel.

dessinée. En effet, si les comportements hystériques des acheteurs ne sont pas représentés comme *normaux* (plans sur les réactions des Charlots qui se cachent afin d'éviter toute collision avec les caddies lancés à pleine vitesse), ils sont donc simultanément donnés comme *vraisemblables*, parce que produits des éléments *réels* (personnes, magasin).

Bien qu'elle tende vers l'absurde, la fin de la séquence ne renie jamais totalement la tonalité vraisemblable de l'ensemble. Le personnage de Jean se retrouve ainsi avachi dans le caddy d'une femme assez forte, marchandise parmi des marchandises. L'absurde ne caractérise pas sa situation, déterminée logiquement par son incapacité (à la différence de ses amis) à se mettre à l'écart de l'hystérie, mais plutôt la réaction de la consommatrice qui confirme à la caissière qu'elle achète tout ce qui se trouve dans son caddy, y compris Jean. Ce faisant, ce plan souligne la dimension pulsionnelle, parce qu'irraisonnée, de l'acte d'achat en grande surface – idée qui se retrouve à la fin de la séquence, quand une cliente de l'épicerie de M. Émile reste insensible au discours de celui-ci et préfère se rendre à l'Euromarché, qui organise une course de cochons de lait dans ses rayons, au motif que « gagner un petit cochon » serait « son rêve » (!). La voiture quittant le parking de l'Euromarché en tirant cinq caddies peut paraître tout aussi absurde, mais cet effet comique relève là encore d'une logique vraisemblable et discursive. En effet, d'un côté l'existence même des supermarchés s'adosse au principe d'une société automobilisée⁵, de l'autre la voiture incarne dans le film un moyen de locomotion rejetée par les Charlots (Phil provoque le découpage en deux morceaux de la voiture des policiers), qui lui préfèrent des transports soit collectifs (le bus) soit résolument individuels (la moto). Ce rejet de l'automobile s'inscrit lui-même dans une série de discours, que ce soit des ouvrages contestataires (*L'Hommauto*, de Bernard Charbonneau, Denoël, 1967), des films ouvertement politiques (*Week-end* de Jean-Luc Godard, également en 1967), mais aussi, là encore, dans une tradition récente du burlesque cinématographique français – par exemple *Pays de cocagne* (Étaix, 1971), qui se moque des voitures tirant estivalement des caravanes, auxquelles sont donc ici substitués les caddies.

On voit donc ainsi, finalement, que la portée de ce film considéré le plus souvent comme un simple produit culturel destiné au public populaire, peut apparaître dès lors que l'analyse de certaines de ses séquences s'éclaire à la

lumière d'autres productions avec lesquelles le film peut être mis en série.

(LLF)

-
1. Sur la dimension contestataire du cinéma d'Étaix, voir notamment Christian Rolot (dir.), *Pierre Étaix, histoire d'un itinéraire*, Montpellier, Éd. Cinergon, 2011.
 2. Voir la phrase qui ouvre *La Société de consommation*, de Jean Baudrillard : « Il y a aujourd'hui autour de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels (...) » (Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1970], p. 17).
 3. Sur cette question, voir par exemple Jean-Claude Daumas, « Consommation de masse et grande distribution. Une révolution permanente (1957-2005) », *Vingtième Siècle* 2006/3, n° 91, p. 57-76.
 4. *Le Grand Bazar, d'après le film de Claude Zidi*, Fleuve noir éditeur, 1973. Le film sort en septembre 1973 et l'achevé d'imprimer de la BD date du 4^e trimestre 1973, ce qui laisse à penser que les auteurs de la BD (Guy Mouminoux pour les dessins ; Nicolas Fechner et Patrice Dard pour l'histoire) n'ont pu travailler d'après le film fini. Sans doute se sont-ils librement inspirés du scénario, ce qui peut expliquer les différences notables entre BD et film (dont certains gags, comme souvent avec les Charlots, paraissent avoir été improvisés).
 5. Sur ce sujet, voir Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, Éd. Abbeville, 1997 (en particulier le chap. 1 « La belle Américaine » ; l'auteure voit l'automobile comme « l'illustration et le moteur de la société de consommation », p. 48).

Diabolo Menthe

(Diane Kurys, 1977)

France, couleurs, 1 h 37

Production : Serge Laski (Les films de l'Alma), Diane Kurys et Alexandre Arcady (Alexandre Films)

Scénario : Diane Kurys et Alain Le Henry

Acteurs principaux : Éléonore Klarwein, Odile Michel, Anouk Ferjac, Michel Puterflam

Résumé : Ce récit autobiographique, portant sur la jeunesse de la réalisatrice, suit, pendant une année (1963), deux sœurs, Anne et Frédérique, âgées de 13 et 15 ans.

L'analyse porte sur l'ensemble du film (DVD TF1 Vidéo).

Sa focalisation sur des adolescentes fait de *Diabolo Menthe* un bon objet d'étude pour les *girls studies*. L'univers représenté dans ce film est antérieur à la transition qui devait, dans les années 1990, mener les jeunes filles occidentales de l'invisibilité à l'hypervisibilité, mais ses thématiques annoncent certaines interrogations autour de l'identité sociale et intime qui resurgiront plus nettement avec la popularisation du mouvement dit du « *girl power*¹ ». Il permet donc de donner une perspective historique aux problématiques contemporaines, en particulier l'angoisse sociale suscitée par la sexualisation des corps féminins juvéniles, et la dialectique entre autonomie et régulation.

Le film révèle tout d'abord les dispositifs de régulation spatiale qui régissent le quotidien des jeunes héroïnes et les résistances qu'elles leur opposent. L'organisation de l'espace met en lumière la ségrégation sociale opposant un espace masculin, celui de la rue, des cafés, du dehors, aux espaces confinés, plus typiquement féminins. Dès le début – la fin des vacances – l'espace se resserre, et on passe des étendues ouvertes de la plage au couloir étroit d'un train, régulièrement cloisonné par des portes qui

interrompent Anne dans sa progression. Par la suite, ce sont les lieux clos, souvent filmés en cadrages serrés, qui dominent : repas dans la cuisine familiale, interludes récurrents montrant les filles sagement assises dans leur chambre, espaces intimes de la salle de bain familiale ou des toilettes du lycée. Le film accentue la difficulté du passage d'un lieu à un autre, en s'attardant sur les interstices (cages d'escalier, couloirs) et les transitions (portes du lycée). Des barrages, réels ou symboliques, segmentent l'espace, limitant les déplacements des héroïnes : négociations avec la mère pour les sorties ; contrôles des issues du lycée ; et même interdiction d'y pénétrer, dans une scène qui oppose la profondeur de l'arrière-plan, un corridor interminable à un premier plan encombré où s'entassaient les lycéennes retardataires, interceptées par un surveillant hargneux décidé à leur barrer le passage. Même l'affrontement physique entre Frédérique et une de ses camarades se déroule, non pas tout à fait dans la rue, mais sur le seuil du lycée, et sous contrôle de jeunes garçons.

Certains épisodes dramatisent cette ségrégation spatiale invisible. Anne et ses amies entrent dans un café pour y commander une boisson – le « diabolo menthe » hivernal qui donnera son titre au film. Un plan sur un groupe de garçons, plus âgés et déjà installés, rappelle qu'elles ont pénétré dans un territoire masculin. Cette transgression est vite sanctionnée... par Frédérique, qui surgit et réprimande, puis chasse sa petite sœur du café, devenant l'agent d'une injonction patriarcale : l'éviction des (jeunes) filles de l'espace public.

En évoquant par petites touches la « panique morale² » projetée par la société sur ses jeunes filles, le film remonte à la source de ces dispositifs de contrôle. La disparition mystérieuse d'une élève, Muriel, fait resurgir brièvement un imaginaire social du danger où voisinent constructions racistes (la « traite des Blanches » évoquée par les petites), et intertexte avec le récit à mystère, lorsqu'Anne fait un canular à sa sœur, inventant un inquiétant rendez-vous secret à la « porte de bronze » du lycée. Le drame se résout rapidement en farce, puisque la disparition s'avère n'avoir été qu'une fugue, mais l'épisode rappelle la présence diffuse de fantasmes collectifs.

Le contrôle des déplacements se double d'une invasion de la sphère privée, qui interroge la possibilité, pour les jeunes filles, de disposer d'un espace intime préservé des intrusions d'autrui. Les lettres d'amour envoyées à Frédérique sont non seulement interceptées par sa petite sœur, qui les décolle à la vapeur, mais aussi par sa mère, qui lui en lit à haute voix des morceaux choisis pour la réprimander. Il est intéressant de comparer

cette scène avec les hurlements de l'héroïne de *LOL* (Lisa Azuelos, 2009), film à succès également centré sur une adolescente, Lola, lorsqu'elle apprend que sa mère a osé parcourir son journal intime : dans un cas, *LOL*, les jeunes filles ont droit d'exiger que l'on respecte leur intimité, dans l'autre, *Diabolo Menthe*, toute leur vie est soumise à des dispositifs de surveillance.

L'épisode de la lettre rappelle aussi l'inquiétude concernant la sexualité des adolescentes. La régulation de l'intimité des héroïnes va de pair avec un contrôle exercé sur leur corps. La présence de deux protagonistes d'âges différents module subtilement cette thématique : si Frédérique n'a pas le droit aux lettres d'amour, Anne, la petite, n'a pas le droit aux collants, que portent pourtant toutes ses amies. Cette péripétie permet d'aborder rapidement un thème qui deviendra central dans les films plus tardifs consacrés à l'adolescence féminine : la peur du jugement des pairs, la pression des autres, l'intériorisation de ce regard régulant entre égales. Mais cet épisode, qui aurait pu être développé sous l'angle de la cruauté entre jeunes filles et de la mauvaise « image de soi » est rapidement éclipsé par une cruauté institutionnelle, exercée non par des égales, mais par des figures d'autorité.



Une lycéenne martyrisée par une enseignante sadique.

Si la mère est un personnage nuancé, qui assure, en quelque sorte, la transition entre les matrones sévères d'antan et les mamans, dépassées mais

compréhensives, de *LOL*, il n'en va pas de même des autres figures féminines, notamment des personnages de « vieilles filles » qui incarnent une institution scolaire présentée comme toujours autoritaire et souvent sadique. Les processus biologiques, croissance et surtout menstruations, font l'objet de discussions publiques et de vérification pointilleuse par l'institution – substrats d'une conception punitive et méfiante à l'égard du corps féminin dont atteste encore la gifle que la mère, pourtant aimante, assène à Anne quand elle lui annonce l'arrivée de ses règles.

La scène traitant du contrôle des corps avec le plus d'efficacité montre la violence d'une enseignante à l'encontre d'une élève qui a commis l'erreur d'arriver au lycée maquillée et les ongles vernis. L'incident est d'abord montré du point de vue d'Anne, qui découvre, ébahie, sa camarade, en larmes, aux mains d'une professeure sadique, frottant violemment son visage puis ses ongles comme s'il s'agissait d'un objet à récurer. Puis la victime passe hors-champ, et le plan suivant se focalise sur les réactions du parterre d'élèves qui assistent à la punition, impuissantes mais solidaires. La dénonciation du caractère systématique de la pression exercée sur les corps juvéniles est précisée par l'enchaînement de cet épisode avec un passage plus banal mais qui, par association, se charge également d'une connotation violemment intrusive, et dépeint l'institutionnalisation d'un dispositif de contrôle inquisiteur et normatif. Dans l'infirmerie, Anne, en sous-vêtements au premier plan, est mesurée par une adulte, tandis qu'à l'arrière-plan attendent une litanie de gamines maigrichonnes également dévêtues. Un travelling accompagne Anne, qui vient, toujours en sous-vêtements, s'asseoir à un bureau face à deux autres femmes. Hors-champ, la femme annonce, d'une voix forte, sa taille (« un mètre soixante »), la mise en scène accentuant le contraste entre la fragilité visuelle de son corps menu et la froideur du discours médical qui s'y superpose. Puis la caméra reste fixée sur Anne, tandis qu'on lui demande si elle est réglée, scrutant l'embarras qui la fait mentir, puis se reprendre.

Au contrôle institutionnel, plutôt présenté comme féminin, fait pendant un regard lubrique, associé, lui, aux personnages masculins. Le motif du voyeur apparaît d'abord subtilement, lorsque, lors d'une sortie en famille, Anne se rebelle contre le nouveau compagnon de sa mère qui insiste pour la prendre en photo. Sa résistance farouche, qui peut, sur le coup, apparaître comme un caprice puéril, s'interprète différemment à la lueur de passages ultérieurs. Un peu plus loin, en effet, le motif du regard revient, associé plus directement à la sexualisation déplacée des corps des adolescentes, lorsque

s'enchaînent une « vignette » plutôt légère, montrant des messieurs voyeurs reluquant les jeunes filles derrière le grillage du stade du lycée, et un incident plus troublant, dans la boutique d'un tailleur chez qui la mère emmène ses filles refaire leur garde-robe. Tandis qu'Anne essaye une robe, deux points de vue s'opposent : un regard pudique, celui de la caméra, qui filme Anne à distance, respectant son désir de s'isoler dans un recoin de la pièce, cernée par des cintres, et un regard déplacé, celui du tailleur, qui la scrute avec une insistance gênante.



Les entrées et sorties des jeunes filles se font sous surveillance.

La question des contraintes extérieures et du contrôle des corps est indissociable de la représentation des influences culturelles et idéologiques s'exerçant, plus ou moins discrètement, sur les jeunes filles. *Diabolo Menthe* se distancie, sans le rejeter totalement, d'un discours romantique stéréotypé, qui accorde souvent une importance disproportionnée aux relations amoureuses dans les *teen movies* féminins. La présence d'une culture populaire encourageant les élans romanesques des jeunes filles, à la fois séduisante et potentiellement aliénante, est discrètement suggérée par les passages de *Salut les copains* qu'Anne écoute à la radio.

Mais le film insiste aussi sur les remises en cause, parfois violentes, de cette vision romantique stéréotypée. Ainsi, si Anne travaille sous une image épinglée de Gérard Philippe, elle écoute, à la radio, la chanson de Nougaro qui lui annonce le remplacement inexorable du « prince charmant » par un « vilain mari ». Ses larmes, lorsque Frédérique lui apprend qu'elle s'est

lassée de son petit ami, attestent à la fois de son attachement à une vision sentimentale de l'amour éternel, et de l'inévitable apprentissage de la fugacité des sentiments.

Le refus d'organiser toute l'intrigue autour des relations amoureuses, qui se déroulent majoritairement hors-champ, ou en arrière-plan, va de pair avec la construction nuancée des héroïnes, décourageant toute typologie réductrice. À la différence de ses successeuses étasuniennes des années 1990, Frédérique n'a, par exemple, pas à choisir entre ses études et sa relation amoureuse. La présence discrète d'une dimension engagée contribue à faire la particularité de ce film, qui dissémine des allusions au contexte socio-politique. Les combats clandestins de Frédérique sont évoqués à travers les réprimandes de la mère, celles de la proviseure, et lors du saisissant monologue d'une de ses camarades, évoquant l'affaire de la station de métro Charonne. Quant à la brouille entre Frédérique et sa meilleure amie, elle n'est pas (seulement) la manifestation d'un éternel féminin querelleur, mais la conséquence d'un affrontement idéologique. Il en va de même des allusions à la judéité des héroïnes, qui ancrent ces quotidiens de jeunes filles dans un contexte socio-culturel plus large.

Diabolo Menthe pose donc la question de la constitution des adolescentes en sujets autonomes, dans un contexte où elles suscitent à la fois fascination voyeuriste et panique morale, et interroge leur statut au sein de la société.

(AB)

[1.](#) Catherine Driscoll, *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York, Columbia University Press, 2002.

[2.](#) C. Driscoll, *op. cit.*, p. 65.

Le Rayon vert (Éric Rohmer, 1986)

France, couleurs, 16 mm, 1 h 34

Production : Margaret Ménégoz (Les Films du Losange)

Scénario : Éric Rohmer

Résumé : Delphine (Marie Rivière) apprend au début de l'été que son projet de vacances en Grèce avec une amie n'aura pas lieu. Elle cherche donc une nouvelle destination, mais ne se sent bien nulle part et désespère de trouver le grand amour. Alors que tous ses amis lui reprochent d'être trop exigeante, Delphine reste fidèle à elle-même et à son désir... Seul film où Rohmer laisse une telle part à l'improvisation, *Le Rayon vert* est une libre adaptation du roman de Jules Verne.

L'analyse porte sur l'ensemble du film (DVD Filmedia).

C'est par un livre de Jacques Bouveresse intitulé *Le Mythe de l'intériorité* que nombre de philosophes ont découvert Wittgenstein en France. Le titre semble laisser croire qu'il y aurait une urgence à identifier et à se débarrasser de l'illusion selon laquelle existerait en chacun de nous un monde privé, au sens d'un dedans inaccessible aux autres, qui serait l'espace mental de nos pensées et de nos émotions les plus authentiques. Renoncer à ce mythe permettrait notamment de réfuter le raisonnement sceptique qui consiste à soutenir que, puisque nous ne pouvons jamais atteindre directement les pensées et les émotions des autres, nous ne pouvons donc jamais être sûrs de les connaître avec certitude, dans la mesure où il n'est jamais certain que ce qu'ils disent ou expriment par leur comportement extérieur corresponde exactement à ce qu'ils pensent ou ressentent vraiment dans leur intériorité.

Cependant, il se pourrait que ce mythe en cache un autre, d'une importance plus grande encore : ce que Sandra Laugier nous a appris à

identifier chez Stanley Cavell et Ludwig Wittgenstein comme le « mythe de l'inexpressivité », à savoir que la difficulté de notre condition est moins celle de la vulnérabilité de notre expression ordinaire, c'est-à-dire la difficulté de trouver les mots qu'il faut pour dire ce qu'il faut quand il le faut, que de « la naturalité du langage » ou encore de « la fatalité de la signification », c'est-à-dire le fait que nous sommes condamnés à nous exprimer, y compris quand nous ne choisissons pas la bonne expression, puisque ce choix dit encore quelque chose de nous. L'une des sources du mythe de l'intériorité tient même au fait que lorsque l'on a à subir les conséquences d'une expression maladroite, on peut être conduit à préférer l'idée d'une intériorité inaccessible aux autres, où se trouverait la chose moins gênante que l'on prétend avoir voulu dire, à la reconnaissance de ce que le vrai problème est celui d'un « trop-plein de sens », c'est-à-dire de ce que mon expression exprime bien au-delà de ce que je peux contrôler.

Que la vie ordinaire, c'est-à-dire quotidienne, soit pleine d'expériences sceptiques quant à la valeur de nos pensées et de nos projets visant à inscrire notre action dans le monde, des expériences qui sont vécues à l'occasion de nos maladroites, de nos erreurs et de nos échecs est un fait que le cinéma filme depuis au moins *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895) et la répétition des sketches de la chute et de l'objet qui glisse des mains. Mais le cinéma enregistre aussi l'expérience sceptique qui est la plus répandue au quotidien, à savoir l'impossibilité d'être certain de comprendre ou de savoir ce que pense ou ressent autrui : qu'on songe au fait que plus les acteurs dont nous observerons les comportements à l'écran seront bons, c'est-à-dire plus ils réussiront par leur jeu à nous faire croire qu'ils pensent et ressentent vraiment ce que leurs personnages sont censés penser et éprouver, et plus ils rendront crédible cette idée que nous ne pouvons jamais exclure la possibilité que la pensée ou l'émotion que nous sommes tentés d'attribuer aux autres ne soit que simulée. Il faudrait donc s'incliner devant cette conclusion : nous ne pouvons jamais être certains de savoir ce que pense ou ressent réellement autrui dans la mesure où nous ne pouvons jamais accéder directement à son intériorité. Cependant, si le cinéma est l'occasion de faire l'expérience du scepticisme à propos des autres, il nous apprend aussi qu'il est possible de vivre avec lui, comme Delphine, le personnage principal du film *Le Rayon vert* d'Éric Rohmer va apprendre à vivre avec ses doutes pour finalement s'ouvrir à l'autre.

Victime de la défection d'une amie quinze jours avant leur départ en vacances d'été, Delphine ne sait pas quoi faire de sa solitude et désespère

de rencontrer le grand amour. Se méfiant des hommes, elle aimerait voir « clair dans son cœur et dans celui des autres », c'est-à-dire disposer du rayon vert dont elle entend parler au cours d'une balade en bord de mer à Biarritz, lorsqu'une dame qu'elle dépasse en marchant parle du fameux livre de Jules Verne. Selon le roman, ce rayon aurait en effet « pour vertu de faire que celui qui l'a vu ne peut plus se tromper dans les choses de sentiment ». Seulement, pour voir le rayon vert, il faudra que Delphine traverse un certain nombre d'épreuves qui l'amèneront progressivement à changer mentalement et à quitter l'état d'esprit qui est la principale cause de sa solitude, à savoir sa difficulté à s'exprimer sans avoir l'impression de se trahir, c'est-à-dire d'être infidèle à elle-même et à son désir.

Au départ, en effet, alors qu'elle vient de trouver une carte à jouer dans la rue à Paris qui la représente en dame de pique et de lire une affichette qui l'invite à « retrouver le contact avec [elle]-même et les autres » par un « travail en douceur, verbal et corporel [...] pour toute personne qui désire se changer et améliorer sa vie » – une description assez fidèle du projet socratique de la philosophie –, Delphine semble bien avoir perdu le contact avec elle-même et le monde, en ce temps de vacances qui est propice à ce genre de prise de conscience, à cause d'un refus de s'exprimer qui semble lié à un refus de se laisser juger par



À Biarritz, Delphine reconnaît que son problème n'est pas qu'on ne puisse atteindre l'intimité d'une personne à travers son comportement, mais qu'on ne puisse contrôler son expressivité naturelle.

le regard des autres. C'est du moins ce qu'on peut retirer de la conversation animée qu'elle a avec une amie qui cherche à la bousculer pour la faire « bouger », c'est-à-dire la convaincre de rompre sa solitude en partant, par exemple, en vacances avec un groupe.

« Tu ne me connais pas », répète-t-elle à son amie qui lui explique vouloir l'aider en la brusquant un peu et quand celle-ci lui répond la connaître suffisamment parce qu'elle la voit et pour avoir déjà parlé avec elle plusieurs fois, Delphine lui reproche de toujours monopoliser la parole, ce qui lui attire à son tour le reproche de ne pas assez s'exprimer quand elle a quelque chose à dire. À ce moment-là, Delphine semble refuser l'idée que l'on puisse connaître une personne en la regardant et adhérer au mythe de l'intériorité.

À Cherbourg, entourée de gens bienveillants, mais inconnus, elle va tâcher de suivre le conseil en s'exprimant. Cependant, elle refusera de participer aux différentes activités qui lui seront proposées pour lui faire plaisir et refusera ainsi, en un sens, de jouer entièrement le jeu de la vie sociale. Alors qu'elle menait la vie végétative d'une plante à Cherbourg, elle va s'animer et poursuivre des activités de plage à Biarritz, jusqu'à se laisser initier un temps au jeu de la « drague » par Léna, une jeune Suédoise dont la maîtrise en ce domaine vient de sa conviction que tout n'est qu'illusions et mensonges dans les rapports humains.

Le refus de Delphine de renoncer à l'espoir d'un contact humain authentique va naître de la difficile reconnaissance de ce qu'elle serait bien incapable de cacher son jeu, comme le lui recommande Léna alors qu'elles boivent un verre à une terrasse. Cela signifie qu'elle reconnaît que son problème n'est pas qu'on ne puisse atteindre l'intimité d'une personne à travers son comportement, mais qu'on ne puisse contrôler son expressivité naturelle. Elle réalise donc que son amie parisienne avait raison de prétendre la connaître suffisamment pour l'avoir déjà vue. Cette reconnaissance est alors amère, car elle semble devoir en conclure que ce qu'elle exprime malgré elle n'est rien qui puisse faire qu'un homme tombe amoureux d'elle. Il est frappant qu'alors qu'elle s'enfuit une nouvelle fois avant d'avoir laissé sa chance à un prétendant, celui-ci lui dise avoir été « touché » par elle.

Il faut croire que grâce à ce mot, elle aura su retrouver l'espoir de renouer le contact avec elle-même et avec un autre homme, lorsqu'elle retournera son sourire à celui qu'elle verra s'approcher d'elle dans la gare. Elle sera alors prête à jouer le jeu de l'amour, à, comme elle le lui dira, « se projeter en avant », à prendre des risques sans savoir ce qui va se passer et à s'exposer en affirmant son désir et son espoir d'avoir trouvé avec lui le bonheur romantique qu'elle recherchait.

Mais l'on dira qu'il ne s'agit de nouveau que d'une simulation, que du jeu d'une actrice particulièrement forte pour jouer la sincérité et donc d'autant plus trompeuse... À moins que le cas de la simulation des acteurs, et à travers lui le cinéma ordinaire, nous instruisse aussi autrement : « Le fait qu'un acteur puisse donner l'image de l'affliction », nous dit Wittgenstein dans *L'Intérieur et l'Extérieur*, « montre le caractère incertain de l'évidence, mais qu'il puisse donner l'image *de l'affliction*, cela montre aussi la réalité de l'évidence. » Autrement dit, que nous puissions être amenés à prendre pour de l'affliction, ce qui n'est qu'une simulation montre en effet que nous ne pouvons jamais être sûrs que le comportement qu'il nous est donné de voir soit bien celui d'une personne affligée. Cependant, que l'image que l'acteur nous donne soit bien celle de l'affliction et non celle d'une autre émotion nous apprend également que l'affliction n'est pas séparée, différente de cette image, c'est-à-dire de ce qu'il nous est donné de voir. S'il faut reconnaître que nous ne pouvons jamais être sûrs de savoir ce que les autres pensent ou ressentent réellement, ce n'est donc pas parce que nous n'aurions pas accès à une intériorité cachée derrière le comportement extérieur, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur étant analogue au rapport entre l'essence réelle et l'apparence accidentelle du sentiment en question. Plutôt qu'à l'analogie de l'essence et de l'apparence et plutôt que de vouloir nier l'existence de l'intériorité en continuant à croire en l'existence de l'extériorité, on pourra préférer comparer l'expression d'une émotion ou d'une pensée à l'interprétation musicale expressive, la justesse de l'expression étant autant fonction du pouvoir de l'interprète de restituer, à l'aide de son instrument, les notes de la partition que de son aptitude à s'exposer à travers son jeu. De même qu'il n'y a pas d'expression musicale satisfaisante sans un jeu correct et quelque chose de l'interprète qui s'y exprime, de même n'y a-t-il pas en effet d'expression d'émotion ou de pensée, sans comportement adapté, ni quelque chose du sujet qui s'y exprime. De ce point de vue, on pourra aussi parler d'une interprétation satisfaisante d'un rôle en entendant par là l'idée que l'acteur ne se contente pas de réciter son texte, de jouer « sa partition », mais sait aussi y mettre

quelque chose de lui-même, au sens où il aura su « se prêter » au jeu, comme l'expression d'une émotion ou d'une idée au quotidien réclame que l'on accepte de « se prêter » au jeu de la vie que nous menons dans le langage. Pour le dire encore autrement, il y a, dans toute expression, une passivité du sujet qui est, de ce point de vue, autant le patient de son expression qu'il en est l'agent, une passivité qui appelle moins un effort de connaissance visant à la supprimer, qu'une reconnaissance en vue de l'accepter.

En enregistrant pour l'éternité les mots et les gestes de ceux qu'il filme, le cinéma nous offre une image de l'expression comme expérience par laquelle je ne m'exprime vraiment qu'en me laissant exprimer, par laquelle je ne veux dire quelque chose qu'en me laissant dire par mes mots et ce que je fais avec eux.

(HC)

Poison

(Todd Haynes, 1991)

États-Unis, couleurs, 85 minutes

Production : Christine Vachon (Killer Films)

Scénario : Todd Haynes, d'après Jean Genet

Acteurs principaux : Susan Gayle Norman, Larry Maxwell

Résumé : *Poison* se compose de trois récits alternés, tous trois des pastiches qui traitent de la transgression. *Hero*, filmé dans un style docu-fiction, raconte le meurtre de son père par un petit garçon. Dans *Horror*, pastiche de film de science-fiction à petit budget des années 1950, nous suivons le parcours tragique du docteur Graves (Larry Maxwell), qui, après avoir ingéré par erreur un sérum contenant l'essence de la libido, se transforme en monstre criminel. *Homo*, tourné dans un style évoquant les expérimentations lyriques de Jean Genet, dont il adapte un récit, relate les amours de deux codétenus dans une maison de redressement.

Extrait analysé : segment tiré du récit *Horror* (de 33'30" à 36'00" – DVD BQHL).

La fragmentation de la structure et le recours au pastiche annoncent d'emblée le projet de *Poison* déconstruire la narration classique pour produire un effet de distance ironique en accord avec ses thématiques transgressives. L'homosexualité n'apparaît explicitement que dans *Homo*, mais elle est présente sous forme métaphorique dans chacun des segments, le film établissant un lien entre la stigmatisation de l'homosexualité et d'autres formes de marginalisation sociale. Le positionnement provocateur du film, qui met l'accent sur l'abjection des personnages plus que sur des processus d'intégration, est un trait caractéristique du courant, apparu dans les années 1990, auquel la critique Ruby Rich a donné le nom de « *new queer cinema*¹ ».

Dans une œuvre qui revendique explicitement son appartenance au courant *queer*, l'enjeu d'une lecture *queer* n'est pas tant de décrypter un

sous-texte que d'analyser les mécanismes textuels de déstabilisation par lesquels elle remet en question la « matrice hétérosexuelle » et déconstruit les procédés, plus ou moins visibles, qui imposent une idéologie dominante. En effet, la dimension *queer* du passage ne dépend pas seulement des thématiques abordées, mais aussi d'une sensibilité ironique et décalée.

Dans la séquence étudiée ici, tirée de *Horror*, le professeur (Larry Maxwell), accompagné de sa charmante assistante, Nancy (Susan Gayle Norman), marche dans la rue, expérience rendue difficile par les premiers stades de sa maladie, qui ne se contente pas d'affecter son humeur, mais laisse aussi des marques répugnantes sur son visage. En dépit de la bonne composition de sa compagne, qui l'invite à « ignorer » les mauvais regards des gens qu'il croise, le professeur semble souffrir des réactions de rejet qu'il suscite.

Les thèmes de la maladie et du stigmat sont au cœur du passage. Un lien métaphorique limpide est établi entre l'étrange maladie du professeur et le virus du sida. La mise en scène insiste sur l'isolement et la marginalisation sociale du personnage. Le rejet dont il fait l'objet est souligné par une série de champs/contrechamps subjectifs marqués opposant le couple, cheminant au milieu d'une rue, et les habitants, qui leur lancent des mauvais regards. Tout au long de la séquence, le montage met l'accent sur les réactions des habitants de la ville, et, jouant sur la récurrence de raccords-regard asymétriques (via les directions et le positionnement dans le cadre), oppose nettement les protagonistes, objets de regard, aux habitants de la ville, qui les scrutent sans aménité. La représentation de l'abjection du héros culmine lors de la rencontre avec deux petites filles plantées au milieu de la route². Leur face-à-face est dramatisé par un travelling subjectif, pris du point de vue des protagonistes, partagés entre espoir et inquiétude. Mais au lieu de la réconciliation attendue, un *cut* à 180 degrés, passant de l'autre côté des petites filles, établit une rupture qui souligne visuellement l'opposition radicale entre acceptés et marginaux. Les visages des personnages, enserrés entre les chevelures de deux petites filles en une composition visuellement frappante, semblent pris au piège, ce qui prépare l'agression symbolique dont va être victime le héros.

En effet, au lieu de répondre au salut amical de Nancy, les deux enfants fixent silencieusement le professeur, puis l'une d'entre elles lui crache dessus, le visant directement à l'œil. Un *reaction shot* montre le crachat atteindre le professeur, et la consternation de ce dernier. Le pathos de la séquence culmine ici, tout comme le processus de victimisation du

personnage, qui ne trouve refuge que dans l'approbation tendre de son assistante imperturbable. Tout ce passage invite à l'identification avec le professeur, devenu un paria dans sa propre ville, suivant un mécanisme d'exclusion souligné par des procédés mélodramatiques.



Le professeur, et son assistante, rejetés de tous, enserrés entre les chevelures de deux petites filles.

Les plaies qui maculent le visage du docteur, interface entre lui et les autres, peuvent évoquer les lésions des malades atteints du sida. Mais ces marques apparentes rappellent aussi à la fois la stigmatisation symbolique des homosexuels et les discours pseudo-scientifiques associant déviances morales et déformations physiques. Ces plaies purulentes qui transforment le docteur en monstre représentent à la fois la manifestation physiologique et le châtement d'une déviance sexuelle. Comme le remarque Laura Christian³, il est significatif que le personnage qui souffre, pour le dire en termes foucauldien, de se voir ainsi « classé » de manière univoque dans la catégorie des « déviants », soit un docteur étudiant la *scientia sexualis*. En basculant dans la catégorie des déviants, il est pour ainsi dire puni par où il a péché – la pulsion taxonomique – passant du statut de savant, sujet, à

celui d'objet d'analyse réifié. Le motif traditionnel du savant fou contaminé par ses propres expériences prend une portée symbolique évidente.

La séquence ne saurait donc se réduire au simple témoignage empathique sur le sentiment subjectif de la stigmatisation ; elle vise aussi à révéler, pour le déconstruire, un discours stigmatisant sur l'homosexualité. C'est sur ce plan que l'intertexte avec le cinéma de série Z des années 1950, et plus précisément la science-fiction, prend sens. Le pastiche transpose la stigmatisation contemporaine de l'homosexualité dans un univers filmique propre aux années 1950, dont il ne se contente pas de pasticher les codes : il souligne aussi l'étroitesse morale dont ces films font preuve dans la construction des représentations de genre, sous leur progressisme de façade.

En situant le récit au milieu des années 1950, revues par le filtre de la reconstruction nostalgique, ce « havre de paix » banlieusard, « métastéréotype⁴ » dont on dénonce le conformisme, le passage accentue encore cette opposition entre normalité et altérité. L'anachronisme fonctionne comme une loupe servant à révéler des processus qui sont également à l'œuvre dans le monde contemporain. La cible n'est pas seulement la population puritaine d'une petite ville américaine, mais aussi les réactions instinctives de rejet du spectateur contemporain.

En effet, la séquence ne se contente pas de représenter indirectement le dégoût par les réactions de personnages dans la fiction ; elle fait en sorte de le produire, directement, chez le spectateur. Des sécrétions et fluides corporels divers circulent tout au long du passage, évoquant le motif de la contamination d'une manière qui oscille entre horreur et grotesque. On a vu que le crachat de la petite fille manifestait le bannissement du protagoniste hors de la communauté ; mais il évoque aussi une possible contagion d'un corps à un autre. Cette thématique de la contamination par les fluides organiques, de la porosité des corps et des substances, est particulièrement présente à la fin de la séquence, lorsque Nancy et le professeur sont montrés attablés, dégustant des hot-dogs de bon appétit. Ces symboles de l'*americana* profonde se chargent d'une connotation abjecte⁵ lorsque le professeur est filmé en plan rapproché, tandis que la sauce coulant du hotdog se mêle à la substance purulente dégouttant de son visage, sans entamer en rien son appétit. Le mélange de la nourriture et de la maladie, la confusion du liquide purulent et de la sauce, convoquent un imaginaire de la souillure. Ce dernier fait écho à la représentation fantasmatique du virus, « intrinsèquement associé à l'effondrement des limites corporelles et sociales⁶ ». Combinant répulsion horrifique et humour grotesque, le passage

thématise le motif de la contagion, à l'intérieur du corps individuel et à travers le corps social. L'effet produit est aussi de faire endosser au spectateur, à son corps défendant, ce sentiment de dégoût et de rejet, cette peur presque taboue du contact avec le corps contaminé, qui n'est plus réservée aux passants fictionnels. À la construction narrative de l'empathie, incarnée dans la fiction par le personnage de l'assistante s'oppose ainsi celle du dégoût, qui met le spectateur dans la position problématique de porter lui aussi un regard négatif sur le professeur.

La modalité ironique vient perturber encore davantage une lecture empathique de la séquence. La dimension dramatique, la victimisation du personnage stigmatisé, la polarisation entre la normalité bien-pensante et un marginal, et la réaction compréhensive de sa compagne, sont elles-mêmes tournées en dérision. Ce faisant, la séquence déplace et approfondit son propos, passant de la dénonciation de la stigmatisation à une remise en question de la normativité hétérosexuelle. Une sensibilité *camp* parcourt le passage. Le *camp* – stratégie de réception décalée des œuvres, ou, comme ici, de production d'œuvres jouant sur le second degré – vient mettre à distance la dimension mélodramatique de la séquence, permettant une réappropriation parodique. L'ironie passe tout d'abord par l'accentuation de traits stylistiques propres au genre imité – si le choix du noir et blanc relève du pastiche, les cadrages obliques extrêmes (autre métaphore de la déviance perverse du héros ?) accentuent jusqu'à la caricature les traits stylistiques propres à la science-fiction à petit budget.

Mais la cible principale de l'ironie est ici le personnage de Nancy, à travers lequel s'opère la dénaturalisation du fonctionnement du couple hétérosexuel et des comportements genrés.



L'assistante tente de consoler son compagnon. Le style de jeu de Susan Gayle Norman est caractérisé par son caractère excessif, manifestant le caractère construit et artificiel d'une féminité stéréotypée, de son éternel sourire enjoué à son attitude maternellement protectrice.

Poison reprend un personnage-type (et supposément progressiste, proto-féministe) de la science-fiction des années 1950 : la « femme scientifique ». Mais il le subvertit en accentuant la féminité stéréotypée de l'héroïne, docile, fascinée et gloussante. Cette performance excessive transforme une attitude empathique héroïque (essuyer le héros de son mouchoir au moment où il répugne tout le monde, spectateur compris) en comportement factice et dérisoire. La dynamique du bon couple hétérosexuel, au sein duquel la femme adopte un rôle maternant et rassurant, suscite l'irritation du héros à l'intérieur de la fiction, et les sarcasmes du spectateur attentif aux effets d'ironie de la séquence. Au-delà du personnage de Nancy, c'est bien le discours romantique, et la victoire de l'amour hétérosexuel, considéré comme la solution universelle pour réintégrer les exclus, qui sont remis en cause.

Comme on le voit, le caractère subversif de la séquence ne tient pas uniquement à sa dénonciation des processus de stigmatisation, et ne se résume pas à un appel à l'intégration. Le passage ne vise pas à démontrer

par l'absurde la nécessité de la « fierté » dont une branche du courant *queer* a fait un slogan politique bien connu. Au contraire, il explore les diverses modalités de l'abjection associée au terme de *queer*, et utilise la parodie ironique pour refuser la récupération mélodramatique et insister sur la précarité fondamentale des répartitions binaires.

(AB)

-
1. Ruby Rich, « A Queer Sensation », *The Village Voice*, 24 mars 1992.
 2. On peut considérer que le film déplace le schéma classique faisant du monstre l'élément perturbateur de la romance hétérosexuelle, mais aussi qu'il s'inscrit, en les explicitant, dans la lignée des classiques d'épouvante jouant de l'identification avec les créatures monstrueuses. Voir Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet. Homosexuality and the horror film*, Manchester University Press, 1997.
 3. Laura Christian, « Of Housewives and Saints: Abjection, Transgression, and Impossible Mourning in *Poison and Safe* », *Camera Obscura*, vol. 19, n° 3, 2004, p. 113.
 4. Mary Ann Doane, *Camera Obscura*, vol. 19, n° 3, 2004, p. 4.
 5. Christian, *op. cit.*, p. 93-96.
 6. *Ibid.*, p. 109.

Au loin s'en vont les nuages (*Kauas pilvet karkaavat*, Aki Kaurismäki, 1996)

Finlande, couleurs, 1 h 36

Production : Erkki Astala, Reinhard Brundig et Aki Kaurismäki (Sputnik)

Scénario : Aki Kaurismäki

Résumé : À Helsinki, de nos jours, les exigences de la mondialisation laminent petit à petit les « vies minuscules » de Lauri (Kari Väänänen), conducteur d'une ligne de tramway délaissée, et de sa compagne Ilona (Kati Outinen), maître d'hôtel dans un restaurant passé de mode. Les voici bientôt au chômage ; or retrouver un emploi pour ces quadragénaires s'avère difficile. Les nuages s'accumulent.

Extrait analysé : la scène d'ouverture du film (les 21 premiers plans – DVD Pyramide).

Depuis 1990, les films d'Aki Kaurismäki semblent illustrer l'adage d'Ulrich Beck selon lequel « vivre sa vie revient à résoudre sur le plan biographique les contradictions du système¹ ». Pour le dire autrement, le capitalisme avancé fragmente la société en domaines de vie, sinon en *modes d'existence*, qui nous obligent à tenir des rôles aux obligations souvent contradictoires. Dans le vocabulaire sociologique de Luc Boltanski, ces domaines qui s'appellent des *cités* reposent sur des valeurs différentes, sinon incompatibles². Dans la *cité domestique*, par exemple, bienveillance et discrétion sont de mise. La façon dont vivent Lauri et Ilona le montre très bien : même s'il n'y a plus d'usagers dans le tramway qui rentre au dépôt en fin de service, ils restent discrets sur leur caractère de couple (pl. 17), et quand l'un ou l'autre se laissera aller à boire jusqu'à s'en rendre malade, nul reproche ne s'élèvera. Dans la *cité marchande*, en revanche, cette attitude a l'air d'un effacement qui finit par attirer des ennuis – d'où le

licenciement d'Iлона, trop « gentille » avec le véreux patron du snack. Dans la *cité civique*, maintenant, solidarité et équité s'imposent, ce que validera Iлона en parcourant la ville pour aller retrouver et réengager tout le personnel quand elle parviendra à remonter le restaurant. Mais ces qualités sont étrangères à la cité marchande : la chaîne de restauration licencie en bloc les anciens salariés, et dans la compagnie de transport on tire au sort les futurs licenciés, égalité mathématique sans équité ni solidarité.

Les efforts que déploie Iлона pour monter une nouvelle affaire après son licenciement montrent bien que « c'est désormais aux subalternes qu'il revient d'attirer le regard des supérieurs, de rivaliser pour attirer leur attention et leur donner envie d'acheter les services qu'autrefois les supérieurs (dans leurs incarnations passées de patrons, surveillants ou contremaîtres) les forçaient à fournir³ ». Elle est donc forcée de travailler au-dessous de ses compétences, ce qui l'amène à se faire exploiter. Le film exemplifie ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler, à la suite des travaux d'Amartya Sen et de Martha Nussbaum, la notion de *capabilité*, c'est-à-dire la possibilité qu'une société laisse ou non à ses membres de vivre leur vie de la manière qu'ils estiment être la bonne. Pas plus que dans les autres films de Kaurismäki, l'état, censé remédier aux inégalités de départ entre les citoyens, ne joue son r le⁴, laissant la capabilité naître de la solidarité de classe.

On a donc affaire ici à du cinéma de critique sociale, dont le style cependant ne ressemble pas du tout au réalisme qu'on lui associe usuellement. Posons comme une manière possible d'interpréter ce style son assimilation à un *regard sociologique*. Plus précisément, notre attitude de spectateur sera celle qu'ont en commun l'ethnométhodologie, la théorie de l'acteur-réseau et la sociologie cognitive. Ces trois courants dissuadent le sociologue de se demander ce qu'ont dans la tête les personnes qu'il observe, le conduisant plutôt à noter comment elles manifestent publiquement ce qui est en train de se passer dans les interactions qui les lient⁵. « Découvrir les méthodes qu'utilisent les gens ordinaires pour accomplir, au moment même où ils le font, l'activité pratique dans laquelle ils sont pris », suppose en effet d'observer « *in situ* la manière dont [ils] font et disent ce qu'ils font et disent lorsqu'ils agissent en commun⁶ ». Ainsi a-t-on plus de chances de percevoir les *allants-de-soi*, ces gestes et ces mots qui ne sont pas remarqués ni peut-être même produits sciemment.

La manière de Kaurismäki repose, pour aller vite, sur un décalage entre les thématiques abordées et les choix formels. Les premières, on l'a vu, sont

caractéristiques de la société contemporaine, mais pas les seconds. Le décor et les accessoires du film renvoient aux années 1950, dans un dépouillement qui prend soin d'éviter à la fois la géométrisation glaciale et le misérabilisme. Les murs, par exemple, sont traités en aplats de couleurs vives, mais constellés de petites imperfections (pl. 12). L'éclairage théâtral et les vêtements désuets vont dans le même sens. La musique joue elle aussi un grand rôle dans le décalage ; pour des raisons officielles d'économies, Kaurismäki utilise de vieux disques dont les ayants droit n'ont pas été retrouvés. Ce sont souvent des chansons qui fonctionnent sur le principe du *nanar* : elles sont ridicules mais la sincérité des roucoulements appliqués de leurs interprètes nous touche. Ou bien de vieilles musiques de film, comme dans l'extrait étudié, au moment de la crise de folie du cuisinier ; là, une disproportion flagrante se met en place entre les envolées épiques d'une partition sans doute conçue pour accompagner une bataille ou quelque chevauchée grandiose, et la misère du petit cuisinier alcoolique. Enfin, il faut mentionner le double minimalisme de la mise en scène et du jeu d'acteurs. Côté caméra, bien moins de mouvements complexes que de longs plans fixes qui nous mettent dans la position d'un témoin de la scène ; côté montage, pas d'effets de manche. Rien ne nous distrait de l'observation des interactions. Quant au jeu d'acteurs, il repose sur une lenteur quelquefois hiératique, et sur la sobriété *poker face* des expressions du visage, qui dissuade de trop jouer avec la Théorie de l'esprit. S'y ajoute la rigidité des corps, possible expression de dignité en réaction aux demandes de *flexibilité* (dans tous les sens du terme) que la société marchande fait aux personnes ; on le voit bien quand Lauri, sommé d'avouer un échec professionnel, tombe droit comme un arbre. La critique des inégalités ne consiste pas, ici, à « rendre la honte plus honteuse encore, en la livrant à la publicité⁷ ». Au contraire.

Grâce à ce décalage entre des situations réalistes et une plasticité artificielle, on comprend mieux que la *réalité est construite* : « Ce qui se présente à nous comme étant la réalité est un système de contraintes qui n'ont rien en elles-mêmes de nécessaire, alors qu'elles sont présentées par les pouvoirs comme s'il s'agissait de contraintes quasi naturelles.⁸ » Voyons comment le début du film nous y amène. Les cinq premiers plans, le temps du générique, montrent Shelley Fisher chanter l'une de ses compositions, *Lonesome Traveller*. Il y joue son propre rôle, celui d'un chanteur obscur qui se produit dans un restaurant façon pianiste d'ambiance, filmé comme dans une émission de télé des années 1970. Les paroles, en anglais, nous rappellent en passant, sur un mode sucré bien éloigné du manifeste

politique, décalage oblige, le projet votif du film : « Enveloppez le monde dans du papier de Noël, faites-en un monde en paix où chacun est libre, et puis envoyez-le à celle que j'aime. » Un zoom avant sur Ilona, que la chanson a rendue pensive (pl. 6), lance alors l'intrigue. Cliché ? Il est vrai que le zoom avant sur un personnage pensif nous invite à deviner ce à quoi il pense, mais ce serait retomber dans les travers que dénonce l'ethnométhodologie. Aussitôt, bien plus tôt, l'action commence. Ilona est interpellée par une cuisinière : « Maître d'hôtel ! Le cuisinier a recommencé ! » La suite se déroulera sans un mot, comme pour nous aider à saisir les « méthodes » mises en œuvre pour résoudre ce problème pratique.



Témoins du drame. Le portier et le cuisinier ont disparu dans le hors-champ contigu de droite, tandis que l'éclairage privilégie, au centre, Ilona (Kati Outinen). De petits bruits nous signalent que la bataille semble n'avoir rien de si explosif qu'on puisse en vouloir à l'énonciateur de refuser de panoramiquer sur elle. Dans quelques secondes, le portier va réapparaître, penaud, en tenant sa main blessée ; ce n'est pas parce qu'on est grand et large d'épaules qu'on sait se battre. Peut-être, en sa double qualité de femme et de maître d'hôtel, Ilona s'en tirera-t-elle mieux ? Elle prend alors la place du portier dans le même hors-champ de droite, à nouveau peuplé des mêmes petits bruits. Mais le résultat sera tout autre, puisque bientôt la voici qui revient dans le champ en compagnie du cuisinier calmé et maîtrisé. Aucun dialogue, aucun panoramique. Cette sobriété a aussi pour effet de surmonter les difficultés du récit cinématographique à montrer des événements qui se répètent identiques à eux-mêmes : ne pas faire toute une histoire plein champ d'une crise de folie du cuisinier nous suggère que l'incident n'a rien d'inhabituel... Nous montrer la bagarre nous changerait par ailleurs en voyeurs ou en critiques jugeant de l'aptitude des acteurs à faire semblant de se battre. Bien plutôt saisit-on tout de suite que le cuisinier est un gentil garçon qui ne devrait pas boire, le portier un gros nounours dont la carrure

imposante n'entraîne nulle aptitude au close-combat, et Ilona une femme à poigne qui ne perd jamais son calme. Valeurs déduites : la solidarité, le goût du travail bien fait, le respect de la hiérarchie, l'aptitude à pardonner. Notons, à droite, la présence d'Amir (Mustafa Altin), qui va remplacer le portier parti se faire soigner. Le thème de l'équité appliquée aux travailleurs immigrés prendra de plus en plus d'importance dans le cinéma de Kaurismäki.

Dans un premier temps, Ilona envoie le portier ramener à la raison le cuisinier, qui boit le porto au goulot en brandissant un couteau de sa main libre (voir « Témoins du drame », illustration page précédente).

La suite du récit ajoute de la profondeur à ces premières esquisses. Leader dans son restaurant, intrépide dans son manteau qui la fait ressembler à un Petit Chaperon rouge pourchassé par les loups du capitalisme, Ilona accepte d'avoir le second rôle dans le couple qu'elle forme avec Lauri (voir la façon dont elle se tient dans le tramway, pl. 17). Le mélange entre drame et comédie y continuera jusqu'au bout. Tantôt la mélancolie gagne, comme lorsqu'au plan 18 la caméra panoramique du tramway vers le sol pour nous montrer les feuilles mortes qui virevoltent à la lumière des lampadaires ; tantôt l'espoir. C'est un cinéma qui revendique dignité et capabilité, c'est-à-dire, à l'échelle du capitalisme mondial, de petits ajustements ; ce n'est pas un cinéma de révolte – le remplacement du tramway par la voiture individuelle et celui du restaurant par la chaîne de fast-food sont présentés comme inéluctables, et connectés à la fois aux banques et au système de santé. « On peut jouer sur de petites différences. Mais on ne peut pas toucher aux grandes différences, parce que les formats sur lesquelles elles reposent paraissent s'épauler mutuellement. La réalité est la plus forte.⁹ » Au moins la voit-on ici comme une réalité construite.

(LJ)

-
1. Cité par Zygmunt Bauman, *La Société assiégée* (2002), Librairie Arthème Fayard, 2014, p. 55.
 2. Luc Boltanski & Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991.
 3. Bauman, *op. cit.* p. 53.
 4. Steven Lukes, « L'Universel et le relatif » (2008), *La Question morale*, Didier Fassin & Samuel Lézé (dir.), PUF, 2013, p. 235.
 5. Cyril Lemieux, « Jugements en action, actions en jugement. Ce que la sociologie des épreuves peut apporter à l'étude de la cognition », dans *La Sociologie cognitive*, F. Clément & L. Kaufmann (dir.), Éditions de la MSH, 2013, p. 255.
 6. Albert Ogien, « Garfinkel et la naissance de l'ethnométhodologie », Institut Marcel Mauss, CEMS, avril 2016 [en ligne].
 7. Karl Marx, *Introduction à la Contribution à la critique de La philosophie du droit de Hegel*, 1843.
 8. Luc Boltanski, « Pourquoi ne se révolte-t-on pas ? Pourquoi se révolte-t-on ? », *Contretemps*, n° 15, 2012 [en ligne].
 9. *Ibid.*

Pumpkin

(Anthony Abrams et Adam Larson Broder, 2002)

États-Unis, couleurs, 1 h 57

Production : Karen Barber, Albert Berger, Christina Ricci, Andrea Sperling, Ron Yerxa et Francis Coppola (American Zoetrope)

Scénario : Adam Larson Broder

Résumé : *Pumpkin* raconte l'histoire de Carolyn (Christina Ricci), une adolescente populaire, blonde et lisse, qui s'engage, avec d'autres membres de sa « sororité » étudiante, à parrainer de jeunes athlètes handicapés. Son enthousiasme s'estompe quand elle voit arriver son protégé, Pumpkin (Hank Harris), dont elle n'avait pas anticipé l'étrangeté physique. Mais peu à peu, et à la surprise générale, la panique laisse place au sentiment amoureux.

Extrait analysé : arrivée des jeunes athlètes, et première rencontre avec les filles de la sororité (de 10'30'' à 16'00'' – DVD MGM Home Entertainment).

Parce qu'il problématise le regard porté sur l'altérité physique et interroge les réactions de rejet que suscitent les corps non « normatifs¹ », *Pumpkin* est un bon objet pour une analyse au prisme des « *disability studies* ». Ces dernières se proposent en effet d'étudier les sujets situés « aux marges des marges² », les corps « qui posent problème³ », et de remettre en question le schéma culturel binaire qui les oppose aux corps supposément « normaux ». La stigmatisation de l'altérité est au cœur du film, et plus particulièrement du passage que nous allons étudier, qui montre la première rencontre avec les jeunes garçons handicapés, et les réactions horrifiées de jeunes filles bien disposées, mais incapables de supporter leur étrangeté.

Considéré dans son ensemble, *Pumpkin* est un récit optimiste, une leçon de tolérance représentant en acte le processus idéal d'acceptation de la

différence et de dépassement des préjugés. Mais ce dénouement qui « normalise » le corps handicapé (par ailleurs joué par un acteur qui n'est pas atteint de handicap, ce qui peut être considéré comme problématique) n'est qu'un aspect du film, qui n'est pas dépourvu d'une certaine ambiguïté. Dans le détail en effet, et notamment dans l'extrait étudié ici, à l'intérieur de ce schéma de rédemption, le film interroge le pouvoir de fascination de ces corps différents, et s'attarde sur les réactions horrifiées qu'ils suscitent. Les *disability studies*, transposées du champ social à celui des représentations, s'avèrent un outil intéressant pour rendre compte de ces jeux de regard et des processus de mise en scène qui construisent l'altérité.

La séquence repose sur la mise en œuvre d'un contraste marqué entre les corps lisses, paroxysmes de « normalité », des jeunes filles, attendant patiemment, et les corps hors normes des nouveaux arrivants, qui sont venus en car scolaire, mais sont présentés comme des envahisseurs. Lorsque ces corps que tout oppose se rencontrent et se rapprochent, l'accent est mis sur le trouble des filles. Dès la descente du bus des garçons, une des jeunes filles s'avance, présente des excuses confuses, puis s'éloigne en courant, disparaissant dans le fond du cadre, sous le regard désolé des jeunes gens. À la fin de la séquence, alors que nous voyons les jeunes filles entraîner les garçons à différents exercices physiques, c'est cette fois l'héroïne, Carolyn, qui se met à hurler, filmée en gros plan, et ce hurlement est rendu par un effet sonore de vibration et d'écho qui le dénature : la scène bascule alors dans un univers presque fantastique en convoquant une représentation canonique de réaction épouvantée (les *scream queens*) que l'on trouve dans le cinéma d'horreur.

À cette lecture au premier degré, qui tend à assimiler les jeunes gens à des créatures monstrueuses, se juxtapose une interprétation plus ironique, envisageable dans la mesure où les réactions des filles sont présentées comme excessives et codifiées. Le caractère surjoué de leur terreur contribue à mettre à distance un certain type de rapport aux corps différents, et suggère, par contraste, au spectateur un autre type de réaction, plus empathique. *Pumpkin* désigne ainsi la monstruosité comme une construction culturelle reposant sur des dispositifs spectaculaires, tout comme le font *Freaks*, *Elephant Man*, *Le Mari de la femme à barbe*, plus récemment *Vénus noire*, en ayant recours à des scènes de foire ou de cirque.

Il arrive que les termes s'inversent : juste avant de s'enfuir, la première jeune fille s'avance vers les garçons, immobilisés de stupeur, et devient l'assaillante, hurlant sur son « partenaire » inquiet. Lorsqu'elle s'enfuit, la

position de la caméra inverse le point de vue mis en place jusqu'alors, puisque nous regardons avec eux, de derrière leurs épaules, la jeune fille s'éloigner en courant. Un bref instant, la frontière se déplace : il y a d'un côté cette jeune fille terrifiée, et sa réaction de rejet violent, et de l'autre, ensemble, les garçons et les filles qui sont restés. Cette nouvelle répartition annonce la suite du film : un « nous » constitué par Carolyn et Pumpkin, opposé à un nouveau « eux », la société et ses préjugés.

Cependant la réaction horrifiée n'est pas seulement le fait des personnages : elle est aussi, à un certain niveau, produite et assumée par la mise en scène, qui, comme Carolyn, transforme parfois les athlètes handicapés en créatures inquiétantes et pas tout à fait humaines. Le choix même de construire le récit en adoptant le point de vue du personnage « normal », et de décrire son évolution vers l'acceptation, si efficace qu'il soit sur le plan de l'édification, peut être considéré comme problématique, puisqu'il établit *de facto* l'asymétrie qu'il était censé déconstruire. Ici, sans équivoque possible, *nous* attendons avec Carolyn et les autres jeunes filles qu'*ils* arrivent. La mise en scène amplifie le suspense de l'attente, puis renforce cette binarité. Dès l'arrivée des garçons, une opposition est produite par l'emploi de champs/contrechamps opposant les arrivants, menaçants, et en mouvement, à des *reaction shots* montrant les filles qui les observent, inquiètes, et statiques. Cette opposition évoque, là encore, les conventions du cinéma d'horreur, référence qui n'a rien d'anodin puisqu'elle construit une analogie implicite entre les jeunes handicapés et des monstres. L'atmosphère menaçante est renforcée par le plan montrant les deux bus scolaires semblent dégorger une armée de silhouettes vêtues dans les tons sombres, suivi d'un gros plan sur Carolyn, dont l'expression se fige quand elle découvre que son protégé est en fauteuil roulant. La lente progression des athlètes, filmée en travellings subjectifs, rappelle l'avancée de zombies, dont ils se rapprochent par leur démarche, voûtée et maladroite. Les cadrages, qui laissent les têtes des jeunes gens hors-champ pour n'en présenter que les corps, cadrés de dos, et enserrant les jeunes filles coincées au centre de l'image, renforcent ce processus de déshumanisation.

L'intertexte avec le cinéma d'horreur est équivoque : il peut être compris, nous l'avons vu, comme la représentation ironique du point de vue de la jeune femme, l'utilisation de conventions génériques montrant bien qu'elles ne sont pas spontanées, mais culturellement construites. Mais la narration le reprend partiellement à son compte, notamment par le biais d'une musique

subtilement inquiétante. Se met ainsi en place ici un mécanisme complexe qui met à distance cette réaction « spontanée » de répulsion tout en la reprenant à son compte. Plus loin dans la séquence, les gros plans sur Pumpkin, les cadrages obliques qui déforment ses traits, montrent que le regard posé sur le corps des jeunes gens n'est ni neutre, ni bienveillant ; il évoque le regard inquiet et « scrutateur » qui accompagne fréquemment les corps



Les athlètes handicapés descendent du bus, semblables à d'inquiétantes créatures. Pumpkin tend la main pour saisir celle de Carolyn, suscitant une réaction horrifiée. À la fin de la séquence, après une série de champs/contrechamps en gros plans opposant le visage de Carolyn, à hauteur normale, et celui de Pumpkin, saisi en contre-plongée, le cadre s'élargit. Nous voyons alors les deux protagonistes côte à côte, ce cadrage plus large dramatisant le geste répété de Pumpkin qui tend la main pour saisir celle de Carolyn, geste à la fois émouvant et terrifiant, évoquant la terreur du contact et de la contagion, autre ingrédient fondamental de l'imaginaire de l'horreur.

handicapés⁴, et reproduit l'association stigmatisante entre altérité corporelle et menace.

Une autre forme d'ambiguïté tient à la présence diffuse d'une modalité comique, plus précisément d'un comique corporel de type *slapstick* (burlesque), qui affleure lors des saynètes montrant les jeunes filles s'efforcer d'aider leurs protégés à s'exercer à divers types de sports. La tonalité burlesque est, dans ce passage, nettement moins prononcée que (pour prendre un point de comparaison contemporain) dans certaines scènes des comédies des frères Farrelly qui s'autorisent à tirer directement des effets comiques de la maladresse pataude de leurs personnages handicapés. Tout serait en place pour une exploitation comique : duos incongrus, opposant les jeunes filles fuselées expertes aux corps maladroits des jeunes gens, chute de Pumpkin, qui dégringole de son fauteuil roulant tandis que Carolyn regarde ailleurs, etc. Le tout filmé en plans larges, qui laissent ces

corps mal coordonnés se déployer dans l'espace. Or tout est fait pour miner les potentialités d'un comique corporel, notamment par l'utilisation d'une musique aux accents mélodramatiques. Ici, plus que le « handicap » (physique) des garçons, ce sont les tentatives répétées des jeunes filles pour tenter de faire accomplir à leurs protégés des gestes stéréotypés qui font rire, et leur volonté éperdue, et vouée à l'échec, de normaliser ces corps à tout prix en les modelant sur un idéal inaccessible⁵. C'est en réalité la maladresse de Carolyn, et son incapacité à s'adapter à son partenaire, qui est risible. La séquence insiste sur le décalage entre la bonne volonté théorique et l'incapacité des héroïnes à supporter la proximité de ces corps différents. La juxtaposition des expressions apeurées des jeunes filles et de la banderole enthousiaste située derrière elles, proclamant gaiement « ALPHA OMEGA PI WELCOMES CHALLENGED ATHLETES », produit un effet de contraste ironique, et rappelle que ce sont en réalité les filles « normales » qui doivent relever un défi.

La singularité de ce passage est son instabilité, à la fois sur le plan du point de vue, et sur celui de la tonalité, dont atteste son oscillation entre plusieurs positionnements génériques (horreur, comédie, mélodrame). La séquence prépare l'évolution de Pumpkin vers une masculinité acceptable. Certains éléments du passage annoncent d'ailleurs ce *happy end* romantique : ainsi le premier échange de regard entre Carolyn et Pumpkin est-il filmé en longues focales et en plan rapproché, conformément aux conventions du « coup de foudre » hollywoodien. Cependant, l'analyse de détail montre l'habileté avec laquelle les réactions ambivalentes suscitées par l'altérité corporelle sont intégrées et dénaturalisées. C'est bien le maintien de cette hésitation qui permet d'interroger de manière complexe le processus social par lequel les corps différents sont construits comme monstrueux, en évitant les deux écueils de l'édulcoration et de l'exploitation.

(AB)

-
1. Le terme « normatif » est préféré à « normal » dans la terminologie des *disability studies*, notamment Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, 2006.
 2. Carol A. Breckenridge & Candace Vogler, « The Critical Limits of Embodiment: Disability's Criticism », *Public Culture* 13.3, 2001, p. 350-351.
 3. Sally Chivers & Nicole Markotic, *The Problem Body, Projecting Disability on Film*, Columbus, Ohio State University Press, 2010.
 4. Rappelons les trois catégories dégagées par Rosemarie Garland Thomson (*Staring: How We Look*, Oxford University Press, 2009) : le regard neutre (*look*), « action biologique de l'œil » ; le *gaze*, regard de désir et acte d'objectification asymétrique, tirant l'objet vers l'érotique ; et le regard scrutateur (*stare*), connotant la fascination/répulsion.
 5. On retrouve ici la distinction entre *impairment*, le handicap physique, et *disability*, la construction de cette différence physique en handicap par les *réactions* culturelles. Niall Richardson, *Transgressive Bodies: Representations in Film and Popular Culture*, New York, Routledge, 2016 [2010], p. 87.

28 Jours plus tard (*28 Days later...*, Danny Boyle, 2002)

Grande-Bretagne, couleurs, 1 h 53 (tourné en DV et, pour la scène finale, en 35 mm)

Production : Andrew Macdonald (British Film Council et DNA Film)

Scénario : Alex Garland

Acteurs principaux : Cillian Murphy, Naomie Harris, Brendan Gleeson

Résumé : Un virus de la rage hautement contagieux et qui transforme immédiatement chacun de ses hôtes en tueur assoiffé de sang provoque l'apocalypse. Vingt-huit jours après l'apparition du virus, un jeune homme se réveille d'un long coma dans une ville de Londres désertée. Mais quand il pénètre dans une église pleine de cadavres et réveille des individus enragés, il prend la fuite...

Extrait analysé : scène de l'église, après le « clip » composé d'images de Jim déambulant dans une Londres déserte et du morceau post-rock *East Hastings* du groupe God Speed You Black Emperor (à partir de 12'53'' – DVD 20th Century Fox).

Le film est célèbre pour avoir osé faire courir ses zombies. L'usage de la caméra DV dès 2002 permettait non seulement de donner un grain particulier aux images et de jouer très librement sur les couleurs, conférant ainsi une esthétique originale au film, mais aussi de provoquer un effet de réel puissant en rappelant les images des caméras de surveillance, appareils en pleine expansion dans Londres à l'époque.

À noter Seule incursion de Danny Boyle dans le genre de l'horreur épidémique post-apocalyptique, le film est à l'origine du renouveau du film de zombies.

Que nous puissions tenir pour plus réalistes que des images analogiques

des images numériques ne laisse pas d'étonner, comme est étonnant le fait que nous puissions avoir peur de monstres fictifs comme les zombies : nous ne comprendrions pas en effet quelqu'un qui nous dirait avoir peur de quelque chose ou de quelqu'un qui n'existe pas. Mais ce problème ne se pose donc pas seulement pour les monstres impossibles. Il concerne également tous les personnages de fiction dont on peut se demander comment leur sort est susceptible de nous émouvoir. Depuis un article fameux de Colin Radford intitulé « Comment pouvons-nous être émus par le sort d'Anna Karénine ? » (1975), on parle du paradoxe de la fiction pour désigner cette difficulté : le fait incontestable que nous soyons émus par des personnages fictifs ne semble pas possible quand nous réalisons que nous ne pouvons pas être émus par ce qui n'existe pas.

Pour résoudre ce paradoxe, le philosophe américain Noël Carroll a proposé, dans son livre classique *The Philosophy of Horror* (1990), l'explication suivante : si les personnages de fiction n'existent pas, ils ont néanmoins une certaine réalité dans la mesure où, s'ils n'existent pas en dehors des pensées que nous formons à leur propos, ils existent bien mentalement, « dans nos têtes » quand nous pensons à eux. Ce ne sont donc pas les personnages qui nous émeuvent en et par eux-mêmes, mais les pensées qu'ils suscitent en nous quand nous pensons à eux. Au cinéma, ce ne serait pas l'image du monstre qui causerait directement mon émotion : l'image ne ferait que susciter une pensée qui serait la vraie cause de mon émotion, ce qui rendrait compte de l'efficacité émotionnelle du procédé qui consiste à créer la peur en jouant sur le hors-champ et la bande sonore, comme dans l'exemple classique de *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur où la présence du « monstre » est plus suggérée qu'attestée.

Pour illustrer sa théorie, Carroll soutient qu'il suffirait, pour ressentir l'horreur, de penser à l'ensemble des caractéristiques qui sont attribuées aux « Grands Anciens » (*Great Ones*) de Lovecraft dans *L'Appel de Cthulhu* (1926), à savoir des « têtes de seiche, des ailes écaillées, des corps de dragons, une odeur intolérable, une texture gélatineuse, et une peau verte ». Pourtant, c'est loin d'être nécessaire, du moins si l'on se contente de lire cette description hors du contexte que lui fournit le texte de Lovecraft. Cela veut dire que l'objet de l'émotion, au sens de la référence du terme qui vient en position de complément d'objet dans l'expression « j'ai peur de quelque chose », en l'occurrence ici des Grands Anciens, ne saurait être, à lui seul, la cause de l'émotion. Si la description des Grands Anciens est bien l'objet de l'émotion sans qu'elle suffise à susciter l'horreur, c'est,

semble-t-il, que la cause de l'émotion n'est pas à trouver dans la pensée, mais qu'elle a davantage à voir avec les vertus émouvantes du récit. De la même façon, ce que montre l'étude des procédés des réalisateurs de films d'horreur, c'est que la peur ou l'horreur qu'inspire le monstre ne peut tenir à sa seule représentation mentale, mais suppose que sa monstration soit préparée et mise en scène.

Après la séquence d'ouverture dans le laboratoire où des militants de la cause animale libèrent le chimpanzé contaminé par le virus ultravirulent de la rage qui rend instantanément ultraviolent, et celle du réveil de Jim à l'hôpital, vient celle de sa déambulation dans un Londres post-apocalyptique. Elle comprend notamment une scène qui nous montre le héros glaner des billets de banque qui s'envolent dans la rue et finit par une scène où Jim découvre un kiosque à journaux où sont accrochés des avis de recherche et des photos de personnes disparues.

Alors que la musique extradiégétique cesse, Jim pénètre dans une église de l'Est de Londres, l'une de ces églises prétendument construites selon une forme pentagonale d'origine satanique et décrites par Alan Moore dans *From Hell* en 2000. Cet élément inquiétant vient s'ajouter à la tension qu'éprouve déjà le spectateur qui, depuis la séquence d'ouverture, s'attend à ce qu'un individu enragé surgisse à tout moment de n'importe où. On sait que cette attente du spectateur liée à une connaissance dont ne dispose pas le personnage est l'un des traits du suspense selon Alfred Hitchcock et le genre du film de zombies permet en effet un jeu constant sur le suspense et la surprise. L'extrait est d'ailleurs un bon exemple de ce que l'on a appelé, à la suite d'une remarque d'Hitchcock, la direction de spectateur, c'est-à-dire l'emploi de techniques de mise en scène pour diriger l'attention, les pensées et les réactions du spectateur. Mais la direction du spectateur ne se fait pas seulement en créant une tension par l'usage du hors-champ et de l'obscurité d'où pourrait venir la menace zombie, même si c'est évidemment le cas ici dans ce premier plan, et ceux qui suivent. Comme l'a montré Laurent Jullier, elle passe aussi le plus souvent par le fait qu'un film se sert du témoignage d'un personnage-médiateur pour rapporter les événements décrits et use ainsi de techniques de mise en scène qui sont des « façons de nous amener à *ressentir* les choses [...] du point de vue d'un personnage¹ ».

Le plan suivant, très sombre, nous montre seulement une rampe d'escalier, une entrée un peu éclairée par laquelle accède Jim et de nouveau une croix aux larges pans sur le mur derrière lui, tandis que la bande-son nous fait entendre des sonorités menaçantes (*ominous tones*). La lente

montée de Jim légèrement recadré par un panorama puis un travelling vertical permet de nous révéler une phrase taguée sur le mur (« *Repent! The end is extremely fucking nigh* » [« Repentez-vous. La fin est extrêmement proche. »]) qui est un lieu commun de la culture populaire quand il s'agit de décrire la fin du monde



L'entrée de Jim (Cillian Murphy) dans l'église. Filmé en plongée, selon l'angle qui serait celui d'une caméra de surveillance, Jim, dans son pyjama vert d'hôpital, son sac en plastique blanc rempli des billets et objets glanés peu avant à la main, entre par la porte de l'église, comme déjà menacé par une croix massive, suspendue et mouvante, déformée par le décadence. Il est remarquable que cette croix ne soit pas aussi imposante en réalité qu'elle semble l'être à l'image : c'est la caméra qui, imposant une échelle à l'objet, donne à cette croix sa présence massive et son caractère menaçant. Cette image est une réminiscence d'une photographie célèbre du génocide rwandais où une croix en bois repose sur les vêtements des victimes, amoncelés sur le sol.

tel que nous le connaissons. Mais ces inscriptions, qui n'ont rien à faire dans une église en temps normal, masquent peut-être un autre détail symbolique plus important : l'ombre d'une fenêtre sur le mur dessine une nouvelle croix sous laquelle Jim va passer au cours de son ascension de l'escalier, un mouvement qui pourrait bien être pour lui une montée au calvaire.

Au plan suivant, la caméra effectue un panoramique le long d'un mur, avant de nous découvrir une forme humaine, d'abord transparente, puis cachée dans l'ombre, puis révélée seulement au niveau du torse : c'est bien Jim, mais ce visage, que le spectateur a ainsi cherché et désiré voir, lui est

montré de façon telle qu'il ne puisse pas manquer la surprise et la stupeur qu'il exprime. Ce plan de réaction (*reaction shot*) crée chez le spectateur le désir de voir ce qui a pu la provoquer : il désire voir ce que le personnage voit et fait donc de lui le médiateur de son regard. Comme on pouvait s'y attendre, le plan suivant est un contrechamp, relié au plan précédent par un raccord-regard : un bruit de mouche et des notes dissonantes, qui rappellent des cloches, sont audibles en même temps que la caméra décadrée, en plongée derrière Jim, révèle, par un panoramique ascendant, les cadavres amoncelés sur les bancs de l'église. Le champ suivant est filmé en contre-plongée, depuis la salle de l'église et nous montre donc Jim surélevé. Le plan rapproché épaulé de Jim qui vient après est de nouveau un plan de réaction où l'on voit ses yeux chercher quelque chose, une quête du regard que le lent mouvement panoramique latéral droite-gauche de la caméra du plan suivant semble nous montrer comme en caméra subjective. L'émotion d'horreur que suscite la vue de ces cadavres est ainsi renforcée non seulement par l'identification au regard du personnage, mais aussi par les échos mémoriels que suscite en nous cette image : photographies de massacres dans des églises rwandaises, mais aussi *Le Radeau de la méduse* (1818-1819) de Géricault, tableaux apocalyptiques de Jérôme Bosch... Le nouveau contrechamp montre Jim qui prononce son fameux « hello ». Il est immédiatement suivi d'un plan où un individu se lève brusquement parmi les cadavres, puis, après un rapide panoramique latéral droit, un autre : ces deux personnes restent sans réponse, bouche ouverte, un motif qui rappelle les têtes à la bouche béante chez Bosch. La surprise du spectateur est alors renforcée par le nouveau plan de réaction, en l'occurrence un geste de recul de Jim, suivi d'un mouvement de sa tête dans la direction de bruits qu'il semble venir d'entendre.

La ressemblance des couleurs des vêtements que portent les cadavres amoncelés sur les bancs avec les couleurs du vitrail qui apparaît dans le plan suivant et la position en surplomb de Jim qui correspond à la position en surplomb du Christ en croix par rapport à la foule, tend à confirmer la menace qui pèse sur le personnage. Le spectateur ne sera donc qu'à moitié étonné de voir apparaître, par la porte de derrière laquelle se faisaient entendre les bruits, un prêtre qui ne tardera pas à se jeter sur lui...

Si l'idée d'une apocalypse zombie peut être l'objet d'une émotion d'horreur, les cinéastes savent bien qu'il ne suffit pas d'avoir des idées pour faire un film qui suscite l'émotion du public : ces éléments d'analyse tendent à mettre en évidence le fait que la cause de l'horreur

cinématographique doit, la plupart du temps, être distinguée de son objet. La peur du zombie a bien pour objet un type d'être fictif, mais ce qui cause l'horreur au moment de la vision du film, ce sont ces techniques employées par le réalisateur pour paraphraser cinématographiquement l'idée horrible.

(HC)

¹. L. Jullier, « Le personnage-médiateur. Orientations éthiques et affectives dans le film narratif », *La Direction de spectateurs. Création et réception au cinéma*, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2015, p. 201.

Tout peut arriver (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003)

États-Unis, couleurs, 2 h 08

Production : Columbia Pictures Corporation ; Warner Bros. ; Waverly Films

Scénario : Nancy Meyers

Résumé : Cette comédie romantique raconte l'histoire d'amour, *a priori* improbable, entre Erica Barry (Diane Keaton), dramaturge célèbre de 56 ans, divorcée et qui a renoncé à toute vie sentimentale et érotique, et Harry Sanborn (Jack Nicholson), producteur musical et coureur de jupons invétéré de 63 ans, qui ne sort qu'avec de très jeunes femmes.

Extrait analysé : la scène de sexe entre Harry et Erica (de 55'33" à 62'35" – chap. 17 et 18 du DVD Warner Home Video).

L'originalité de *Tout peut arriver* tient à ce que cette comédie romantique a pour protagonistes deux personnages d'âge mûr, Erica et Harry, incarnés par des stars elles-mêmes vieillissantes, Keaton et Nicholson. En mettant en scène des *seniors* dans un genre traditionnellement associé à la jeunesse, le film s'inscrit dans une tendance contemporaine qui donne une nouvelle visibilité à l'âge. Celle-ci est liée en grande partie aux évolutions démographiques des sociétés étasunienne et européenne, où le poids des *baby boomers* d'hier entraîne de nouveaux questionnements sur l'âge ; elle se traduit par un renouvellement des discours et des représentations du vieillissement qui traverse des genres cinématographiques auxquels celui-ci était jadis étranger – le film d'action avec *RED* (Schwentke, 2010), le *road movie* avec *Une histoire vraie* (David Lynch, 1999) ou *Mammuth* (Kervern & Delépine, 2010), etc. Ce cinéma qui, pour reprendre les termes de Sally Chivers, « a commencé à grisonner au tournant des années 2000¹ » est un

terrain de prédilection pour les *age studies* par la place éminente qu'il offre au vieillissement et par les représentations, normatives, critiques ou transgressives qu'il en propose.

Dans *Tout peut arriver* le vieillissement est largement mobilisé, notamment via les effets et les contraintes qu'il exerce sur les comportements amoureux, comme thème, comme vecteur du comique, mais aussi comme moteur, adjuvant ou obstacle à la constitution du couple. La question de l'âge intervient dans toutes les étapes canoniques de la *romcom* (l'hostilité initiale entre les deux personnages, l'incident qui justifie qu'ils passent malgré tout du temps ensemble, la naissance de l'attirance réciproque, les péripéties qui retardent la formation du couple, le *happy ending* final), comme suffit à l'indiquer le résumé de la première partie du film. Au début du récit, Harry arrive avec sa dernière conquête, Marin (Amanda Peet), la fille d'Erica, pour passer un week-end en amoureux dans la maison que possède cette dernière dans les Hamptons, mais le couple se voit contraint de cohabiter avec Erica et sa sœur, Zoe (Frances McDormand), qui se trouvent aussi dans la maison. Après un dîner tendu où Harry compare de façon peu flatteuse Erica aux « femmes de son âge », et où Zoe, professeure en *women studies* à Columbia, expose les mécanismes sociaux et patriarcaux qui rendent « non désirables » les femmes talentueuses de plus de 50 ans, comme sa sœur Erica, tandis que les hommes du même âge sortent avec de très jeunes femmes, Harry se retire avec Marin. Au moment où il s'apprête à consommer leur relation, il est victime d'un infarctus, provoqué, comme on l'apprend ensuite à l'hôpital, par l'absorption de Viagra. Cet incident l'oblige à rester quelques jours se reposer chez Erica, à la demande expresse du jeune médecin, Julian (Keanu Reeves), qui est par ailleurs instantanément séduit par Erica à laquelle il commence à donner des rendez-vous amoureux. Malgré cela, la cohabitation forcée, commencée dans la plus franche hostilité, se mue progressivement en complicité et Erica et Harry finissent par coucher ensemble.

Cette scène de sexe entre deux *seniors* a tout d'abord le mérite, dans un film *mainstream*, de rompre avec un double tabou culturel : l'incongruité supposée entre âge et sexualité active ; la difficulté à concevoir et à montrer une femme d'âge mûr comme sujet et objet de désir. Elle se coule dans un rituel usuel, structuré en trois temps : les préliminaires où les deux personnages, qu'un violent orage a contraints à se réfugier dans la maison, échangent des baisers ; le début de la scène de sexe, dont le *climax* est

soigneusement laissé hors-champ ; la discussion sur l'oreiller où les deux personnages sont submergés pour des raisons différentes par l'émotion, Erica parce qu'elle renaît à la sexualité, Harry à cause de son infarctus. Si l'adoption d'une dramaturgie commune à la comédie romantique contribue à banaliser et à présenter comme « naturelle » la sexualité des personnages vieillissants, de petits indices viennent rappeler qu'une telle scène ne va pas de soi. Ainsi l'orage – par ailleurs métaphore transparente du déchaînement des sens – semble justifier le basculement de la complicité entre Erica et Harry à la sexualité : les bougies sont allumées autant à cause de la coupure d'électricité que pour préluder à la rencontre érotique. De même, la bande-son qui accompagne les préliminaires, *I Only Have Eyes for You*, slow célèbre des Flamingos de 1973, a autant pour fonction d'offrir un accompagnement musical romantique que de renvoyer à la jeunesse des personnages et de leurs interprètes, tous deux stars dans les années 1970, ce qui contribue à atténuer l'image de leur maturité.

Les deux situations saillantes qui soutiennent en même temps le comique et l'érotisme de la séquence ne procèdent en revanche ni de l'esquive ni de la minimisation de l'âge dans la scène de sexe, malgré leurs ambiguïtés. Il s'agit du moment où Erica demande à Harry de découper avec des ciseaux son pull-over à col roulé et de celui où Erica interrompt les ébats amoureux pour vérifier la tension artérielle de son partenaire.

Le découpage du pull-over, dans lequel le corps d'Erica est comme cadénassé puisqu'elle le porte quasiment depuis le début du film en dépit du temps estival, est une figuration du réveil à la sexualité, au plaisir et à la sensualité d'Erica, qui croyait « avoir fermé la boutique » comme elle le confesse ensuite : les plans sur les ciseaux, tenus par Harry, fendant « l'armure » qui réprime ses désirs et ses aspirations, sont d'ailleurs entrecoupés de plans sur le visage d'Erica qui exprime excitation puis jouissance une fois le vêtement découpé. Le récit s'est pourtant précédemment attaché à présenter le retrait de l'héroïne de la vie amoureuse et sexuelle comme la conséquence d'un double standard concernant l'âge et la sexualité, à travers par exemple les propos de Zoe ou encore par la vision grotesque que le film offre, avec Harry, de l'homme mûr qui continue d'affirmer sa puissance sexuelle et de collectionner les jeunes femmes. La scène de sexe vient donc modifier ce discours en faisant de ce retrait un renoncement psychologique et individuel. La (re)découverte de la sensualité et du plaisir, qu'atteste le « *I do love sex* » prononcé ensuite par Erica, se trouve même, paradoxalement, renforcer les assignations de genre

traditionnelles, et leurs inégalités, puisqu'elle place Erica dans la position passive d'une femme endormie que seuls peuvent réveiller les ciseaux phalliques et la maîtrise sexuelle de son partenaire masculin, jugé « doué » (*brilliant*) de son propre aveu. Ce faisant, elle rétablit aussi la toute-puissance de la masculinité de Harry, que nous avons jusqu'alors essentiellement vu en position de faiblesse, dépossédé de ses attributs de séducteur viril (prenant du Viagra en secret, malade, incapable de monter un escalier, en pyjama, etc.).

L'interruption *ex abrupto* des ébats amoureux par Erica pour vérifier la tension artérielle de Harry vient toutefois modifier ce schéma sexiste. Avec cette préoccupation, c'est elle qui reprend la main sur la scène érotique. De manière significative, au plan où elle suggère de mesurer la tension de son partenaire, succède, en contrechamp, un plan, peu avantageux, sur le visage hirsute et un peu rougeaud de Harry. De plus, la prise de la tension s'accompagne d'un changement révélateur de position sexuelle : la position du missionnaire, adoptée depuis le début de la séquence, est remplacée par une position en amazone, où Erica chevauche Harry, allongé sur le lit, le brassard au bras.



La prise en compte de l'âge dans la scène de sexe produit à la fois un effet comique et une modification des rapports de pouvoir entre Erica et Harry.

L'introduction de ce geste médical dans une situation érotique réintroduit également la question de l'âge. Non seulement le geste renvoie à la pathologie cardiaque dont souffre Harry, problème fréquent des *seniors*,

mais il donne lieu à un petit rebondissement comique lié à la presbytie : Erica n'arrive pas à lire les chiffres sur le tensiomètre et Harry lui prête ses lunettes pour qu'elle y parvienne. Devant le 12/8 affichée, elle pousse un cri de joie et lance en l'air le tensiomètre qui atterrit, avec un effet de ralenti, sur les poutres apparentes du plafond de la chambre, tel un sous-vêtement lancé dans le feu de l'action amoureuse. Cette réinscription du vieillissement, et de ses effets physiques, dans une scène qui par ailleurs dévoile à peine les corps et insiste plus sur la tonicité et la minceur du corps de Diane Keaton que sur sa maturité², n'est pas purement anecdotique.

Sous couvert de rappeler l'âge des deux protagonistes, elle a aussi une valeur clairement normative : d'une part parce que le souci qu'Erica a de la santé de Harry la déplace de la sphère érotique à celle du soin, ce qui la réassigne à une position féminine traditionnelle ; d'autre part car en s'enquérant de la capacité de son partenaire à supporter un acte sexuel, elle lui propose une forme de *safe sex* pour partenaires vieillissants, que n'a pas pratiquée Harry avec la jeune Marin au début du récit en prenant du Viagra « pour être à la hauteur ». La comparaison des deux scènes de sexe suggère de fait que le couple Harry-Erica est une relation plus appropriée, ce que le reste du récit s'évertue par ailleurs à prouver : le goût de Harry pour les jeunes femmes, qui a été puni une première fois par un infarctus, sera ensuite puni par de multiples malaises lorsqu'il quittera la maison des Hamptons pour reprendre sa vie de séducteur invétéré ; lui-même finira par se rendre compte de son amour pour Erica, la seule relation véritable qu'il ait en fait connue, et par admettre son âge, et celui, approprié au sien, de sa partenaire amoureuse.

Il est toutefois assez novateur de voir porté par un personnage masculin le stigmate du « scandale de l'anachronisme », c'est-à-dire de la disqualification entraînée par le fait de chercher à se soustraire aux normes de l'âge, d'avoir un comportement inadéquat par rapport à ce qui est attendu pour un âge donné³. Contrairement à une longue tradition picturale, littéraire et cinématographique, qui associe le scandale de l'anachronisme aux femmes d'âge mûr – qu'on songe par exemple à *Boulevard du crépuscule* (Wildier, 1950) – et qui dénie ou châtie leur activité sexuelle par le ridicule ou le châtiment moral, *Tout peut arriver* donne une visibilité nouvelle, exempte de condamnation, au désir et à la sexualité d'Erica. Par-delà ses ambiguïtés, la suite du film le confirme en montrant, sans jugement moral, comment elle tente de se consoler en entamant une liaison avec Julian, le jeune médecin... avant que Harry vienne lui déclarer son amour

dans un dénouement si improbable qu'il a lieu à Paris, espace typique de la fantaisie dans les comédies américaines.

(RM)

-
1. Sally Chivers, *The Silvering Screen: Old Age and Disability in Cinema*, Jefferson, McFarland, 2013, p. xvi.
 2. Le fait que Keaton corresponde aux critères de beauté « juvénile » dominants, ce qui est aussi un privilège de classe, est un travers pointé par plusieurs critiques. Voir par exemple, Deborah Jermyn, « “Glorious, Glamorous and That Old Standy, Amorous”: the Late Blossoming of Diane Keaton’s Romantic Comedy Career », *Celebrity Studies*, vol. 3, n° 1, mars 2012, p. 37-51.
 3. Mary Russo, « Aging and the Scandal of Anachronism », dans Kathleen M. Woodward (dir.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 20-33.

L'Enfant (Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne, 2005)

Belgique, couleurs, 1 h 35

Production : Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne, Denis Freyd (Les Films du Fleuve)

Scénario : Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne

Résumé : Quand Sonia (Déborah François) rentre seule de la maternité avec son bébé, Jimmy, elle découvre que Bruno (Jérémie Renier), le père de l'enfant, a loué son petit studio de banlieue pour quelques jours. Bientôt, Bruno ira jusqu'à vendre Jimmy...

Extrait analysé : scène de la cuisine, au retour de l'hôpital (à partir de 54'21" – DVD Blaq Out).

La philosophie des Dardenne est-elle la philosophie d'Emmanuel Levinas ? Parce que Luc Dardenne a étudié la pensée de l'auteur de *Totalité et Infini*, les commentateurs ont tendance à vouloir trouver dans les films des frères Dardenne des éléments caractéristiques de la philosophie d'Emmanuel Levinas. Il s'agit en général d'identifier l'usage de la caméra le plus récurrent et de montrer qu'il correspond à une vision du monde conforme à la perspective lévinassienne. Dans sa *Filmosophy* (2006), Daniel Frampton écrit ainsi à propos de l'usage du gros plan par les Dardenne qu'il viserait à créer « une relation pure entre le personnage et le créateur ». Cette relation pure aurait pour fin de nous faire vivre en tant que spectateurs l'expérience du visage telle que la conçoit Emmanuel Levinas, selon son mot célèbre dans *Difficile liberté*, à savoir : « Voir un visage, c'est déjà entendre : "Tu ne tueras point." » Cependant, il faut bien reconnaître avec William Rothman que s'il y a bien quelques gros plans dans *Rosetta*, il n'y en a pas ou peu dans leurs autres films.

Dans un article influent¹, Sarah Cooper a, quant à elle, noté que l'usage de la caméra caractéristique des Dardenne serait plutôt de la situer légèrement derrière le personnage en vue de créer un effet de « substitution », c'est-à-dire une proximité qui n'est pas une identité de position, ce qui signifierait qu'on ne peut pas se mettre à la place du personnage. Rothman a rétorqué à cela que c'est toujours le cas au cinéma, qu'il y a en outre un défaut d'analogie puisque contrairement à la relation de face à face, la caméra n'attend rien en retour et qu'enfin pour Luc Dardenne Dieu est mort, Dieu qui est pourtant le fondement de l'injonction éthique censée nous être faite à travers l'expérience du visage d'autrui.

Richard Rushton² soutient, quant à lui, que la figure stylistique la plus caractéristique des frères Dardenne n'est pas celle repérée par Cooper, mais le plan à deux (*two shot*) ou à trois personnages, où la conversation est filmée avec une caméra portée qui va et vient de l'un à l'autre et crée une vue de côté ou de profil, plutôt qu'une vue de face. Analysant les effets de ces techniques, Rushton en découvre deux, à savoir retarder l'accès à l'intériorité des personnages, ce que Luc Dardenne, dans une entrée de son journal appelle le « secret » et parvenir à montrer que les personnages « sont tellement submergés par leurs émotions qu'ils ne parviennent pas à les exprimer ». Sans rentrer dans le détail de l'analyse conceptuelle de Rushton qui mobilise l'appareil théorique de Michael Fried³ pour conclure que ces techniques encouragent ce qu'il appelle la « spécularité » sans décourager « l'absorption », on peut considérer que ces procédés constituent une façon sincère et convaincante de surmonter le scepticisme du spectateur et, plus généralement, le scepticisme à propos d'autrui en reconnaissant le présent des personnages sans méconnaître le problème de la théâtralité.

Si l'absorption dans un film est en effet fonction de la capacité des spectateurs à s'identifier aux personnages, il faut admettre que l'identification au personnage ne peut pas être un processus où l'on se découvre identique à lui, mais où l'on parvient à s'y reconnaître, c'est-à-dire à s'engager intellectuellement et émotionnellement pour lui sans être certain de ne pas avoir à le regretter ni d'être à la hauteur et sans cesser d'avoir ces doutes à l'esprit. La reconnaissance doit ici s'entendre au sens où le père d'un enfant naturel doit reconnaître son enfant, c'est-à-dire précisément s'engager intellectuellement et émotionnellement pour lui sans être certain de ne pas avoir à le regretter ni d'être à la hauteur et sans cesser d'avoir ces doutes à l'esprit, un problème abordé directement à mon sens

dans *L'Enfant*, quand Bruno reconnaît légalement Jimmy sans vraiment le reconnaître, mais aussi dans *Le Gamin au vélo* (2011). Avant *L'Enfant*, les films *La Promesse* (1996) ou *Rosetta* (1999) pensaient déjà cette question de l'identité.

Donner du secret aux personnages. On peut soutenir que les Dardenne ont compris ce que les peintres modernistes avaient compris selon Fried, à savoir que nous avons tendance à « théâtraliser » les autres, c'est-à-dire à refuser de leur accorder une quelconque importance en nous empêchant de nous émouvoir pour eux, en restant, tels des spectateurs de théâtre, passifs, tapis dans l'ombre et silencieux. Ce refus de reconnaître l'existence des autres en les transformant en personnages de fiction est également possible au théâtre comme au cinéma, quand on dédaigne de faire du présent du personnage le nôtre.

Mais c'est aussi un indicateur de ce qui peut donner de l'existence aux personnages, à savoir faire que la conscience de cette possibilité, qui n'est que l'envers de la possibilité que l'autre me trompe en simulant ses pensées et ses émotions, ne disparaisse jamais tout à fait et restituer à l'être humain sa part de mystère, ou plutôt, pour employer une expression de Luc Dardenne, sa part de « secret » : « Trouver la “mauvaise place” pour la caméra, faire en sorte que tout en essayant de la placer à la bonne place, à la place du regard du personnage, [elle subisse] un obstacle, un retard, c'est notre façon de créer du secret pour le spectateur en même temps que de donner du secret, donc de l'existence, à nos personnages. »

Luc Dardenne en donne deux exemples : dans *Rosetta*, la scène de la délation dans la baraque à frites et dans *Le Fils* (2002), la scène où Olivier épie par la fenêtre sur la pointe des pieds la directrice dans son bureau. On peut en proposer un troisième, dans *L'Enfant*, la scène de la cuisine lorsque Bruno cherche à faire sortir Sonia de son mutisme mais refuse de reconnaître sa faute et la souffrance qu'il lui a infligée.

À noter Deuxième Palme d'or des réalisateurs belges, le film s'inscrit de manière cohérente dans leur œuvre marquée par un style cinématographique proche du documentaire et une prédilection pour le réalisme social.

Dans la banlieue de Liège, deux jeunes gens pauvres, Sonia et Bruno, viennent d'avoir un bébé. Bruno, qui ne s'est jamais rendu à la maternité et ne semble pas s'intéresser à son fils, est un petit voleur, qui exploite de jeunes garçons. Après que sa receleuse principale lui ait signalé que

certaines personnes seraient prêtes à acheter l'enfant, il y réfléchit et ne tarde guère à procéder à la transaction. Quand Sonia l'apprend, elle s'évanouit et finit à l'hôpital. Après avoir récupéré et rendu l'enfant à sa mère, Bruno les attend à la sortie et les accompagne jusque chez elle. Enfermée dans son mutisme, Sonia ne répond pas quand il lui demande, dans le bus, de lui prêter son GSM et elle cherche en vain à l'empêcher ensuite d'entrer dans son appartement. Après qu'elle ait couché le bébé, il lui demande de nouveau de lui prêter son GSM. Elle ne répond pas et entre dans la cuisine d'un pas décidé.



« Trouver la “mauvaise place” pour la caméra, [...] c’est notre façon de créer du secret pour le spectateur en même temps que de donner du secret, donc de l’existence, à nos personnages. »

La scène (54’21’’-56’13’’) est filmée en plan-séquence. Le visage fermé et le regard furieux, Sonia se saisit rapidement d’une casserole dans l’étagère, casserole qu’elle remplit d’eau après s’être rapidement tournée vers l’évier. La caméra, toujours tenue « à l’épaule », s’approche d’elle, mais reste néanmoins en retrait, à l’entrée de la pièce, l’un des montants métalliques de l’étagère se superposant dans le champ à la colonne vertébrale de la jeune fille. La caméra recadre la jeune fille dans ses micro-déplacements au niveau de l’évier, puis des plaques de gaz, quand elle déclenche le feu avec une allumette, avant de poser la casserole. Quand Sonia se retourne brusquement et se déplace de nouveau vers l’étagère, la caméra, qui tremble toujours légèrement, la suit, contournant la cloison mais sans dépasser le montant et le plateau de l’étagère, qui nous masquent

ainsi en partie le visage de la jeune mère en colère. Le mouvement de retour vers l'évier est accompagné par un panotravelling oblique rapide qui se termine sur la tomate et le sachet qui viennent d'être ainsi posés sur le plan de travail. La caméra suit et recadre en gros plan sur les mains qui ouvrent puis versent le contenu d'une soupe lyophilisée dans la casserole, avant de remonter le long du haut du corps de Sonia, jusqu'à son visage. On suppose que Sonia découpe la tomate quand la caméra fait un panoramique latéral gauche-droite vers l'étagère, derrière la jeune femme, où nous découvrons l'entrée de Bruno, qui se saisit d'un autre sachet, l'ouvre avec ses dents, se sert et demande ce qu'il lui a fait en se justifiant de la même façon que précédemment : « je pensais qu'on en ferait un autre, c'est tout ».

Un panoramique latéral droite-gauche nous dévoile Sonia, le dos tourné, penchée sur son évier, sans réaction, qui continue à cuisiner : la caméra nous montre ensuite le couteau qu'elle utilise pour mélanger le contenu de la casserole, avant de le poser sur le plan de travail et de s'essuyer les mains sur un torchon. La caméra filme le mouvement par lequel elle sort du beurre du réfrigérateur situé sous l'évier, puis le pose sur le plan de travail, en posant aussi à côté un sac rempli d'aliments.

Nouveau panoramique latéral gauche-droite vers Bruno qui s'approche et tend la main pour se saisir du sac, ce qui provoque une très vive réaction agressive de Sonia, qui se jette sur lui, le spectateur n'ayant que le temps de constater que le couteau a disparu du plan de travail et de supposer qu'il est dans la main de la jeune femme. S'ensuit une lutte filmée en gros plan où Bruno prend rapidement l'avantage en tenant les bras de la jeune femme, qu'il tient de dos : il la fait sortir de la cuisine, la plaque au sol avant de lui faire lâcher le couteau, qu'il jette au loin, et de l'immobiliser. Après qu'il ait relâché son étreinte, ils se relèvent tous les deux et elle lui intime l'ordre de sortir à trois reprises, en lui hurlant d'emmener la poussette, ce qu'il fait. La dernière image la montre, furieuse, jetant un œil vers le bébé alité, qui ne s'est pas réveillé.

Le refus de reconnaître l'existence de l'autre est évidemment un thème central du film puisque la « catastrophe » se produit juste après que Bruno ait fait légalement ce qu'il n'était pas prêt à faire réellement, à savoir reconnaître son enfant : c'est Sonia qui l'a poussé à le faire en le lui demandant à deux reprises et ce n'est pas seulement parce qu'il a menti, lui qui prétend à ce moment-là que c'est l'enfant d'un autre, que Bruno ne sait pas quoi répondre au policier quand celui-ci l'interroge sur la raison qui l'a conduit à reconnaître l'enfant.

Outre les vertus violentes de la caméra portée et du plan-séquence dans une scène de lutte, la position de la caméra dans cette scène me semble relever d'une recherche de la « mauvaise place » : en témoignent au moins les deux éléments suivants, à savoir, d'abord, le jeu avec le montant de la structure métallique de l'étagère dans la cuisine et, ensuite, le corps-à-corps de la caméra avec le couple en lutte, qui ne laisse entrevoir que brièvement le couteau qui pourrait faire que le film vire à la tragédie.

En nous masquant le visage de la jeune fille, le montant de l'étagère nous empêche d'en savoir davantage sur son état d'esprit, préservant de cette façon la surprise qui nous saisit quand nous observons sa réaction violente. De même, la caméra, qui part avec un peu de retard dans son mouvement pour suivre la lutte qui s'engage, nous met « dans le secret » de ce qui menace Bruno quand il nous semble que le couteau manque sur le plan de travail, une apparence qui crée l'attente d'une confirmation. Cette confirmation ne vient cependant pas immédiatement, à cause des corps qui font obstacle à notre vision. Ces obstacles, ce retard semblent bien contribuer à « donner de l'existence » aux personnages et au drame qui nous sont ainsi montrés.

(HC)

-
1. Sarah Cooper, « Mortal ethics: reading Levinas with the Dardenne brothers », *Film-Philosophy*, vol. 11, n° 2, août 2007, en ligne : <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/88/73>.
 2. Richard Rushton, « Empathic projection in the films of the Dardenne brothers », *Screen*, 55 (3), 2014, p. 303-316, en ligne : <https://doi.org/10.1093/screen/hju027>.
 3. Voir Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2017 (1980).

Les Fils de l'homme (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006)

États-Unis, couleurs, 1 h 50

Production : Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith et Tony Smith
(Universal Pictures)

Scénario : Alfonso Cuarón, Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus et Hawk Ostby,
d'après le roman de Phyllis Dorothy James

Acteurs principaux : Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine

Résumé : En 2027, touchée par une inquiétante stérilité, l'humanité n'a plus connu de naissance depuis dix-huit ans. Le monde est en proie au chaos et l'Angleterre semble ne devoir son sursis qu'à l'état d'urgence qu'elle a instauré. Contacté par son ex-femme passée dans la clandestinité, un homme se voit confier une jeune femme enceinte qu'il va devoir protéger du gouvernement et des terroristes qui sont à sa recherche.

Extrait analysé : la séquence du musée « l'Arche des Arts » (DVD Universal Pictures).

Décider de filmer un musée au cinéma demande le plus souvent de se risquer à trois gestes esthétiques intimement liés entre eux : constituer une collection, concevoir un modèle d'exposition des œuvres et, enfin, proposer une thèse sur l'art. Du musée installé dans les murs de la Tate Modern, *Ark of the Arts*, on ne compte que deux œuvres, exception faite de quelques peintures de petit format peu visibles disposées dans un couloir : *David* de Michel-Ange (1501-1504) et *Guernica* de Picasso (1937). *Pig For Pink Floyd* de Jeffrey Shaw (1976-1977), une œuvre spécialement conçue pour la pochette de l'album *Animals*, flotte dans le ciel londonien, tandis que *Kissing Coppers* de Banksy (2004) est installé à l'entrée du musée. Si ces œuvres peuvent toujours refléter les goûts artistiques de leur propriétaire, Nigel, elles n'en partagent pas moins une même relation au politique. Le

David, habituellement lu comme un symbole de la résistance opposée aux Philistins (I Samuel 17 : 1-58), fut aussi celui de la République de Florence qui s'opposait aux Médicis exilés depuis 1494 ainsi qu'aux royaumes de France et d'Espagne. *Guernica* est une œuvre réalisée en soutien à la guerre que les républicains espagnols menaient contre les forces nationalistes de Franco. Peinte au lendemain du bombardement de la petite ville de Biscaye le 26 avril 1937, elle a été présentée au pavillon espagnol de l'exposition universelle de Paris en juillet de la même année. *Pig For Pink Floyd*, déployé au-dessus de la *Battersea Power Station*, véritable emblème du capitalisme industriel, témoigne lui aussi d'une position qui ne fait pas mystère de ses sympathies politiques, puisqu'il a été réalisé à l'effigie des cochons de *La Ferme des animaux* de Georges Orwell. Quant à l'œuvre de Banksy elle s'inscrit dans la redéfinition d'une « économie politique du visible¹ » associée au *street art*. Les œuvres réunies, il restait à choisir leur mode d'exposition. Si *Kissing Coppers* et *Pig For Pink Floyd* ne sont pas situées dans l'enceinte du musée, on reste surpris de découvrir *Guernica* servant de décor au déjeuner de Nigel (Danny Huston) et Théo (Clive Owen). Non seulement l'œuvre a été privatisée et réservée à la seule jouissance de son propriétaire, mais son installation dans une salle à manger heurte les positions de Picasso qui s'est élevé plus d'une fois contre une peinture qui serait simplement faite pour décorer des appartements bourgeois. La politique de conservation menée par Nigel se fait confiscatoire, elle rompt le lien qui va de l'œuvre à la société et lui retire sa fonction historique². C'est ici, dans cette décision scénographique surprenante, que va pouvoir se lire la thèse sur l'art défendue par Cuarón.

Ouverte par l'arrivée de Théo et l'étreinte de bienvenue que lui impose Nigel au pied du *David*, la séquence s'achève devant l'œuvre de Shaw qui sépare les deux hommes. Toute la séquence est ainsi construite sur un travail de déliaison qui ne cesse d'introduire de la distance et de marquer des écarts qui contredisent l'amabilité des échanges, la diplomatie des questions et des réponses, pour mieux s'organiser à partir d'un double scénario des figures et des œuvres que Cuarón règle en trois temps : l'étreinte, le champ/contrechamp et le plan divisé.

À noter Il est devenu manifeste qu'il ne saurait y avoir de politique de restauration des œuvres d'art sans une théorie de l'art, fut-elle implicite. Le *David* de Cuarón n'y échappe pas et fait une double hypothèse sur le cinéma comme lieu de *ré-installation* des œuvres (Anita Durand, 2009). La première suggère une restauration de type philologique comblant la lacune matérielle affectant la jambe gauche de la statue. Elle s'inspire de la tradition de la restauration critique (C. Brandi, *Teoria del restauro*, 1963, trad. 2000) et créative

(G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, Storia, Monumenti*, 1997). La seconde postule la possibilité d'une interprétation figurative de l'œuvre libérée des contraintes conservatrices. Le *David* devient tout à la fois cyborg (un *Terminator* maniériste) et sculpture contemporaine à l'image des détournements de Dan Cretu.

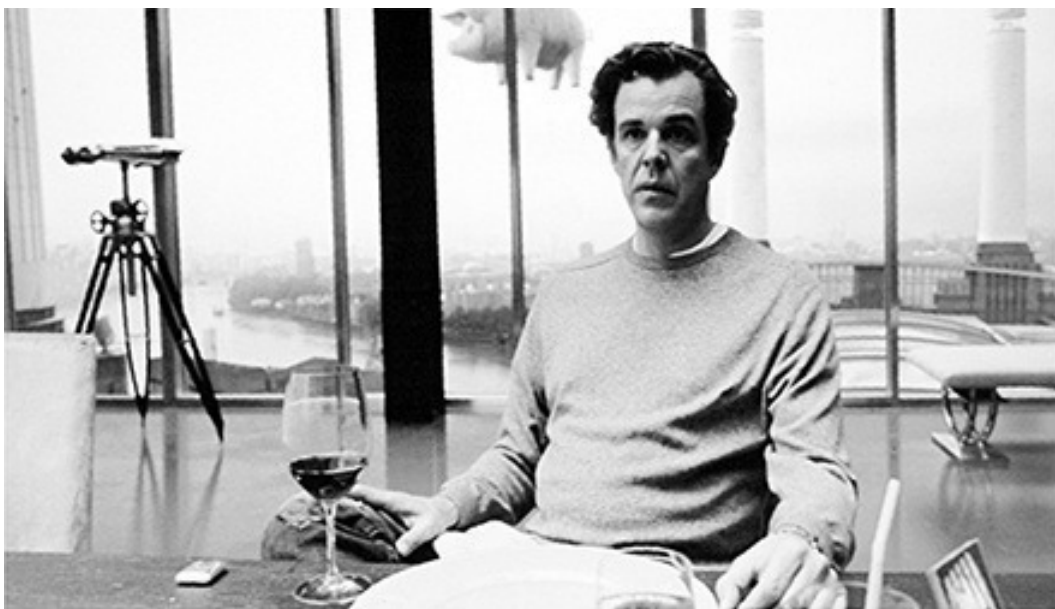


L'œuvre exposée est désormais autant celle de Michel-Ange que celle d'Alfonso Cuarón.

Si l'étreinte pouvait suggérer une entente, une affection partagée et une possible communion, ce que dément la passivité de Théo, le champ/contrechamp qui les oppose alors qu'ils ont pris place à table se construit à partir des œuvres placées en arrière-plan des personnages.

Nigel est ainsi associé à *Pig For Pink Floyd*, tandis que Théo est clairement distingué par *Guernica*. Pour autant les œuvres ne forment pas le décor de la scène, elles ne constituent pas sa plus-value décorative, elles s'imposent tout autrement comme le plan de définition moral et politique des personnages. Avec le champ/contrechamp la salle a désormais perdu son homogénéité spatiale, toute entière livrée au pouvoir de distinction et de séparation des œuvres. D'un côté se trouve *Guernica* et la résistance que l'œuvre oppose au fascisme, de l'autre *Pig* qui souligne le tournant totalitaire de l'Angleterre. La sculpture gonflable de Shaw peut bien se trouver installée à l'extérieur, suspendue dans l'air, elle n'en est pas moins réintégrée par la fenêtre qui l'admet comme motif dans la surface de l'image. Avant d'être celui de Nigel et Théo, le face-à-face est d'abord celui de *Guernica* et de *Pig*, qui oppose l'utopie républicaine du premier à la dystopie orwellienne du second. Si le champ/contrechamp construit une

opposition entre deux mondes, le dernier plan qui réunit pourtant les deux personnages ne contredit pas sa logique formelle. Alors qu'ils se retrouvent à nouveau face à face devant la grande baie vitrée, on les découvre séparés par l'œuvre de Shaw. Là où les dialogues pouvaient encore laisser croire que les deux hommes partageaient une ancienne complicité, le plan qui les réunit et les situe de part et d'autre de *Pig* a définitivement dressé l'irréductibilité de leur position politique et morale.



Les œuvres d'art sont investies d'un pouvoir de définition morale des personnages.

Nous avons vu que la scénographie de Cuarón reposait sur une logique des écarts qui tient la distance entre les personnages pour un éloignement politique, souligné par des œuvres d'art qui emblématisent la position de chacun. Il nous faut maintenant considérer le travail d'inscription de la figure de Théo dans l'image. On le sait, *Guernica* est une œuvre qui ne donne pas le récit d'un massacre, mais qui choisit de peindre son allégorie. Carlo Ginzburg en a rappelé l'enjeu politique : « *Guernica*, ce tableau antifasciste par excellence dont l'ennemi est absent et qui laisse la place à une communauté d'hommes et d'animaux unis par la tragédie et la mort.³ » L'allégorie qui commence sur ce retrait de l'événement – Picasso a renoncé à documenter la réalité du bombardement – se présente ici comme une structure d'histoire qui transforme l'expérience d'un pur présent en drame universel. Cuarón ne filme donc pas *Guernica* comme le fond de son plan sur lequel pourrait se détacher Théo mais, au contraire, comme une surface d'image capable d'intégrer et d'absorber le personnage. En d'autres termes, c'est parce que la figuration de *Guernica* échappe à sa caractérisation documentaire, qu'il devient possible d'y ajouter la figure qui en réactive le sens politique. Théo n'est donc pas devant l'image et le tableau n'est pas derrière lui, il est plus essentiellement dans l'image, telle une nouvelle figure ajoutée au tableau. Cuarón modernise *Guernica* en transformant le tableau à partir de la situation politique que son film imagine. Il en prolonge l'allégorie, il remet en somme l'œuvre au travail. Théo est ainsi ajouté au tableau sous le cheval blessé, entre le soldat mort qui tient un glaive brisé et la figure à la lampe que l'on sait tirée d'un tableau de Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (1808). Intégré au tableau de Picasso, Théo en rejoue la douleur. Regardons maintenant la manière dont le plan est composé : une ligne de bouteilles et de verres constitue un avant-plan qui isole Théo, véritable frontière politique et morale qui le sépare de Nigel. Regardons ensuite la manière dont les deux personnages quittent la table pour se diriger vers la grande baie vitrée : Nigel sort par la droite et passe devant *la femme dans les flammes*, dont le geste épouse celui du *Tres de Mayo* de Goya, alors que Théo sort par la gauche et passe devant la *pietà* du tableau. À l'un les désastres de la guerre, à l'autre une image de la douleur et l'espoir de sa consolation.

En tournant le dos à *Guernica*, Théo est encore celui qui comprend le mieux l'œuvre de Picasso. Parce qu'il habite l'œuvre et va se laisser habiter par elle, parce qu'il est déjà dans l'œuvre dont il rejoue le programme allégorique. Il n'en sait rien encore, mais il est celui par qui *Guernica* va

retrouver tout son sens. Si l'œuvre est une image de la résistance au fascisme, Théo est celui qui en renouvelle la lutte. Cette séquence fait des *Fils de l'homme* un film sur l'art, mais d'un art en temps de guerre, affrontant des temps de détresse pour le dire dans la langue d'Hölderlin⁴ qui pensait la poésie sur les ruines laissées par la terreur révolutionnaire. En choisissant de « sauver » l'art et de laisser périr l'humanité, Nigel tombe sous le coup de l'analyse de Walter Benjamin qui résumait le fascisme de Marinetti⁵ par une formule devenue fameuse – *Fiat ars, pereat mundus*⁶. « C'est là évidemment, conclut Benjamin, la parfaite réalisation de l'art pour l'art.⁷ » Loin de retrouver les origines littéraires d'une thèse sur l'art qui, au XIX^e siècle, s'est surtout manifestée par son retrait politique après la révolution de 1848⁸, Nigel renonce à la leçon politique de *Guernica* dont on pourrait trouver le commentaire chez Brecht : « L'art est nécessaire, afin que ce qui est juste politiquement prenne un caractère exemplaire pour les hommes.⁹ »

La séquence du musée du film porte le témoignage d'une véritable politique de l'art défendue par Cuarón. Après Alain Resnais (*Guernica*, 1950), le Groupe Dziga Vertov (*British Sounds*, 1969), Fernando Arrabal (*L'arbre de Guernica*, 1975) et Emir Kusturica (*Guernica*, 1978), Cuarón a donc relancé la mémoire d'une œuvre pour en réactiver le sens politique. Sauver *Guernica* de la destruction est une chose, y reconnaître l'image d'une humanité se dressant contre ses crimes en est une autre. Les œuvres ne sont pas sauvées d'être mises à l'abri, elles sont sauvées lorsqu'elles sont comprises. Le musée se fait tombeau de l'art lorsqu'on prive les œuvres de leur rapport à l'histoire qui doit être constamment réactualisé.

(LV)

-
1. Marie-Joseph Bertini, « Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le *non* ? », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 29 | 2015, mis en ligne le 8 janvier 2016.
 2. L'attitude de Nigel n'est pas sans rappeler celle d'Hermann Goering qui prit le contrôle à des fins personnelles de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) chargé d'organiser le pillage des musées français et des collections juives. Rose Valland, *Le Front de l'art. Défense des collections françaises, 1939-1945*, Réunion des Musées Nationaux, 2016 ; Guillaume Fonkenell (dir.), *Le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947*, Musée du Louvre/Le Passage, 2009.
 3. Carlo Ginzburg, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Les presses du réel, 2013, p. 169.
 4. « À quoi bon des poètes en ce temps de détresse ? » est un vers de l'élégie *Pain et Vin* (*Brot und Wein*) composée par F. Hölderlin en 1800.
 5. Benjamin fait directement allusion à l'*Esthétique futuriste de la guerre* qui paraît le 27 octobre 1935 à Turin dans *La Gazzetta del Popolo*. Le manifeste sera publié en français le 5 novembre 1935 dans *L'Humanité*.
 6. « Que l'art s'effectue, même si le monde doit périr ». La formule latine de Benjamin est un détournement de celle qu'Emmanuel Kant commente dans son *Projet de Paix perpétuelle* : *Fiat justitia, pereat mundus* (« Que règne la justice, fussent périr les scélérats de tout l'univers »). Sa première mention se trouve chez l'historien vénitien Marino Sanuto (1466-1566) : « *absolutiones ab homicidio non dantur nisi magna ex causa, et nisi auditis qui se laesos praetendunt, et ideo volumus audire utramque partem, quia animus noster est ut fiat justitia et pereat mundus* » (Marino Sanuto, *I Diarii*, 1496-1533, tome XXXIII, Venise, Fratelli Visentini, 1892, p. 436). Notons aussi que la musique qui accompagne la scène, *Le Festin d'Alexandre* de Haendel, en redouble le sens. En effet, l'œuvre dédiée à sainte Cécile fut écrite pour célébrer les pouvoirs de la musique et s'appuie sur un livret qui décrit le banquet d'Alexandre le Grand organisé dans une Persépolis conquise, avant que ce dernier ne se décide sous l'emprise de la musique à venger la mort de ses soldats en donnant l'ordre terrible d'incendier la ville : *delenda Persepolis est*. Pour une critique de la formule de Benjamin, voir Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015.
 7. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », *Essais 2, 1935-1940*, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 126.
 8. Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), Champ Vallon, 1997.
 9. Bertolt Brecht, *Les arts et la Révolution*, dans *Écrits sur la littérature et sur l'art*, t. III, L'Arche, 1970, p. 153.

Teza

(Haile Gerima, 2007)

Éthiopie, Allemagne, couleurs, 139 minutes

Production : Philippe Avril, Karl Baumgartner, Marie-Michèlegravele Cattelain, Haile Gerima (Negod-Gwad Productions, Pandora Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk, Mypheduh Films).

Scénario : Hailé Gerima

Acteurs principaux : Aaron Arefe, Abiye Tedla, Takelech Beyene

Résumé : *Teza* relate le difficile retour dans son pays d'origine d'un Éthiopien, Anberber. Parti étudier la médecine en Allemagne, cet homme idéaliste retrouve un pays déchiré par des luttes internes, où il ne se sent plus à sa place.

Extrait analysé : séquence située dans le premier quart du récit, où Anberber redécouvre la réalité du pays qu'il avait quitté des années plus tôt (de 12'30" à 17'50" – DVD Trigon-films).

Teza (la rosée) oscille entre plusieurs lieux (l'Éthiopie et l'Allemagne) et plusieurs époques (en particulier la jeunesse du héros dans les années 1970 et 1980 en Allemagne, relatée par flash-back successifs, et le présent des années 1990, marqué par son retour raté auprès des siens). Cette construction complexe, non linéaire, permet au film d'explorer plusieurs aspects du problème postcolonial. D'une part, il aborde le maintien d'un système d'oppression hérité de l'ancien ordre colonial, dont il retrace l'histoire, dénonçant des mécanismes qui sont toujours d'actualité. D'autre part, il explore une question plus contemporaine : les identités diasporiques instables d'individus qui, comme le héros du film, sont partis longtemps à l'étranger et en reviennent déracinés, incapables de se reconnecter à leur culture d'origine.

Cette double interrogation reflète d'ailleurs le parcours individuel de l'auteur, bien que le film ne soit pas une autobiographie, mais plutôt, pour

reprendre ses termes, une « biographie générationnelle¹ ». Les origines éthiopiennes de Gerima le situent du côté des anciens colonisés. Le film répond en cela à l'exigence des théoriciens et militants de la pensée postcoloniale : offrir une version de l'histoire envisagée du point de vue, et à travers la voix, de l'opprimé, pour déconstruire le discours historique eurocentré. Mais le cinéaste est parti faire ses études à l'étranger (non en Allemagne, comme son protagoniste, mais aux États-Unis), ce qui entraîne une réflexion sur l'impérialisme culturel et les traumatismes du déplacement, ainsi que sur la possibilité, pour un « déraciné », de retrouver sa culture d'origine. Ce cheminement passe notamment par l'élaboration de techniques narratives et visuelles alternatives aux « codes aristotéliens » selon lesquels s'organisent les récits de l'Occident. En ce sens, la structure non linéaire du récit, les multiples allées et venues entre les époques et les lieux, ce « palimpseste temporel » explorant différentes strates de l'histoire, constituent, autant que le message militant explicite, une tentative de résistance à la colonisation de l'imaginaire.

La séquence que nous allons étudier se situe dans le premier quart du récit, au moment où Anberber (Aaron Arefe) redécouvre peu à peu la réalité du pays qu'il avait quitté des années plus tôt. Ce passage est fondamental du point de vue de l'interrogation sur la mémoire, puisque s'y produit une double plongée, dans les souvenirs d'enfance du protagoniste et dans le passé du pays. En effet, Anberber retrouve son terrain de jeu d'enfance, situé sur la « montagne de Mussolini », l'un des seuls monuments historiques érigés pour commémorer les victimes de la bataille qui, en 1936, opposa les soldats éthiopiens à l'armée fasciste italienne. L'articulation poursuivie tout au long du film entre la quête d'identité du personnage et la quête collective que Frantz Fanon, célèbre penseur anticolonialiste, a appelée les « mésaventures de la conscience nationale », atteint ici son paroxysme, les mémoires individuelle et nationale se voyant réunies par le lieu et par les commentaires explicites du personnage en voix off.



Devenu étranger dans son propre pays, Anberber contemple l'enfant qu'il a été.
Souvenir ou hallucination, le petit garçon disparaît vers l'horizon.

Dès le début de la séquence – une série de champs/contrechamps entre Anberber et un petit garçon – se pose la question du déracinement, de l'écart par rapport à une culture ancestrale. Celle-ci est symbolisée par les plans récurrents sur des paysages, au milieu desquels se trouve l'enfant, qui appelle à plusieurs reprises le héros à venir le rejoindre. Les plans sur le petit garçon ont un statut incertain : est-il réellement présent, ou bien s'agit-il d'une hallucination, d'un souvenir le ramenant à sa propre enfance ?

Un gros plan, frontal, sur Anberber en contrechamp, tend à conforter cette dernière interprétation, faisant de l'enfant le double mental du personnage adulte, symbolisant l'époque disparue où il s'accordait harmonieusement à sa culture d'origine. Plusieurs éléments viennent souligner l'aliénation du personnage, et le fossé qui s'est creusé entre lui et cette terre qui semble le rejeter : son expression hallucinée, ainsi que la manière dont, dans ce gros plan, son visage semble déborder du cadre, et appartenir à un autre plan que le paysage sur lequel il s'inscrit. À l'inverse, l'enfant, lui, se fond dans ce même décor, où il finit d'ailleurs par disparaître, s'éloignant dans la profondeur du cadre, sans cesser de se tourner vers le héros et de lui demander de le suivre. L'incapacité d'Anberber à obéir à cette injonction répétée, son immobilité angoissée, marquent ce « conflit psychique » propre à l'individu diasporique, pris dans les rets d'un double système de valeurs.

La dernière question de l'enfant – « Qu'est-ce qui te manque ? » – évoque un thème voisin, celui de la perte de soi, de l'amputation mentale que la claudication d'Anberber, qui rend son cheminement difficile, représente très concrètement. Anberber a, comme on le découvrira plus tard dans le film au cours d'un des nombreux flash-back relatant peu à peu la période qu'il a passée en Allemagne, perdu sa jambe au cours d'une

agression raciste. La perte de ce membre vient régulièrement rappeler à la fois la réalité contemporaine d'un racisme qui a survécu aux guerres coloniales et un « manque » spirituel plus diffus, causé par son expatriation, et dont il ne comprendra l'origine qu'à la fin du film. Un fondu progressif vient, lors du dernier raccord regard sur l'enfant, littéralement « effacer » ce dernier de l'image, le faire brièvement réapparaître, puis l'effacer de nouveau. Ce procédé de « gommage » quasiment fantastique conforte la dimension onirique du passage, tout en symbolisant la déstabilisation de l'identité et les mécanismes d'occultation d'une partie de l'Histoire.

À ce processus d'effacement s'oppose directement la logique mémorielle de l'empreinte, convoquée lorsqu'Anberber arrive au pied du monument commémoratif. Notons que le rappel de l'invasion, oubliée ou minimisée, de l'Éthiopie par les forces armées italiennes, en 1936, est en soi une manière de combattre les non-dits de l'historiographie européenne. La représentation de ce monument, une sorte de tour dressée verticalement dans un paysage entièrement horizontal, fait écho à la méfiance du narrateur à l'égard de l'histoire officielle. Significativement, la silhouette de pierre apparaît à la faveur d'un fondu enchaîné, venant s'inscrire au fond du cadre, au centre de l'image, à peu près à l'endroit où l'enfant s'est effacé. L'édifice, à en croire la voix off d'Anberber, est censé « rendre hommage » aux combattants éthiopiens morts lors de la bataille de l'Enderta. Mais il témoigne aussi de la présence maintenue d'une idéologie impérialiste suspecte dont il s'agit de se distancier, à la fois par les commentaires sonores superposés à l'image, et par le choix des cadrages. Un jeu intéressant s'établit en effet entre l'image, qui tourne autour du monument et le morcelle, et la voix off, instrument du contre-récit historique. Cette fragmentation de la tour – décadrée, minuscule, amputée de sa partie supérieure, comme incongrue dans le paysage – est poursuivie avec persévérance tout au long du passage. Elle est liée au refus déterminé de doter ce bâtiment commémoratif d'une quelconque dimension héroïque. La fragmentation est aussi temporelle, puisqu'à la faveur d'une petite ellipse nous retrouvons Anberber, qui s'est assis devant le monument, et masque partiellement, de son buste, l'inscription qui y est gravée. Au discours officiel, gravé sur la pierre, s'oppose le récit oral d'Anberber, nettement privilégié.

Les allusions historiques sont régulièrement interrompues, au cours du film, par des visions plus contemplatives, convoquant l'image d'une culture ancestrale indifférente à la marche du temps ; ici c'est une autre

hallucination mémorielle du personnage qui assure la transition. Le personnage est assis à la base de la tour, entouré de figures enfantines, qui sont autant de duplications kaléidoscopiques de lui-même. Leurs voix en écho ramènent le récit à une forme d'atemporalité cosmique, confortée par des images poétiques : lever de soleil sur un lac, enfants courant dans un champ. Mais ces instants de contemplation lyrique, hors du temps, sont brutalement interrompus par un zoom arrière qui marque le retour au présent. La voix off reprend, explicitant le lien entre les souvenirs d'enfance du personnage et le souvenir collectif des massacres de la guerre d'Abyssinie. Tandis que le narrateur raconte que « [son] père fit partie des milliers de soldats décimés par les gaz de combat lors de la bataille de la rivière Tekezé », la caméra descend le long du monument. Ce mouvement déclinant manifeste là encore le refus de traiter le massacre des soldats éthiopiens comme un événement héroïque. Le travelling s'accélère, faisant entrer dans le cadre Anberber, qui surgit en contre-jour. La disjonction totale entre le mouvement vertical de la caméra, qui épouse la forme du monument, et celui de l'homme, horizontal, manifeste visuellement la méfiance de la narration envers les traces de l'histoire officielle, à laquelle il tourne littéralement le dos. Le plan rapproché sur une inscription, enfin montrée frontalement, explicite la cible de la dénonciation : on y voit la louve romaine, et l'inscription « ROMA IMPERAVIT ». Cette référence à la notion d'impérialisme englobe d'un même élan la condamnation des violences fascistes et celle de l'imposition forcée d'une culture classique présentée mensongèrement comme universelle. Le dernier plan, qui montre Anberber s'éloigner du monument, dans toute son écrasante hauteur, est un symbole limpide du rejet de cet impérialisme culturel.

La colonisation de l'imaginaire peut prendre encore d'autres formes, comme le montre la fin de la séquence. Les déambulations d'Anberber le conduisent à une école de village, où il observe l'instituteur faisant répéter à une classe de petits garçons enthousiastes et concentrés un hymne national chantant les louanges du progrès et du socialisme. Le film dénonce le matraquage artificiel et aliénant d'une idéologie faussement universaliste sur un terreau étranger. Cette condamnation sera explicitée par la suite, lorsque des militants viendront vanter, devant des villageois effarés, les vertus des avancées des camarades d'Albanie et de Chine. Dans la séquence de la salle de classe, une ironie discrète émerge du décalage entre les paroles volontaristes de l'hymne égrenant les stéréotypes surannés du « progrès socialiste » et le tableau archaïque qui lui succède : un adolescent poussant une charrue sous l'œil de sa mère, qui porte un nourrisson dans

ses bras.

Les dernières images confirment la méfiance à l'égard d'un gouvernement devenu, à l'intérieur même de l'Éthiopie, un instrument d'oppression par lequel une petite élite au pouvoir reproduit les structures de domination de l'ancien colonisateur. En plan très large, nous voyons des soldats envoyés par les autorités envahir le cadre, assaillant le jeune homme à la charrue. Figurant l'intrusion de la politique, et donc de l'Histoire, dans un paysage et une culture harmonieuses, ce passage est à la fois dramatique – les soldats viennent enrôler de force le jeune garçon dans l'armée – et présenté comme une sorte de jeu enfantin – comme s'il s'agissait d'une parodie dérisoire des attitudes des oppresseurs d'antan.

Ce moment marque aussi un basculement. Réagissant directement aux violences de l'armée, et se rapprochant pour prendre dans ses bras la mère en larmes après l'enlèvement de son fils, Anberber est pour la première fois présenté comme autre chose qu'un simple observateur, distant et passif. L'accolade avec la mère annonce l'évolution du héros, sa reconnexion progressive avec sa culture. En opérant une traversée critique des processus de domination historiques, la séquence s'inscrit dans les problématiques du post-colonialisme. Le processus menant de l'instabilité du déplacé à l'ancrage retrouvé dans la culture d'origine reflète un enjeu diasporique essentiel : la quête d'identité, à la fois individuelle et nationale.

(AB)

1. Martha Z. Tegegn, « A Conversation with Haile Gerima », *Tadias*, 17 septembre 2009 [en ligne], cité dans Greg Thomas, « Close-Up: Dragons!: George Jackson in the Cinema with HaileGerima – from the Watts Films to *Teza* », *Black Camera*, vol. 4, n° 2, printemps 2013 (New Series), Indiana University Press, p. 55-83.

Lumière silencieuse (Carlos Reygadas, 2007)

France, Mexique, couleurs, 2 h 16

Production : Carlos Reygadas et Jaime Romandia (Mantarraya Producciones, France)

Scénario : Carlos Reygadas

Résumé : Johan (Cornelio Wall) appartient à une communauté mennonite installée dans le nord du Mexique. Marié à Esther (Miriam Toews) et père de six enfants, il est pourtant amoureux de Marianne (Maria Pankratz) avec laquelle il entretient une intense relation. Déchiré entre ces deux femmes, il décide d'avouer à son épouse sa passion pour Marianne. Désespérée, elle s'enfuit par un jour d'orage avant d'être retrouvée morte dans un champ. Le jour de ses obsèques, Marianne s'approche du lit d'Esther, l'embrasse et la ressuscite.

Extrait analysé : la scène de la résurrection d'Esther qui commence par l'entrée de Marianne dans la pièce où repose Esther.

Carlos Reygadas a peu tourné, cinq longs-métrages¹ en quinze ans, mais son œuvre cinématographique s'est imposé par sa cohérence formelle et son étrangeté métaphysique, son mélange de grâce et de cruauté, de beauté et d'horreur. Souvent rapproché de Georges Bataille avec lequel il partage une même philosophie critique de la forme et de la matière, de la religion et du mysticisme, Reygadas a dessiné le projet paradoxal d'une « hypermorale² » capable d'affronter la négativité de toute morale, creusant la voie, comme le fit l'Emily Brontë de Bataille, d'une connaissance venue lier l'amour, la violence et la mort. Là où *Bataille dans le ciel* et *Post Tenebras Lux* conservent de ce programme métémpirique les formes les plus crues d'une exposition des passions qui gouvernent les êtres – le premier nous donne le récit d'une impossible rédemption, là où le second se laisse hanter par la figure du Mal –, *Lumière silencieuse* en réinvestit le sens à partir d'une position qui cherche la possibilité d'une réconciliation spirituelle. Le film s'ouvre par une aube qui fait lentement entendre le chant du monde et se

referme avec son crépuscule, laissant dans l'intervalle une petite communauté mennonite chercher une réponse à la tragédie qui bouleverse ses fondements. Tels sont les deux bords, lumineux et silencieux, qui contiennent cette histoire de passion et d'adultère, d'amour et de résurrection, de corps, de baisers et de larmes. Ce fonds théologique explicite de l'œuvre de Reygadas, soumis aux assauts continus d'un pessimisme radical, trouve avec *Lumière silencieuse* une issue aussi inattendue que magistralement assumée. Rares sont en effet les cinéastes qui parviennent à faire de la théologie l'alliée véritable de leur esthétique. Affronter la théologie de la résurrection en se confrontant à son modèle cinématographique, l'*Ordet* de Carl Dreyer, aura mis Reygadas au défi de confirmer que le cinéma pouvait réellement en filmer les mystères.

Lorsque l'on compare la scène de la Résurrection de Reygadas avec celle de Dreyer (*Ordet*, 1955), on est d'abord frappé par les similitudes évidentes. Une chambre nue, un personnage féminin dans un cercueil, une famille en deuil réunie autour de la défunte, une douleur partagée. Chez Dreyer, la scène s'organise à partir des relations qui se nouent entre Johannes, son père et son frère, avant que ne le rejoigne Maren, la fille d'Inger, impatiente d'obtenir la résurrection de sa mère. Si tout le film tourne autour d'un problème de théologie pratique qui demande à chacun de vérifier la résistance de sa foi devant l'épreuve, la foi de tous est jugée insuffisante par Johannes qui s'indigne que personne n'ait songé à demander le retour à la vie d'Inger. *A contrario*, tous jugent la foi de Johannes déraisonnable, c'est-à-dire follement excessive. S'il est possible de croire en Dieu, c'est jusqu'à un certain point, au-delà duquel on quitte la foi pour la folie. Seul un fou peut adresser à Dieu une requête aussi extravagante que la résurrection d'un être cher. Pourtant Maren, à peine âgée d'une dizaine d'années, croit suffisamment en Johannes pour lui demander de ramener Inger à la vie. Ce qu'il fait le plus simplement du monde en prononçant quelques mots adressés à Dieu. Si on résume ce qui se passe d'un point de vue théologique, il faut alors constater que la foi est la condition de la Résurrection. En d'autres termes, si Inger ne ressuscitait pas c'est parce que personne ne croyait réellement en sa résurrection. Pour Johannes au contraire tout est simple : il n'y a qu'à demander. Mais pour demander encore faut-il y croire ou, si l'on préfère, encore faut-il avoir la foi. La foi en Christ, la foi dans la résurrection du fils de Dieu.

Chez Reygadas la scène est tout autre. C'est que quelque chose a changé d'un film à l'autre. La disposition scénique y est pourtant quasiment la

même, mais le rapport à Dieu est désormais profondément différent. Ce n'est plus la foi qui est l'enjeu de la scène, c'est l'amour. Dreyer se donne la foi pour juger de la résurrection, Reygadas part de l'amour. Et il pousse les choses si loin que ce n'est pas le mari qui s'approche amoureusement de son épouse pour la ramener à la vie, c'est sa maîtresse, sa rivale. Or il y a tant d'amour en elle, tant de sincérité dans son geste qu'un seul baiser suffit à la ressusciter. Marianne se penche sur le corps inanimé d'Esther, pose ses lèvres sur les siennes et pleure doucement avant que cette dernière ne ressuscite. D'un point de vue logique, le baiser est la cause de la résurrection, d'un point de vue théologique le baiser est l'expression de l'amour et de la communion grâce auxquels les chrétiens se saluent dans les écrits de saint Paul (*Epître aux Romains* XVI, 16 ; *Actes* XX, 28 ; *Corinthiens* 16, 20 ; *Thessaloniens* 5, 26). Ainsi « le baiser de la bouche » est-il le plus souvent décrit comme le baiser de l'Esprit Saint qui scelle la relation du Père et du Fils et qui s'impose aux hommes comme une réplique dans l'homme de l'amour de Dieu. Le baiser se donne ainsi, simultanément, comme baiser de la charité de Dieu et comme baiser de l'amour de Dieu dans l'homme. Comme l'a fort bien montré Alain Badiou, chez saint Paul « l'amour est ce qui fait de la pensée une puissance. C'est pourquoi lui seul, et non la foi, porte la force du salut³ ». De cet amour dépend la résurrection qui redonne la vie à ceux qui n'ont pas renoncé à déposer leur foi devant les exigences de la raison. Si chez Dreyer la foi était nécessaire à la résurrection, chez Reygadas c'est désormais l'amour qui justifie et commande. C'est un tout autre rapport à Dieu qui se fait entendre, lequel exige que l'on suive dans l'ordre de l'exégèse paulinienne la ligne herméneutique qui va de la foi à l'amour en passant par l'espérance : « Maintenant donc, ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance et l'amour, mais la plus grande des trois est l'amour » (*Cor.* I, 13, 13). Là où chez Dreyer la Raison doit pouvoir se laisser illuminer par la foi, chez Reygadas c'est l'homme qui est illuminé par l'amour. Reygadas impose une théologie de l'amour entendu comme pure générosité, comme dessaisissement de soi, à l'image du Dieu qui abandonne son Fils aux hommes. Marianne renonce à ses sentiments pour Johan afin de sauver Esther. C'est ici qu'il faut nous intéresser aux larmes et au baiser d'Esther et de Marianne, parce que ce sont deux motifs décisifs de la culture chrétienne et de l'exégèse biblique.



Le baiser de Marianne. D'*Ordet* à *Lumière silencieuse*, ce sont les conditions de la résurrection qui changent. On passe ainsi de la foi de Johannes à l'amour de Marianne.

À noter Le film de Carlos Reygadas repose sur un principe esthétique très général qui demande que l'on ne confonde pas le fonds documentaire qui oriente historiquement la fable cinématographique – ce qu'elle renseigne de la vie de cette communauté mennonite – avec le scénario moral que le film choisit d'instruire. Là où le premier impose le réalisme figuratif de son référent, le second engage la liberté de son interprétation figurale et fait valoir les droits poétiques de la fiction.

Il y a une tradition biblique des larmes qui surviennent dans des circonstances fort différentes. Ce sont les larmes d'Agar, la servante d'Abraham, celles de Jérémie dans ses *Lamentations*, ce sont les pleurs de

Rachel ou bien encore les larmes versées après la destruction du Temple. Les derniers exemples se retrouvent dans le livre de l'Apocalypse (*Apocalypse* 21:4) lorsqu'est annoncée la promesse que « Dieu essuiera toute larme de nos yeux ». La Bible n'évoque pas les rires de Jésus, mais elle mentionne ses pleurs à trois reprises. Jésus pleure quand il voit les sœurs de Lazare pleurer, juste avant qu'il ne le ressuscite. L'Écriture nous dit, très simplement, que « Jésus pleura » (Jean 11:35). Jésus pleure aussi devant Jérusalem (Luc 19:41) : « Comme il approchait de la ville, Jésus, en la voyant, pleura sur elle. » Ainsi déplore-t-il l'incrédulité des habitants de Jérusalem, la dureté des cœurs et la méchanceté de la ville. Enfin, Jésus pleure une troisième fois dans le jardin des Oliviers : « Il a présenté avec de grands cris et des larmes, des prières et des supplications à celui qui pouvait le sauver de la mort » (Hébreux 5:7). Jésus pleure mais, à chaque fois, ce sont des larmes d'amour. Si l'on connaît les larmes silencieuses de l'effusion mystique, si l'on a conservé le souvenir de celles que verse Angèle de Foligno dans ses prières, on retiendra surtout la tradition de la *Gratia Lacrimarum*, que l'on traduit par « la grâce » ou « le don des larmes⁴ ». Elle s'est développée en Occident où les « larmes n'étaient dès lors plus seulement celles du deuil et de la componction, mais une réponse humaine – qui peut être elle-même une grâce : le *don des larmes* – à la grâce divine⁵ ». On peut suivre par ailleurs la manière dont ce motif se développe dans la peinture de la Renaissance à partir de la douleur de Marie-Madeleine relue chez saint Jean : « Sainte Marie-Madeleine, figure symbolique née de la fusion des personnes de Marie de Béthanie, sœur de Lazare, qui arrosa de ses larmes et d'un onguent précieux les pieds du Christ (qui avait pleuré cette mort) et de Marie de Magdala qui vint avec des aromates à son sépulcre et le trouva vide : deux anges lui dirent : Femme, pourquoi pleures-tu ? » (Jean 20:13). Les larmes de Marianne relèvent de cette tradition qui conjugue la grâce et les pleurs, la présence de dieu et sa manifestation sensible. Ses larmes ne relèvent pas du registre de la tristesse et il n'y a en elles aucune amertume, elles sont tout autrement le signe d'un débordement d'amour qui justifie et confirme la résurrection.

Je ne suivrai donc pas l'analyse de Thiago de Luca⁶ qui affirme ne trouver aucun adossement du film à la théologie chrétienne et ne juge le baiser de Marianne qu'à partir de ses supposées implications homosexuelles, interprétées à partir de quelques tropes déformés des contes de fées. À rebours de cette proposition qui ne fait d'ailleurs l'objet d'aucun étayage analytique, il me semble que c'est précisément dans ce cadre théologique qu'il faut comprendre le baiser et les larmes de Marianne.

Reygadas ne suit pas un programme théologique, il n'opère pas dans la tradition herméneutique un choix, une décision qui lui ferait préférer une interprétation à une autre, il restitue à ces deux motifs leur inspiration originelle et il ajoute à l'iconographie du baiser et des larmes son interprétation figurative, comme le faisaient en pleine conscience les peintres de la Renaissance. Sa résurrection n'est pas une résurrection de théologien, elle est plus fondamentalement une résurrection de cinéaste qui choisit de prêter au cinéma des droits poétiques. Mais en choisissant ce titre, *Lumière silencieuse*, Reygadas sait retrouver le *silence de la lumière* dont nous parle le théologien Maurice Zundel, lorsqu'il reconnaît dans le silence de l'aube et dans la lumière de Dieu la prémisse de toute résurrection. La lumière silencieuse de Reygadas éclaire l'amour dans l'expérience du baiser, lui qui est don absolu de soi dans l'amour de Dieu. Au silence douloureux du Samedi saint qui prépare l'événement de la résurrection, Reygadas oppose ainsi le silence de la plénitude et de la confiance dans l'amour de Dieu qui guide Marianne. Le film s'ouvrait sur le chant du monde qui rompait le silence de la nuit, il se referme sur l'humanité renaissant de l'amour de Dieu. Cinq ans plus tard, Reygadas devait pourtant suivre une voie plus pessimiste, tout en repartant de la devise de Calvin, « *post tenebras lux* ».

(LV)

-
1. À l'heure où j'écris, *Donde Nace la Vida* n'est pas encore sorti.
 2. « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une hypermorale. » Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, Gallimard, 1957, p. 9.
 3. Alain Badiou, *Saint Paul. La Fondation de l'universalisme*, PUF, 1997, p. 95.
 4. Piroska Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V-XIII^e siècle)*, Albin Michel, 2000.
 5. André Padoux, Kimberley Christine Patton & John Stratton Hawley (dir.), *Holy Tears. Weeping in the Religious Imagination*, Princeton University Press, 2004, dans *Archives des Sciences Sociales et des Religions*, Bulletin bibliographique, 2006.
 6. « Esther's resurrection inexplicably takes place as Marianne kisses her, meaning that the obviousness of *Ordet*'s ultimate Christian allusion is thwarted in favour of a gesture that conveys as a twisted version of this miracle. More than the idea of resurrection, this scene indeed attests to a distorted fairytale trope: the prince who awakens the sleeping beauty with a kiss, here tinged with homosexual implications. » Tiago De Luca, *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*, I.B.Tauris, 2013, p. 57. Ma traduction : « La résurrection d'Esther a lieu inexplicablement pendant que Marianne l'embrasse, ce qui signifie, à l'évidence, que l'ultime allusion chrétienne d'*Ordet* est contrecarrée en faveur d'un geste qui correspond à une version tordue de ce miracle. Plus que l'idée de résurrection, cette scène témoigne en effet d'un trope de conte de fées déformé : le prince qui réveille la beauté endormie par un baiser, ici teinté d'implications homosexuelles. »

Intouchables (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011)

France, couleurs, 1 h 52

Production : Quad Production ; TF1 Films Production ; Chaocorp

Scénario : Olivier Nakache et Éric Toledano, d'après Philippe Pozzo di Borgo

Résumé : Embauché comme auxiliaire de vie par Philippe (François Cluzet), riche tétraplégique, Driss (Omar Sy), un jeune noir issu des quartiers, lui redonne le goût à la vie par ses soins, sa présence et son humour.

L'analyse porte sur l'ensemble du film (DVD TF1 Vidéo).

Intouchables s'inscrit dans une double tendance des comédies françaises contemporaines. Il appartient tout d'abord à une série de films – *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008), *Les Femmes du 6^e étage* (Philippe Le Guay, 2011) ou encore *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (Philippe de Chauveron, 2014) – qui placent la relation à un autre, ethnique, national, régional, de classe, etc. au cœur de leur intrigue. Dans la logique du *feel good movie*, les protagonistes y apprennent à dépasser leurs différences, à se découvrir mutuellement ou à abandonner leurs préjugés. C'est ainsi qu'*Intouchables* entend célébrer la relation d'entraide mutuelle et d'amitié entre ses deux héros que tout sépare : le blanc ultrariche tétraplégique et amateur d'art ; le jeune homme noir sans qualification issu des « quartiers » et qui sort de prison. La deuxième tendance, qui recoupe partiellement la première, est l'apparition dans un nombre significatif de comédies – de *Le Ciel, les oiseaux... et ta mère !* (Djamel Bensalah, 1999) à *Il a déjà tes yeux* (Lucien Jean-Baptiste, 2017) – de personnages et d'acteurs non blancs, souvent issus de la scène du *stand up* ou de la télévision, dans des rôles de

premier plan. En donnant une visibilité aux minorités ethniques et en permettant aux acteurs qui en sont issus de passer, de manière inédite, des marges au centre du vedettariat français¹, ces films introduisent un peu de diversité dans le cinéma français, mais ils suscitent également de nombreux débats à cause des représentations stéréotypées des personnages non blancs qu'ils proposent souvent.

Dans ce contexte, soumettre *Intouchables* à une analyse de ses enjeux ethniques, c'est donc à la fois évaluer les stéréotypes ethniques qui participent à la caractérisation de Driss, mesurer s'il y a ou non une relation symétrique entre Driss et Philippe, entre le personnage noir et le personnage blanc, et examiner les non-dits du discours sur « la fraternité par-delà les différences ».

Le personnage de Driss condense trois traits stéréotypés dans la « figure du noir tout à la fois voyou, nounou et drôle », pour reprendre les termes de Régis Dubois². Si la stéréotypisation est un procédé banal dans une comédie, dans la mesure où elle est une des opérations permettant de produire une représentation caricaturale de nature à susciter le rire, elle devient plus problématique quand, comme c'est le cas ici, elle ne remplit pas cet usage. Dans le film, elle sert en effet un système d'oppositions binaires, mis en place visuellement dès le prologue, qui vise à affirmer le contraste entre Driss et Philippe, de façon à mieux faire ressortir ensuite la relation de complicité entre les deux hommes : noir/blanc ; pauvre/riche ; mobile/immobile ; expressif/figé ; ouvert/dépressif ; employé/employeur ; etc. Les stéréotypes ethniques ne sont donc pas la matière du comique dans *Intouchables*³, et de ce fait les spectateurs ne sont amenés ni à rire de ces stéréotypes ni à rire avec eux – un dilemme classique concernant la réception de la comédie. Ainsi, les trois stéréotypes dans lesquels est coulé le personnage de Driss fonctionnent comme des données qui le définissent, sans qu'elles aient vocation à prêter en elles-mêmes à rire, qui perpétuent « naturellement » une longue tradition culturelle et raciste.

Par les soins, physiques et psychologiques, qu'il prodigue à Philippe, Driss joue le rôle du domestique dévoué qui redonne la joie de vivre à son maître sur le modèle de l'Oncle Tom du roman de Harriett Beecher Stowe, de Hoke (Morgan Freeman) dans *Miss Daisy et son chauffeur* (Bruce Beresford, 1989) ou de Firmine Richard dans *Romuald et Juliette* (Coline Serreau, 1988). Comme (entre autres) les *blackfaces* des *minstrels shows*, le clown Chocolat ou le noir tchatcheur de *Black mic-mac* (Thomas Gilou, 1985), il est aussi le trublion qui a la « vanne » comme mode de relation

aux autres et qui porte littéralement le comique du film – les autres personnages se contentant de réagir à ses plaisanteries et ses saillies verbales.

Enfin, son identité de jeune voyou de banlieue (il sort de prison et vole chez Philippe un œuf de Fabergé à l'issue de leur première rencontre) actualise le stéréotype raciste du « noir sauvage », réactivé également dans la séquence de l'anniversaire de Philippe. Lors de cette fête, Driss remplace la musique classique qui a été à l'honneur pendant toute la soirée par *Boogie Wonderland* et se lance dans une démonstration spontanée de danse que les autres invités essaient avec maladresse d'imiter : sa performance de noir qui a le rythme dans le sang et qui danse avec aisance (version positive du stéréotype du sauvage en contact avec la nature) pour divertir son maître blanc cloué sur un fauteuil roulant a d'ailleurs été vivement critiquée par la presse américaine⁴. Le stéréotypage ethnique est ici d'autant plus remarquable que cette scène est une invention du scénario : elle ne figure pas dans le livre *Le Second Souffle*⁵, qu'adapte *Intouchables*, et dans lequel l'auxiliaire de vie, Abdel, est maghrébin et non noir.

Le scénario d'*Intouchables* recycle donc des stéréotypes ethniques, sans remettre en cause les assignations ethniques, ni même les questionner : la seule référence au fait que Driss soit noir vient de Magali, la secrétaire particulière de Philippe, qui remarque qu'avec un costume il ressemble à Obama – ce qui en fait un noir d'exception et présentable. Ce n'est pas là pourtant un travers intrinsèque à la comédie comme genre, dans la mesure où l'humour est un vecteur de choix pour mettre en exergue des stéréotypes et les critiquer de manière comique en exhibant leur fonctionnement. Dans leur précédent film, *Tellement proches* (2008), Nakache et Toledano avaient d'ailleurs mis en scène de manière assez transgressive les assignations ethniques auxquelles était soumis le personnage joué (déjà) par Omar Sy : un interne en médecine que tous les autres personnages blancs qu'ils rencontrent prennent spontanément pour un livreur, un vendeur à la sauvette, un aide-soignant, etc. Contrairement à *Intouchables* qui reproduit du stéréotype, *Tellement proches*, à la faveur de ce *running gag*, dénonce le racisme ordinaire et produit de « l'anti-stéréotype » qui « constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques



L'entretien d'embauche pose les bases de la relation entre Driss et Philippe : les « vannes » de l'employé noir ramènent, en contrechamp, le sourire sur le visage de l'employeur blanc.

de l'ethnoracialisation des minorités, mais aussi de la “normalité” blanche de la majorité⁶ ».

Le film s'évertue à établir un parallèle entre Philippe et Driss, dès son titre qui les désigne tous les deux comme des « intouchables ». Au début du récit, alternent effectivement le riche hôtel particulier où vit l'un et la cité d'où vient l'autre, mais cette dernière tend à disparaître après quelques clichés (les inévitables halls d'immeuble peuplés de jeunes hommes désœuvrés portant sweat-shirt à capuche) et la narration s'ancre résolument dans le monde de Philippe. Les effets de symétrie entre les deux univers finissent par n'exister que dans la bande originale qui nous fait passer de la musique classique à Earth, Wind and Fire. L'échange entre les deux hommes n'est également pas symétrique, comme le montre le traitement de leurs problèmes familiaux. Pour créer un effet de parallélisme, les scénaristes ont en effet inventé un petit frère à Driss, embrigadé dans un gang, et réduit la progéniture de Philippe Pozzo di Borgo à sa fille, une adolescente qui a notamment des problèmes sentimentaux. Outre que les difficultés auxquels ces deux personnages sont confrontés paraissent en définitive sans commune mesure, Driss résout les problèmes de la fille de Philippe, mais ce dernier traite par l'indifférence les problèmes du frère de Driss et c'est à cette occasion qu'il met fin à son contrat. Enfin, l'échange entre les deux hommes, dont le film nous montre pourtant la connivence et la proximité émotionnelle grandissantes, échappe à la logique du don et du contre-don, comme le note Marcela Iacub dans une chronique au vitriol dans *Libération* : Driss, qui a été plus qu'un simple auxiliaire de vie en redonnant la joie de vivre à Philippe et en lui apportant, littéralement, une femme à la fin du film, lui rend de lui-même, lors de leur dernière entrevue, l'œuf de Fabergé qu'il avait volé lors de sa première visite à l'hôtel

particulier, sans que Philippe ne lui donne rien en échange. L'absence de réciprocité dans leur relation suggère que « la seule contrepartie que le pauvre devait attendre pour tout ce qu'il donne au riche était d'accepter les règles qui font que l'un est riche et l'autre pauvre⁷ ». La domination de classe, de l'employeur sur l'employé, qui se double d'une domination ethnique, est donc occultée par la mise en scène d'une relation de connivence et d'amitié entre les deux hommes.

Enfin, si la fin du film nous renseigne sur le destin de Philippe (il a retrouvé le goût de la vie et rencontré une femme), elle nous laisse en revanche totalement dans l'incertitude sur celui de Driss. Une fois le rendez-vous entre Philippe et la jeune femme organisé et l'œuf de Fabergé rendu, il s'éloigne dans l'atmosphère brumeuse d'un bord de mer, sans qu'on sache où il va, ni ce qu'il va devenir, ni ce qu'il va retirer de cette expérience, comme si l'employé noir n'avait d'autre fonction que de panser les plaies de son employeur blanc et de se conformer aux stéréotypes ethniques auxquels le scénario l'a assigné.

Les représentations de l'ethnicité proposées par *Intouchables*, très problématiques comme nous l'avons vu, sont donc bien loin d'en faire un film progressiste : la promotion de l'altérité et de la diversité, l'ode à la fraternité entre le riche blanc et le noir pauvre reconduisent une série de stéréotypes raciaux et constituent une dénégaration des rapports de domination tant ethniques que sociaux. Ce qui est nouveau toutefois, c'est qu'avec cette comédie le comique porté par un acteur ethnicisé atteint pour la première fois au cinéma un public large et transgénérationnel, celui de la comédie familiale, et que le film donne une visibilité et une notoriété sans précédent à un acteur noir, Omar Sy, dont la performance, saluée par l'ensemble des critiques, a également été reconnue par un César du meilleur acteur. Envisagés sous l'angle de ses destinataires et de la performance, et non sous celui du discours que tient la fable du film en termes d'ethnicité, les enjeux ethniques du film apparaissent sous un jour moins caricatural.

(RM)

-
1. Voir Ginette Vincendeau, « From the Margins to the Center. French Stardom and Ethnicity », dans Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine & Hilary Radner (dir.), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Malden (Mass.), Wiley/Blackwell, 2015, p. 547-569.
 2. Régis Dubois, « Ce que le succès d'*Intouchables* révèle sur la situation des acteurs noirs en France », dans *Culture(s) noir(e)s en France : la scène et les images*, Sylvie Chalaye (dir.), *Africultures*, n° 92-93, L'Harmattan, 2013, p. 366-371.
 3. Contrairement aux stéréotypes concernant le handicap et les personnes en situation de handicap, énoncés et tournés en ridicule au début du film, dans une série d'entretiens d'embauche avec différents auxiliaires de vie.
 4. Jay Weissberg, « Intouchables », *Variety*, 17-23 octobre 2011, p. 23.
 5. Philippe Pozzo di Borgo, *Le Second Souffle*, Bayard, 2001.
 6. Éric Macé, « Des “minorités visibles” aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, hors-série, 2007, p. 75-76.
 7. Marcela Iacub, « La Preuve par l'œuf », *Libération*, 3 décembre 2011.

Captain America : Le Soldat de l'hiver (Captain America: The Winter Soldier, Anthony Russo et Joe Russo, 2014)

États-Unis, couleurs, 2 h 08

Production : Kevin Feige et Nate Moore (Marvel Studios)

Scénario : Christopher Markus et Stephen McFeely, d'après les *comics* de Joe Simon et Jack Kirby

Acteurs principaux : Chris Evans, Samuel L. Jackson, Scarlett Johansson

Résumé : Steve Rogers, alias Captain America, est un soldat chimiquement « amélioré » qui travaille, après avoir été congelé 70 ans durant, pour le SHIELD, agence d'espionnage américaine dévolue aux super-héros et autres extraterrestres.

Extrait analysé : dans cette séquence, à la tête d'une *rescue team* d'élite comprenant Natasha Romanoff, ex-espionne du KGB, Steve Rogers est chargé de libérer des otages qu'un commando retient sur un navire en pleine mer (de 3'29" à 13'31" – séquence 2 du DVD Marvel-Disney).

Comment conçoit-on une séquence d'action dans un blockbuster récent ? Si un spectateur des années 1940 était congelé, comme Steve Rogers, et décongelé 70 ans plus tard pour être mis devant ce film, le contenu ne le surprendrait pas. Précédé par le traditionnel briefing (58"), le sauvetage (7'04") se termine bien, après une bagarre finale aux poings entre le bon et un méchant qui, non content de commander sa troupe de *villains*, les surclasse aussi par sa force. Il retrouverait aussi la figure du « tout musical », puisque les 7'04" du sauvetage comprennent 6'07" de

musique... Et voilà pour la familiarité avec l'âge d'or. Tout le reste a changé. Isolons cinq domaines pour le constater : la réflexivité, les mouvements des corps, le cadrage, le montage et l'écriture musicale.

La réflexivité joue un grand rôle dans les franchises Marvel, qui attirent toujours nombre de connaisseurs de son *multivers* de superhéros. Le *fan service* y va bon train, comme il est convenu d'appeler ces allusions que les *happy few* seuls décodent sans qu'elles nuisent à la bonne marche du récit en cas de non-détection. Mais ici la réflexivité se manifeste plutôt au cours du briefing, qui voit les héros nous imiter, c'est-à-dire regarder un écran avec attention. Comme sur le nôtre, s'y affichent des images de synthèse (le bateau où se trouvent les otages) et des données (la séquence a commencé, pour nous, par l'incrustation de la mention « Océan indien » scientifiquement accompagnée de la latitude et de la longitude). Nous savons bien ce qui va se passer (le sauvetage d'otages est un trope bien connu), et les auteurs savent que nous savons. C'est la routine, comme le signale aussi le *running gag* des blagues de Natasha à propos de la vie amoureuse congelée du Captain. Ce briefing ne sert donc qu'à capter quelques détails sur les méchants, et à voir une image de synthèse du bateau dont la mauvaise qualité nous fera d'autant plus apprécier les somptueux travellings aériens sur le « vrai » bateau qui suivront dans un instant (invitation à la comparaison déjà vue dans *Titanic*).

On ne se bat plus, à l'écran, comme on le faisait jadis. Les chorégraphies d'arts martiaux en provenance de Hong-Kong ont profondément marqué la conception des combats filmés, en même temps que YouTube accoutumait le public à voir les adeptes du jiu-jitsu, du kickboxing, de la capoeira ou du *tricking* multiplier les saltos, *jumping side-kicks* (coups de pied sautés), *aerials* (roue sans les mains) et autres *butterfly twists* (vrilles horizontales, ici prisées par Natasha). Le méchant de notre séquence est d'ailleurs un authentique champion de *free fight* (arts martiaux mixtes). En outre, les progrès de l'infographie permettent désormais, d'une part d'utiliser quantité de protections sur les tournages avant leur effacement en postproduction (câbles, élastiques, matelas...), et d'autre part de faire porter les coups, toujours en postproduction bien entendu, là où les acteurs et les cascadeurs d'autrefois devaient s'arrêter à 10 cm du visage.

Le cadrage des scènes d'action a lui aussi beaucoup évolué. Loin du « témoin invisible » si stable de l'âge d'or, notre cadreur a embarqué avec la *rescue team*. Il demeure certes extradiégétique puisqu'aucun personnage ne se promène avec une caméra, mais ses efforts lui donnent un côté

humain ; ne comptons pas sur lui pour médiatiser le spectacle avec la passivité d'une fenêtre ouverte. Ce cadreur, en effet, est comme nous : il débarque. Il ne « sait pas » (il fait semblant de ne pas savoir) ce qui va se passer, et par crainte de manquer une image importante n'a jamais le temps de déplier son trépied ; il filme à l'épaule. Danger ou pas, il se dévoue pour nous faire voir, comme lorsqu'il saute dans l'océan avec Steve : tant pis si sa cible file trop vite (Steve, qui a sauté sans parachute, le dépasse comme si lui en avait un... plan 34). Et quand il touche l'eau, le pauvre, on ne voit plus qu'un brouillard de bulles floues (pl. 35) tandis que Steve, lui, n'est même pas sonné... Ce va-et-vient entre être (*je tombe à l'eau*) et voir (*Steve tombe à l'eau*) permet de petits jeux comme celui du plan 37. Après avoir observé Steve qui grimpait le long de la chaîne d'ancre, nous sommes cachés derrière un gros obstacle flou depuis lequel nous observons un garde faire sa ronde. C'est le regard de Steve prêt à bondir, pensons-nous ; mais pas du tout, voici notre héros qui surgit du hors-champ de gauche, sautant par-dessus le bastingage... De temps à autre, tout de même, notre cadreur se repose. Conforme à la logique cartographique de ces opérations commando toujours peu ou prou suivies par quelque satellite relié au QG, un drone filmeur nous donne des vues d'ensemble, fendant l'air de sa course régulière. Résultat, *aucun* plan fixe en 8'02'' ! Cela ne signifie cependant pas l'abandon de toutes les vieilles recettes. Si nous considérons chaque plan comme un document capté par une sorte de reporter, le plaisir spécifique aux fictions s'envolerait. Notre cadreur est donc un cadreur empathique : quand on apprend qu'il y a des otages sur le bateau, son cadre vacille de plus belle (pl. 15). Il n'a pas non plus oublié les plans par-dessus l'épaule (*over-the-shoulder shots*) qui permettent de prendre connaissance d'une situation en compagnie d'un personnage dont on se sent proche (pl. 9 et 18).

Du montage, ensuite, on peut dire qu'il est plus rapide que dans un film d'action des années 1940. Le briefing comprend 20 plans en 58'', soit 2,9'' de durée moyenne ; et la première partie du sauvetage, du saut hors de l'avion jusqu'au montage alterné lancé par le gros plan des pieds liés des otages, 73 plans en 2'57'', soit 2,4'' de durée moyenne. Mais davantage peut-être que la vitesse, la fluidité est le maître-mot : tout s'enchaîne en raccords-mouvement, peu importe ce qui bouge au plan B (le même acteur, un autre acteur, un bouclier volant, la caméra...) pourvu que cela soit raccordable au plan A.

Afin d'empêcher ce délicat tapis de fluidité de nous bercer au point de

nous ennuyer, des plans de coupe sur des objets statiques sont ménagés à la cadence d'au moins un par minute. Il y a même, de-ci de-là, quelques vraies ruptures empruntées au style moderne, comme un champ-contrechamp à 180° (pl. 87) ou un *jump cut* assumé (pl. 50, pl. 82), venant toujours à point nommé en termes d'empathie et non gratuitement (en général, quand le Captain est surpris par ce qui arrive).

La musique, enfin, achève de *souligner* l'action (*underscoring*), en utilisant les recettes du bon vieux temps à destination d'un public



Couper au bon endroit. En plein combat, Natasha tombe en tournant sur elle-même (A) avant d'enchaîner sur un *low spinning sweep kick* (B), balayage du pied qui fera chuter son adversaire. Le monteur, qui ne sait pas sur quel format sera vu le film (grande salle, tablette tactile...), ne peut pas parier trop gros sur l'endroit où se trouvera l'attention du spectateur à la fin de A. La différence entre vision fovéale et vision périphérique ne s'exprime en effet pas de la même façon devant tous les types d'écran. Pour ne pas risquer la saute, il monte sur deux tourbillons de tailles et de couleurs différentes, celui des cheveux (roux) de Natasha et celui, plus vaste mais moins attirant, de son corps (noir). Notons que la plongée quasi totale de B constitue un bon moyen optique de montrer

comment ce *kick* tourbillonne, d'autant que la figure ne choque plus puisque c'est celle que dispensent les caméras de surveillance, dont la présence est probable ici.

acculturé à la gamme tempérée, comme l'association entre dissonance et héros négatif (pl. 10), ou entre accord de dominante appelant une résolution et imminence du début de la mission (pl. 18, 19). S'y ajoute, en provenance du passé lui aussi, le discret recours au *mickeymousing*, qu'il s'agisse d'une traditionnelle ponctuation musicale (quand le micro se colle au pare-brise), d'un simple changement de timbre (quand Steve touche le pont pour la première fois), ou bien d'un silence (quand il cesse brusquement de courir). Il arrive même, pour nous signaler qu'il faut changer d'humeur, qu'un *cut* soit ponctué, ce qui était jadis prohibé au nom de la transparence du récit, ainsi lorsqu'on quitte l'euphorie des combats pour aller du côté des otages (fin du pl. 93). Mais de plus gros changements affectent, ensuite, composition et orchestration, favorisés à la fois par le progrès technique des systèmes de sonorisation et par la contamination réciproque des styles musicaux à l'échelle mondiale. Comme dans la plupart des blockbusters, la musique se déploie ici sur trois couches : une base de tambours de guerre cognant métronomiquement à plus de 100 bpm, parfois secondés par un séquenceur ; un arpège répétitif joué par les cordes en noires ou triolets ; et de longues nappes jouées par les bois en blanches ou rondes. Les trois couches se déploient surtout sur les débuts et les fins de séquence, et sur les plans épiques en *flying cam*. Les percussions, elles, avec ou sans l'arpège des cordes, accompagnent les combats, et les nappes rétrécissent parfois en bourdon plus ou moins aigret dans les scènes de tension (côté otages), ou s'adjoignent un minimaliste carillon de deux notes dans les moments de doute (milieu du briefing). Quant aux petits silences de 5 ou 6 secondes, ils viennent encadrer aussi bien une péripétie grave (quand Steve est mis en joue) qu'une fin d'action (quand la voie est libre et les gardiens au tapis).¹

À noter Régulièrement démolis par la critique cinéphile orthodoxe, qui ne les regarde pas avec les bonnes lunettes, les blockbusters de ce genre passent aux yeux d'une foule de gens non seulement pour des spectacles qui satisfont leur sens ordinaire de la justice et leur goût du travail bien fait, mais aussi pour des réservoirs d'énergie, participant d'un phénomène connu en psychologie sous le nom de « *Batman Effect*² ». Certains spectateurs y trouvent aussi le courage d'aller de l'avant en matière professionnelle ou politique – ainsi, dans le cas d'*Avatar*, certes plus coté sur le marché cinéphile que les films Marvel, mais là n'est pas la question, ces manifestants palestiniens déguisés en Na'vi pour exprimer publiquement leurs revendications

(LJ)

-
1. Rachel E. White, « The “Batman Effect”: Improving Perseverance in Young Children », *Child Development* [en ligne], 16 décembre 2016, p. 1-9.
 2. Loshitzky Yosefa, « Popular Cinema as Popular Resistance: *Avatar* in the Palestinian Imagi(nation) », *Third Text*, vol. 26, n° 2, mars 2012, p. 151-163.

Index des notions

age studies voir vieillissement [1](#)

attractions [1](#), [2](#)

bande dessinée [1](#), [2](#)

cadrage [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#)

camp [1](#), [2](#), [3](#)

capitalisme [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

classicisme hollywoodien [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

copies, versions [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#)

décentrement [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

déni [1](#), [2](#)

disability studies voir handicap [1](#)

documentaire [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#)

domination masculine [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

double speak [1](#), [2](#), [3](#)

estrangement [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

figural [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

flash-back [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

genre (gender), identité et stéréotypes de genre [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#)

girl power [1](#)

handicap [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

homosexualité [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

horreur [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#)

iconologie [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

intérieurité, self-deception, self-reliance, selflessness [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

intermédialité [1](#)

lecture testimonialisante [1](#)

male gaze [1](#), [2](#)

manières de voir, catégories du regard [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

modes de représentation cinématographiques [1](#), [2](#)

montage [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#)

musée [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#)

musique voir son [1](#)

performance [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#)

persona, stars [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

politique [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [33](#), [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [44](#), [45](#), [46](#), [47](#), [48](#), [49](#), [50](#), [51](#), [52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [63](#)

postcolonial studies [1](#), [2](#), [3](#)

pragmatique [1](#)

psychanalyse [1](#), [2](#)

queer [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#), [20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#)

ralenti [1](#), [2](#), [3](#)

scream queen [1](#)

société de consommation voir capitalisme [1](#)

sociologie [1](#), [2](#)

son [1](#)

son, musique [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#), [16](#), [17](#), [18](#), [19](#),
[20](#), [21](#), [22](#), [23](#), [24](#), [25](#), [26](#), [27](#), [28](#)

stars [1](#)

stars voir persona (voir aussi vieillissement) [1](#)

stéréotypes ethniques [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

subjectivité voir décentrement [1](#)

techniques du corps [1](#)

teen movies [1](#)

théologie chrétienne [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Théorie de l'Esprit voir décentrement [1](#)

vieillissement [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

voix off [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#)

Index des noms propres

Abrams, Anthony [1](#)

Agamben, Giorgio [1](#)

Badiou, Alain [1](#)

Balázs, Béla [1](#), [2](#)

Barthes, Roland [1](#), [2](#), [3](#)

Bataille, Georges [1](#)

Baudrillard, Jean [1](#)

Bazin, André [1](#)

Becker, Jacques [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Benjamin, Walter [1](#)

Berger, John [1](#)

Berthoz, Alain [1](#), [2](#)

Boltanski, Luc [1](#)

Bonneau, Pierre [1](#)

Bourdieu, Pierre [1](#)

Boyle, Danny [1](#)

Brecht, Bertolt [1](#), [2](#)

Broder, Adam Larson [1](#)

Burch, Noël [1](#), [2](#), [3](#)

Butler, Judith [1](#)

Cain, James [1](#)

Carroll, Noël [1](#)

Cavell, Stanley [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Cheever, John [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Chicheportiche, Roland [1](#)

Chklovski, Victor [1](#), [2](#)

Cuarón, Alfonso [1](#)

Curtiz, Michael [1](#)

Dardenne (frères) [1](#)

de Oliveira, Manoel [1](#)

Deleuze, Gilles [1](#)

Delsault, Yvette [1](#), [2](#)

Doane, Mary Ann [1](#), [2](#)

Dreyer, Carl [1](#)

Eisenstein, S. M. [1](#), [2](#)

Emerson, Ralph W. [1](#), [2](#)

Epstein, Jean [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#)

Estiez, Liane [1](#)

Étaix, Pierre [1](#), [2](#)

Fanon, Frantz [1](#)

Farrelly (frères) [1](#)

Foucault, Michel [1](#), [2](#)

Frankfurt, Harry [1](#)

Freud, Sigmund [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Garbo, Greta [1](#)

Genet, Jean [1](#)

Gerima, Haile [1](#)

Ginzburg, Carlo [1](#), [2](#)

Guitry, Sacha [1](#)

Hawks, Howard [1](#)

Haynes, Todd [1](#)

Hemingway, Ernest [1](#)

Hitchcock, Alfred [1](#), [2](#), [3](#), [4](#)

Homère [1](#)

Kant, Emmanuel [1](#)
Kaurismäki, Aki [1](#)
Keaton, Buster [1](#), [2](#), [3](#)
Klein, Mélanie [1](#)
Kripke, Saul [1](#)
Kurosawa, Akira [1](#)
Kurys, Diane [1](#)

Lancaster, Burt [1](#)
Lessing, G. E. L. [1](#), [2](#)
Leutrat, Jean-Louis [1](#)
Levinas, Emmanuel [1](#)
Lovecraft, Howard P. [1](#)

Mamouljian, Rouben [1](#)
Marx, Karl [1](#)
Metz, Christian [1](#)
Meyers, Nancy [1](#)
Michel-Ange [1](#)
Minnelli, Vincente [1](#)
Modleski, Tania [1](#)
Moore, Alan [1](#)
Mulvey, Laura [1](#), [2](#), [3](#)
Murnau, F. W. [1](#)
Musser, Charles [1](#)

Nagy, Piroska [1](#)
Nakache, Olivier [1](#)

Orwell, Georges [1](#), [2](#)

Panofsky, Erwin [1](#), [2](#)
Pelechian, Artavazd [1](#)
Perry, Frank [1](#)
Picasso, Pablo [1](#)

Porter, Edwin S. [1](#)

Rancière, Jacques [1](#), [2](#), [3](#)

Renoir, Jean [1](#)

Reygadas, Carlos [1](#)

Rivette, Jacques [1](#)

Rohmer, Éric [1](#)

Russo (frères) [1](#)

Sedgwick, Edward [1](#)

Sellier, Geneviève [1](#), [2](#)

Toledano, Éric [1](#)

Turvey, Malcolm [1](#), [2](#)

Vertov, Dziga [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#)

Veyne, Paul [1](#)

Vigo, Jean [1](#), [2](#)

Warburg, Aby [1](#), [2](#)

Willemont, Jacques [1](#)

Wittgenstein, Ludwig [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#)

Wittig, Monique [1](#)

Zidi, Claude [1](#)

Index des films

En gras, les films analysés

7 Samouraïs, Les (*Shichinin no samurai?*, A. Kurosawa, 1954) [1](#)

28 Jours plus tard (*28 Days later*, D. Boyle, 2002) [1](#)

Antoine et Antoinette (J. Becker, 1947) [1](#)

À propos de Nice (J. Vigo, 1930) [1](#)

Au loin s'en vont les nuages (*Kauas pilvet karkaavat*, A. Kaurismäki, 1996) [1](#)

Avatar (J. Cameron, 2009) [1](#)

Boulevard du crépuscule (*Sunset Blvd.*, B. Wilder, 1950) [1](#)

Captain America : Le Soldat de l'hiver (*Captain America* [1](#)

Chevalier du stade, Le (Jim Thorpe: All-American, M. Curtiz, 1951) [1](#)

Comme un torrent (*Some Came Running*, V. Minnelli, 1958) [1](#)

Diabolo Menthe (D. Kurys, 1977) [1](#)

Distract, Le (P. Richard, 1970) [1](#)

Enfant, L' (J.-P. Dardenne et L. Dardenne, 2005) [1](#)

Fils de l'homme, Les (*Children of Men*, A. Cuarón, 2006) [1](#)

Fire! (J. Williamson, 1901) [1](#)

Forfaiture (*The Cheat*, B. DeMille, 1915) [1](#)

Gens de la pluie, Les (*Rain People*, F. F. Coppola, 1969) [1](#)

Grand Bazar, Le (C. Zidi, 1973) [1](#), [2](#)

Hantise (*Gaslight*, G. Cukor, 1944) [1](#)

Impératrice rouge, L' (*The Scarlett Empress*, J. von Sternberg, 1934) [1](#)

Impossible Monsieur Bébé, L' (*Bringing up Baby*, H. Hawks, 1938) [1](#)
Intouchables (O. Nakache et É. Toledano, 2011) [1](#)

Jeune et innocent (*Young and Innocent*, A. Hitchcock, 1937) [1](#)
LOL (L. Azuelos, 2009) [1](#), [2](#), [3](#)
Lumière silencieuse (C. Reygadas, 2007) [1](#)

Madame Bovary (V. Minnelli, 1949) [1](#)
Mais qui a tué Harry ? (*The Trouble with Harry*, A. Hitchcock, 1955) [1](#)

Natation par Jean Taris, La (ou *Taris roi de l'eau*, J. Vigo, 1931) [1](#)
Norma Rae (M. Ritt, 1979) [1](#)
Nosferatu le vampire (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) [1](#)
Nous (Menq, A. Pelechian, 1969) [1](#)

Oiseaux, Les (*Birds*, A. Hitchcock, 1963) [1](#)
Opérateur, L' (*The Cameraman*, E. Sedgwick, 1928) [1](#)
Ordet (C. Dreyer, 1955) [1](#), [2](#)

Pays de cocagne (P. Étaix, 1971) [1](#)
Plongeon, Le (*The Swimmer*, F. Perry, 1968) [1](#)
Poison (T. Haynes, 1991) [1](#)
Pumpkin (A. Abrams et A. L. Broder, 2002) [1](#)

Quadrille (S. Guitry, 1938) [1](#)
Quai des Orfèvres (H.-G. Clouzot, 1947) [1](#)
Rashōmon (A. Kurosawa, 1950) [1](#)
Rayon vert, Le (É. Rohmer, 1986) [1](#)
Rebecca (A. Hitchcock, 1940) [1](#)
Reine Christine, La (*Queen Christina*, R. Mamoulian, 1933) [1](#)
Reprise (H. Leroux, 1997) [1](#)
Reprise du travail aux usines Wonder, La (P. Bonneau, R. Chicheportiche, L. Estiez, J. Willemont, 1968) [1](#)
Robocop (P. Verhoeven, 1987) [1](#)

Roman de Mildred Pierce, Le (Mildred Pierce, M. Curtiz, 1945) [1](#)

Tant qu'on a la santé (P. Étaix, 1966) [1](#)

Taxi Driver (M. Scorsese, 1976) [1](#)

Tellement proches (O. Nakache et É. Toledano, 2008) [1](#)

Tempête, Le (J. Epstein, 1947) [1](#)

Teza (H. Gerima, 2007) [1](#)

Tout peut arriver (*Something s Gotta Give*, N. Meyers, 2003) [1](#)

Trapeze (Trapeze, C. Reed, 1956) [1](#)

Une femme disparaît (*The Lady Vanishes*, A. Hitchcock, 1938) [1](#)

Vie d un pompier américain (*Life of an American Fireman*, E. S. Porter, 1903) [1](#)

Vie privée d'Elizabeth d'Angleterre, La (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, M. Curtiz, 1939) [1](#)

Vivre libre (*This Land is Mine*, J. Renoir, 1943) [1](#)

Wanda (B. Loden, 1970) [1](#)

Week-end (J.-L. Godard, 1967) [1](#)

Table des matières

Couverture

Page de titre

Page de Copyright

Les analyses de films

Vie d'un pompier américain

(*Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1903)

Nosferatu le vampire

(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

L'Opérateur

(*The Cameraman*, Edward Sedgwick, 1928)

La Natation par Jean Taris

ou *Taris roi de l'eau* (Jean Vigo, 1931)

La Reine Christine

(*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933)

L'Impossible Monsieur Bébé

(*Bringing up Baby*, Howard Hawks, 1938)

Quadrille

(Sacha Guitry, 1938)

Rebecca

(Alfred Hitchcock, 1940)

Vivre libre

(*This Land is Mine*, Jean Renoir, 1943)

Le Roman de Mildred Pierce

(*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945)

Antoine et Antoinette

(Jacques Becker, 1947)

Le Tempestaire

(Jean Epstein, 1947)

Les 7 Samourais

(Shichinin no samurai?, Akira Kurosawa, 1954)

Les Oiseaux

(Birds, Alfred Hitchcock, 1963)

La Reprise du travail aux usines Wonder

(Pierre Bonneau, Roland Chicheportiche, Liane Estiez, Jacques Willemont, 1968)

Le Plongeon

(The Swimmer, Frank Perry, 1968)

Nous

(Menq, Artavazd Pelechian, 1969)

Le Grand Bazar

(Claude Zidi, 1973)

Diabolo Menthe

(Diane Kurys, 1977)

Le Rayon vert

(Éric Rohmer, 1986)

Poison

(Todd Haynes, 1991)

Au loin s'en vont les nuages

(Kauas pilvet karkaavat, Aki Kaurismäki, 1996)

Pumpkin

(Anthony Abrams et Adam Larson Broder, 2002)

28 Jours plus tard

(28 Days later..., Danny Boyle, 2002)

Tout peut arriver

(Something's Gotta Give, Nancy Meyers, 2003)

L'Enfant

(Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne, 2005)

Les Fils de l'homme

(Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006)

Teza

(Haile Gerima, 2007)

Lumière silencieuse

(Carlos Reygadas, 2007)

Intouchables

(Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011)

Captain America : Le Soldat de l'hiver

(*Captain America: The Winter Soldier*, Anthony Russo et Joe Russo, 2014)

Index des notions

Index des noms propres

Index des films

ADRIENNE BOUTANG • HUGO CLÉMOT • LAURENT JULLIER
LAURENT LE FORESTIER • RAPHAËLLE MOINE • LUC VANCHERI



L'ANALYSE DES FILMS EN PRATIQUE

31 exemples commentés
d'analyse filmique

ARMAND COLIN