

Olivier van Malderghem

UN CINEMA SANS HISTOIRES

*Leurres, look-like, ritournelles : le mentir-
vrai chez Jaco Van Dormael*

Septembre 2017

À la représentation médiévale du Monde, de la Chair et du Diable, nous, les modernes, avons ajouté le Temps : une quatrième dimension.

Lawrence Durrell, "Balthazar"

AVANT -PROPOS

Chiasme est le mot énigmatique avec lequel se clôture le dernier ouvrage de Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'Invisible*. Ce mot en appelait d'autres, sans doute. Mais la mort a interrompu le travail du philosophe.

L'œuvre se résume en un mot-butoir.

Chiasme...

Cette fin appelle un commencement.

INTRODUCTION

Umberto Eco, dans *Le nom de la rose*, décrit cette situation pré-gutenbergienne : deux castes cohabitent, sans s'opposer, de part et d'autre de l'enceinte d'un monastère. Minorité possédant savoir et écriture, une communauté de moines s'isole ainsi d'un peuple ignare et misérable, dont la présence est tolérée parce que nécessaire à sa survie. Le monastère est en retrait : il est le lieu de la pensée, et l'on n'y perçoit de la réalité que signes ou traces. Il en possède la mémoire, ce qui justifie en partie son splendide isolement.

Aujourd'hui, les castes supérieures ne s'isolent plus d'enceintes : elles renaissent cependant, sur les cendres d'un système qui pourrait bientôt n'être plus démocratique que de nom. Le développement exponentiel de l'imagerie, l'importance culturelle, politique et économique de toute représentation clive la société : un clergé communicateur vivant en étroite symbiose avec les pouvoirs, et un tiers-état, dépendant et fasciné, logé au pourtour de cette *église communicationnelle* centrale mêlant habilement représentation et connaissance, pouvoir séculier ou spirituel.

Si ces deux mondes se font face, c'est qu'un abîme sépare l'hyper-complexité technique, rhétorique et logistique de l'audio-visuel et la quasi automaticité de son décodage. La magie de la mise en scène suppose elle-même un secret de sa réalisation : et d'ailleurs, pourquoi donc combler le hiatus entre spectateur et spectacle, si ce dernier est divertissant ?

Une seule raison me semblera suffisante : parallèlement au développement des médias audio-visuels, lecture et écriture tombent en désuétude.

L'écrit suppose l'apprentissage de techniques de codage et de décodage qui font d'un lecteur, quel qu'il soit, un penseur et un stratège. Tout individu alphabétisé fait, en lisant, un effort d'abstraction qui le rend capable de produire un texte écrit. Tout individu regardant un film ne produit aucun effort d'intellection particulier, et symétriquement n'en maîtrise que très partiellement le langage.

Démocratie, imprimé et école forment un ensemble solidaire, garantissant en théorie mobilité culturelle et sociale. Le langage audio-visuel ayant fait de l'interaction immédiate son matériau, et son principe de fonctionnement, l'ayant érigé ensuite en norme unique de communication, est sans doute sur le point de faire basculer ce système. Des idéologies de la proximité, nationalismes et tribalismes mettant en péril le ciment démocratique et son nécessaire respect de la médiation,

pourraient en tirer profit, et cet écroulement pourrait lui-même nous entraîner dans une régression de la plus extrême gravité.

Or il menace. Nous retournerions, s'il devait avoir lieu, à un système féodal. Féodale est la loi d'endogamie qui fait, par exemple, du milieu du cinéma une société très fermée, comme est féodale l'image fastueuse que l'on donne de soi, les atours, spectacularisations diverses qui ne visent d'autres fins que le renforcement narcissique du pouvoir par la séduction et l'apparat.

En l'absence de corpus théorique qui donnerait au langage de l'illusion la faculté d'être enseigné et raffiné, de telle sorte que son effet de fascination soit compensé (et parfois désamorcé) par une connaissance intime de ses mécanismes, le spectacle devient la norme de toute communication. Le monde a des coulisses, et dans leur ombre se concocte un show lumineux : celui d'une vie en toute point excitante. L'ennui, la mort, l'ordinaire s'abandonnent alors en des banlieues et autres terres d'exil ou de bannissement.

Un cinéaste belge se trouve, par un hasard de l'histoire, avoir été placé en un lieu stratégique, aux confins du spectacle et de sa « zone éteinte ». Tandis que la plupart de ses semblables s'obstinent à témoigner d'une réalité qui s'étiole dans la proportion exacte où le langage qui veut la montrer se développe, Jaco Van Dormael propose un cinéma où style et sujet ne forment qu'un : tout est *look-like*. Son esthétique est celle du fabriqué. Repoussant jusqu'à leurs limites ultimes les frontières du possible, il développe une thèse : « rien n'est plus vrai que le faux ».

En dépouillant le film de ses traditionnels repères spatio-temporels, celui-ci crée une néo-réalité subjective, intérieure, fac-similé parfait de la pensée (ou d'une pensée). Cette construction ne se fait pas sans efforts : si les procédés qu'il utilise sont quant à eux tout le contraire d'un délire, elle est, en un sens, un déni de réalité, une construction quasi-mathématique, ou les procédés de la dramaturgie sont mis au service de l'illusion, rebrassés et synthétisés en un film-fleur dont la sophistication n'a d'égale que la lisibilité.

C'est cette lisibilité, cette réalité de l'artifice que je voudrais interroger philosophiquement. Car, curieusement, le langage de Jaco Van Dormael, « menteur professionnel », interpelle directement le philosophe, égaré parfois dans sa quête infinie de la vérité.

Le fonctionnement même de l'âme a fait l'objet de recherches introspectives qui bien souvent ne l'ont laissé qu'entrevoir. Le film vandormalien s'avérera un corpus précieux : il est si fabriqué qu'il met à nu le penser même.

Dans *Toto-le-Héros*, le premier long métrage de Jaco Van Dormael (1994), le personnage principal, Thomas, vit une vie qu'il estime ne pas être sienne. À peine était-il né, qu'un incendie

embrasse sa maternité. Une infirmière trop pressée l'ayant (peut être) échangé involontairement avec son voisin de couvée, Alfred, il sera désormais convaincu de jouer dans une pièce qui n'a pas été écrite pour lui. Ne vivant que d'emprunts, parlant par citations : maître *ès art* d'avoir l'air, il se fabriquera un moi dans la nostalgie d'un vie authentique "il ne vit pas, puisqu'il aurait dû vivre la vie qu'un autre est en train de vivre pour lui" (Nysenholc, 1994, 64).

"Comment rater sa vie sans raison apparente", le sous- titre du film, peut se lire : le faux-semblant ne mène nulle part, mais nous y sommes condamnés. Retrouvons dans la mort la seule réalité. Le scénario même de *Toto-le-Héros* est à l'image du destin du cinématographe : perdu dans le monde du look-alike, il s'éloigne de la réalité, et donc de la vie, à mesure qu'il s'égare d'artifice en faux-semblant. Ce cheminement conduira Thomas, l'anti- héros de *Toto-le-Héros*, passée la dernière désillusion, à substituer son être authentique à son personnage fabriqué, dans le suicide. Toutes les issues sont fermées. De ne pouvoir se nier soi-même sans pourtant connaître d'alternative conduit à sa propre mort. Nous sommes alors à la fin du film : Thomas vieux¹¹ prend la décision radicale de se supprimer, et s'éloigne, à bord d'un camion, à la recherche d'un lieu pour commettre l'acte qui le fera rejoindre ses véritables ancêtres. Alors, au travers du pare-brise du camion qui l'emporte, apparaît l'image mi- réelle, mi- fantasmée, de sa sœur-amante, jouant du saxo sous la bâche d'un camion militaire, pour finalement échapper définitivement à son regard.

Le cinéma est une scène qui s'éloigne irrésistiblement de son spectateur, comme la représentation fantasmatique de la sœur de Thomas, en fin de film. Son désir n'est alors plus qu'un champ de maïs desséché : Thomas descend (du camion), puis se fait descendre (par des tueurs à gages). Il poussera l'ironie jusqu'à se substituer à Alfred, son voisin et rival, dans la mort elle-même, revenant à une vie authentique d'avant sa bifurcation vers le fabriqué, dans son équivalent symbolique, la mort : "Il y a de l'humour dans la mort que Thomas se choisit, car cet acte, peut-être son premier acte véritable, affirme la vérité de l'illusion dont il est délivré. Et le monde, lui aussi, devient paix" (Stengers, 1994, 61).

Nous courons après le spectacle mais il va plus vite que nous. Il nous laisse seuls et désemparés, comme Thomas, le long d'une route de campagne. Nous ne pouvons plus alors que retourner à l'origine ; celle de la division du spectacle et de la vie. Cette fin est un retour, une régression :

¹ Trois personnages cohabitent dans le film sous un même nom : Thomas vieux, Thomas adulte, et Thomas enfant.

régression dans la solitude terrestre, et paradoxalement, dans le bonheur d'une filiation authentique dans le royaume des morts. Le cinéma, comme langage de l'apparence, creuse un fossé de même nature entre vie authentique et image. L'imagerie propose des modèles universels, identifiant et exploitant des pulsions quelconques, pré-œdipiennes, et symétriquement ravive le désir d'avoir des racines culturelles : d'être unique, statistiquement irrepérable, d'appartenir à une famille *lato sensu*. La métaphore du camion militaire s'éloignant de Thomas est riche de cette ambiguïté : Alice n'est plus Alice, mais le *spectacle* d'Alice. L'illusion se révélant comme telle, s'éloigne dans un espace-temps hors de portée. Il faut alors s'arrêter, tourner son regard vers l'arrière. Revenir à nos chers disparus reste la dernière issue.

Le cinéma, et, de manière générale, le spectacle, laisse cet arrière-goût de trop-peu qui peut conduire à se façonner des ancêtres mythiques singuliers : forme de néo-féodalisme lui-même fabriqué que j'ai évoqué plus haut.

Si je dresse ce sombre tableau, ce n'est pas pour encenser le passé, mais au contraire pour proposer une éthique et une esthétique du film qui soient en rupture avec la pratique courante : une méthode d'analyse et de création offrant liberté et indépendance égales à celles de l'auteur littéraire, suggérant elle-même une diversité et un raffinement de la production audio-visuelle semblables à celle de l'écrit...

Établir des perspectives novatrices suppose que l'on prenne appui sur des données fondamentales ou essentielles : il s'agit de se donner des fondations. Il nous faudra revenir aux ancêtres mêmes de la communication audio-visuelle : photographie, illusion de mouvement, enregistrement et reproduction du son. Au langage non-verbal, aussi : au pré-linguistique et au paralinguistique. Mais comment unir des centres d'intérêt et des disciplines aussi divers ?

La modélisation permettra de donner une unité à ma démarche. Un modèle est non seulement un outil d'analyse et de création cinématographique, mais aussi le moyen par lequel peuvent communiquer les disciplines que je convoquerai autour de cette question : « pourquoi le film gagne-t-il en lisibilité ce que l'Histoire perd en intelligibilité » ? Comment sortir de cette spirale angoissante ?

POURQUOI CETTE ESSAI ?

Éclatement du lieu, réinvention du rêve, diffusion d'un langage-corps... Produit dans les mêmes conditions qu'un poème, le film a de singuliers pouvoirs. Il est vraisemblable qu'il est en train de

devenir la *lingua franca* de l'avenir. Il se peut qu'il conduise à des formes rampantes de fascisme, ou, à l'inverse, à une socialité renouvelée, pour peu que l'on diffuse les principes de sa pratique politico-poétique... Car, pas plus que la langue, il n'est spontanément artistique, ni spontanément aliénant. Mis au service du show-biz, il perd sa caractéristique de moyen de communication ouvert, pour devenir un dispositif d'hypnose creusant un fossé abismal entre masse populaire (hypnotisée) et « gratin social » (hypnotiseur).

Littéralement inondés de messages analogiques, les victimes consentantes du dispositif ont-ils encore le moyen de tracer un chemin personnel ? Ou sont-ils tous réduits à être des « cibles » ? Le langage audio-visuel est-il fait de « stimuli » colportant des messages bourrés de recettes *ready-made*, et mises au service de la création d'un univers factice ? Si tout est leurre et mensonge, est-ce que la perversion ne devient pas l'ultime forme de normalité ? Dans le monde du look-like, le pervers, adorateur des apparences, est chez lui...

J'ai dit vouloir abattre l'enceinte obscurantiste dont s'entourent aujourd'hui, consciemment ou non, les détenteurs du pouvoir spirituel et temporel. Avant de passer à l'offensive, il me faudra étudier soigneusement le terrain. Je sais où je vais. Mais d'où suis-je venu ? Qu'est-ce qui me permet de prétendre que changer radicalement la pratique du cinéma – c'est à dire tant le contenu et la forme des films que la manière de les produire – est peut-être la seule manière de mettre fin à la division de l'humanité entre *people* et peuple ? N'est-ce pas beaucoup attendre de changements techniques généralement considérés « politiquement neutres » ?

Il ne faut pas revenir à Humboldt pour comprendre qu'un langage véhicule des valeurs, non seulement de manière explicite, mais aussi de manière implicite. Sa modernité se mesure à ce qu'il nous rend apte à développer et communiquer de manière synthétique, réduite et conceptuelle une réalité trop vaste pour être décrite exhaustivement. S'il existe une isomorphie entre un langage et ce à quoi il fait allusion, il devient dès lors possible d'agir indirectement sur le réel en agissant sur sa représentation.

S'il existe, au contraire, un divorce entre le langage et la réalité représentée, ou en tout cas une inadéquation au moins partielle de l'un et de l'autre, le langage perd sa puissance de transformation (faute d'ancrage dans le réel). Le référent se fige et devient statique.

À cause de l'absence de réflexion de fond sur la nature de la réalité décrite (l'audio-visuel), il n'existe pas de langage apte à le décrire. Comme on le verra, le scénario « à l'ancienne » ne traduit en mots qu'une infime fraction du contenu réel d'un film. Dès lors, seulement quelques genres cinématographiques sont reconnus et soutenus : le « langage universel » est en réalité formaté et conformiste. La montagne technologique accouche d'une souris maigrichonne, toujours la même. À la racine de ce mal, il y a une carence profonde : l'incapacité à se représenter le contenu d'un film. Si cette recherche a un sens, et si la lire peut produire des effets, c'est dans et par une réflexion sur *les langages audiovisuels*² : sur les mérites et inconvénients des uns et des autres, et sur les choix que nous devons effectuer pour pallier leurs défauts les plus flagrants.

Objectifs et axes principaux de cet essai

Autrement dit, partant du constat assez unanime, concernant la « dualisation » de la société, que celle-ci, avant d'être économique, est culturelle, et régressive par rapport à l'égalité des chances qu'avaient offert, en leur temps, l'invention et la vulgarisation de l'écriture, je me suis posé la question de savoir si le langage audio-visuel, analogique, possède les mêmes qualités étonnantes que l'écrit, véritable multiplicateur de talents et de compétences. Je ne suis bien entendu pas le premier à poser la question, et la réponse est toujours la même : non, ce n'est pas le cas. Il me semble intéressant de discuter les causes et les effets de cette impossibilité, voire de tenter de voir à quelles conditions cet écueil pourrait être surmonté.

Cet essai vise à ébranler quelques certitudes, et amener à reconsidérer nos priorités, voir à les inverser. C'est à dire à « renoncer au renoncement » : voir à quelles conditions il pourrait être possible d'échafauder une méthode de description et d'analyse isomorphe à la réalité filmique. Sachant que celle-ci n'émergera que quand j'aurai défini la réalité filmique... Mais comment la définir si je ne dispose pas d'un outil de description isomorphe à celle-ci ? Par où commencer ?

Pour éviter ce cercle vicieux, il n'y a pas d'autre solution que de procéder de manière systémique, de telle sorte que la variété des approches puisse empêcher de retomber dans un cercle méthodologique (la pétition de principe m'attendant au tournant).

Il ne s'agirait donc pas de révéler « le langage audiovisuel » (cela n'aurait pas plus de sens de que d'établir la grammaire de « la langue en général »), mais d'établir à quelles conditions l'expérience filmique peut être reflétée dans et par une méthode de description incluant non

² J'entends par là le contenu des films, les modes de réalisation, les contextes de diffusion et leurs interconnexions.

seulement l'illusion, mais aussi par quel biais cette illusion provoque des effets de réel. Et cela en variant les approches, car je devrai en permanence passer de la description objective du film à l'étude nettement plus risquée des émotions qu'il engendre.

Les cinq types d'argumentations auxquelles je recourrai sont ceux-ci :

- *Historiciste*. Je veillerai à mettre en perspective les questions que soulève l'audio-visuel, ceci afin de montrer la place qu'il occupe dans l'histoire des idées et des arts.
- *Systémique*. Il semblerait que la nature *interactive* du langage cinématographique soit bien souvent oubliée dans la littérature qui lui est consacrée. Les hasards de la vie m'ayant placé à la frontière du savoir (philosophique) et du divertissement (cinématographique), j'ai été amené à chercher dans ma culture philosophique les éléments théoriques permettant de conceptualiser la notion même d'interactivité, ce qui m'a amené à en donner une traduction visuelle, seule capable de situer sur un même modèle les éléments nécessairement disparates que l'interactivité relie. Point de vue, hiérarchie, convergence, divergence, etc. mettant simultanément en jeu un nombre parfois grand de facteurs, seule une modélisation bidimensionnelle permet d'en faire état de manière simultanée. L'écrit, condamné à la linéarité, trahit en permanence son objet.
- *Métaphorique*. Un film de qualité comporte bien plus que des informations diégétiques. Il est aussi un tissu serré de métaphores. Il me semble important de montrer les multiples sens que toute métaphore crée, et sans lesquels il n'est pas de texte significatif. En « réveillant les métaphores » présentes dans les films je pourrai montrer la parenté entre cinéma et poésie. Je montrerai aussi que tout film-poème est bâti selon une logique non-déterministe, mais rationnelle, s'appuyant sur la figure du chiasme et de l'oxymore. Je puiserai la plupart de mes exemples dans *Toto-le-héros*, *Amadeus*, *Amarcord*, *Il y a une mouche dans la salade*, *Les Voisins*, *Citizen Kane*, etc. (Cf. filmographie).
- *Philosophique*. Le recul philosophique permettra de recourir à des concepts, eux-mêmes susceptibles d'être communiqués graphiquement et/ou verbalement. Le

concept modélisé, du fait de son caractère global, se révélera un outil heuristique précieux. Etant donné le caractère très général des notions qu'il met en jeu, il permettra d'indiquer de nouvelles directions vers lesquelles une orientation inédite de la recherche gagnerait à être faite.

- *Autobiographique*. Après trente ans de pratique intensive de l'écriture scénaristique, de la réalisation et du montage, je ne peux, sans me livrer à des contorsions pénibles, dissimuler l'influence qu'à mon passé de praticien sur mon approche théorique. Certes, tout théoricien du cinéma voit des films, lit des critiques, écrit parfois des scénarios. Symétriquement, un praticien ne peut manquer d'élaborer une réflexion sur son art, qu'elle soit écrite ou non. Mais, pour ce qui me concerne, je suis allé au-delà du seul aspect littéraire du septième art. Dans ma pratique, j'ai été très souvent confronté à la difficulté de *dire* ce qui peut être aisément *montré*, et par conséquent de théoriser le langage du cinéma (sauf à sombrer dans le ridicule). Cet essai se donne, entre autres objectifs, d'aller au-delà de cet antagonisme du visuel, du verbal et du « textuel », qui est aussi l'antagonisme de l'intellectuel et du praticien. La mission du théoricien n'est pas de « produire de la théorie », mais plutôt d'élargir le champ d'une réflexion, modifiant dès lors son sens. Et cela ne peut se faire sans un détour par l'abstraction. Il est certain que ma réflexion se doit d'être nourrie par une connaissance non seulement du cinéma, mais aussi des autres langages, qu'ils soient artistiques ou non. Car le cinéma est, à l'échelle de notre histoire, encore un nouveau-né vagissant, inapte à la marche, et curieusement à la fois bavard et infantile (de *infans*, « qui ne parle pas encore »).

APERÇU

Des sémiologues et linguistes se sont penchés sur la question des relations entre langue et langage en littérature et en cinéma. Leurs recherches les ont amenés à conclure que le cinéma est orphelin, et n'a pas de pendant « spontané » comme la littérature (la communication orale). On ne fait pas des plans comme on fait des phrases, accoudé au zinc des Deux-Magots, un blanc sec à la main.

Ces études comparatives m'ont toujours semblé oiseuses, et je leur préférerais une comparaison avec la musique... Car on peut établir un parallélisme commode entre la composante textuelle et la

composante « spontanée » de ces deux formes d'expression. La place enviable de l'écriture se trouve, dans les deux cas, mise en exergue : elle permet la communication, l'élaboration, l'enseignement à très peu de frais.

Mais une question se pose dès lors : quel serait le pendant spontané du cinéma, équivalent du chant chez l'homme ? Une réponse vient spontanément à l'esprit : il s'agirait du rêve...

Même si Christian Metz a opposé des contre-arguments à cette idée, il est tentant de l'approfondir. On verra que de nombreux arguments en faveur d'une parenté des langages propres au rêve et au cinéma se manifeste à chaque détour de la réflexion, sachant cependant que l'on ne trouvera pas d'analogie au film, dans le rêve, mais à sa partie constitutive : le plan.

Le scénario, pour cette raison, ne peut nous aider à décrire opportunément un rêve. Car le plan, précisément, en est absent... Pour compléter le tableau, il me faudrait dès lors trouver un langage-interface commun au rêve et au cinéma. Celui- reste à inventer. C'est là qu'apparaissent les limites de la méthode d'écriture scénaristique empruntée au théâtre : celle-ci se révèle incapable de rendre compte exhaustivement de l'expérience perceptive du spectateur, ou de l'anticiper. Il suppose en fait qu'un film est « comme une dramatique radiophonique avec quelques images en plus, qui ne montrent que les acteurs ». C'est très réducteur, et seuls les *soap-operas* obéissent à ce cahier des charges. On ne compte pas de *soap-operas* parmi les chefs-d'œuvre du cinéma. D'autre part, un film sans dialogues et « indénutable » avec le mode d'écriture scénaristique actuel... On peut donc conclure que si beaucoup de films se ressemblent, c'est dû en grande partie à la trop grande imprécision de ce mode de description.

Une méthode de description du film plus versatile et plus ouverte permettrait sans doute – on le souhaite en tout cas – d'explorer de nouvelles esthétiques. C'est ainsi que le poème pourrait figurer au côté du « ciné-roman » ou du « ciné-théâtre », qui monopolisent aujourd'hui la plus grande partie des moyens de production cinématographique.

Une analyse, même superficielle, de certains poèmes et de certains films-poèmes montrent qu'on y trouve de façon récurrente des symétries, formées autour d'un axe vertical ou d'un axe horizontal. Les film-poème mérite sans aucun doute d'être qualifié de « texte », parce que, grâce aux symétries qui le structurent, il forme en effet une texture bidimensionnelle ample et complexe, à la différence de la production filmique moyenne, au débit continu et bavard.

L'unité des segments de film poétique, souvent constituée au montage, résulte d'une structuration symétrique-inverse des segments de même niveau hiérarchique. De ce point de vue, la comparaison avec le mot-croisé et le jeu d'échecs n'est pas sans intérêt. On y trouve des « damiers » identiques, lus par deux lecteurs antagonistes dans le cas du jeu d'échecs ou du mot croisé, et d' « un bout à l'autre » par un seul « joueur » (l'auteur) dans le cas du film-poème. Ces réflexions m'amènent à penser que la conception du temps à l'œuvre dans un film est non le temps linéaire et irréversible, mais au contraire un temps cyclique, ou « tout aller comporte un retour », où les épisodes narratifs (ou autres) finissent toujours par revenir à la situation de départ.

Les choses étant établies d'abord de façon abstraite, une mise à l'épreuve du modèle chiasmatique du film-poème permet de confirmer la pertinence de l'approche. Il en résulte qu'aucun des aspects formels du film ne méritent le dédain dans lequel les tiennent les scénaristes *mainstream* : ils importent autant que son contenu verbal.

Armé du même modèle théorique, il me semblera nécessaire d'explorer, dès lors, le processus de création d'un film, voire l'écriture d'un scénario qui, laissant tomber les très classiques principes d'unité de temps et d'espace, crée un univers composite, dont l'unité indéniable provient de sa rigueur de construction : en étudiant le processus d'écriture de *Toto-le-Héros*, de Jaco Van Dormael, on se rend compte qu'il construit une narration nullement linéaire et irréversible, mais au contraire fermée comme une huitre, construite symétriquement, grâce à un jeu subtil d'antithèses, et n'ayant dès lors ni début ni fin, ou n'étant que début et fin – avec rien entre les deux - . Personne ne s'en rend compte, pas plus que le lecteur de *La disparition*, de Georges Perec, ne se rend compte que la lettre e n'apparaît nulle part dans le roman. Mais à l'analyse, cela « crève les yeux ». Et le prix du meilleur scénario européen, que *Toto-le-Héros* a reçu quelques années après que le film eut été terminé, démontre une capacité d'autocorrection du milieu du cinéma, puisque ce même scénario avait été refusé presque partout avant tournage. Mais il démontre aussi sa myopie.

Après avoir ainsi passé en revue le film et le réalisateur, il apparaît souhaitable de tenter de se pencher d'un peu plus près sur l'appréhension de ce « rêve externalisé » par le spectateur, ne fut-ce que parce que nous pourrions en tirer quelques leçons sur la fonction de l'imaginaire collectif. Car, de ce point de vue, le film ne fait que remplir la fonction du mythe dans la société primitive. La différence majeure entre mythe et film est l'appui technique et technologique dont bénéficie le film.

Cette technique qui rend possible et réversible l'expression et la lecture a pour pendant, sur le plan linguistique, la grammaire, substratum en partie inné.

L'illusion de mouvement, élément de base du cinéma, est une donnée biologique, acquise congénitalement, au même titre que la grammaire profonde de Chomsky. La grammaire-technique peut-être de ce point de vue être envisagée comme l'interface corps-esprit (inné-acquis) par excellence. Elle unifie l'animal et le langage (Cf. la définition de l'homme donnée par Aristote : ζῷον λόγος ἔχων « un animal doué de langage »). Incarnée par les schèmes sensorimoteurs, elle est aux commandes tant de l'activité signifiante que de l'activité motrice : elle se trouve donc à l'intersection du spirituel et du matériel. Comme le visible, d'ailleurs : ni le rayon lumineux, ni la matière ne sont visibles. Mais leur rencontre l'est. Et tout film raconte une rencontre !

Le centre géographique d'un lieu, d'une image ou d'un récit se trouve, précisément, en cette intersection entre les deux termes de l'antithèse qui offre sa cohérence à un film. Ce lieu « présent par son absence » dans la réalité, nous l'occupons quand nous allons au cinéma. C'est là, entre « phos » et « skotos », dans ce creux au beau milieu de la matière (la grotte de Platon) que se croisent tous les regards, toutes les intentions qui bruissent dans notre monde. Lieu d'une très grande densité, puisque toutes les formes symboliques s'y trouvent et y communiquent. On pense à la monade de Leibniz, à la fractale de Mandelbrot.

Ce cheminement théorique semble passionnant, mais est peut-être trop ambitieux. Il ne fait pas de doute que s'attacher à renouveler le langage audio-visuel est une noble tâche, mais qu'il ne suffit pas d'invoquer le proverbe qui dit que « la fortune obéit aux audacieux » pour éviter l'échec. C'est en particulièrement vrai sur le plan du rapport problématique entre la réalité et le jugement qu'elle m'inspire qu'il peut y avoir des manques ou des erreurs.

Aucune méthode ne garantit la certitude. Cependant, comme en cinéma, la variation des points de vue devra nous permettre d'atteindre à un certain degré de plausibilité, laissant au lecteur, par ailleurs, le choix de l'attitude à adopter par rapport à un discours qui a de quoi surprendre, puisqu'il recourt à des types d'arguments passablement différents.

L'outil dont je me sers est à la mesure du sujet abordé. En apparence d'une très grande complexité, il peut être simplifié dans son expression comme dans sa solution, à condition cependant que :

1) On ne craigne pas de prendre un recul théorique par rapport à la réalité, quand celle-ci se révèle être brouillée par une approche inadaptée ou « myope ».

2) On s'impose de soumettre toute affirmation abstraite à un « reality test ».

Le texte qui suit alternera donc très systématiquement ces différents angles d'attaque. Il ne sera pas classiquement linéaire, bien au contraire, ce sera une course de relais, et les différentes problématiques évoquées plus haut s'épauleront pour produire un texte buissonnant, à l'image du texte poétique : difficile à résumer, modeste dans ses prétentions économiques, il est aussi ambitieux dans son ambition politique de mettre un terme à une forme d'aliénation contemporaine souvent oubliée des politiciens : l'aliénation médiatique.

METHODE(S)

L'histoire du cinéma est jalonnée de théories peu ou prou sémiotiques, souvent d'inspiration philosophique (Eco, 1988, 9). Aucun art n'a donné lieu à d'aussi nombreux transferts du mouvement montré à sa déconstruction savante. Irréférentialité du langage philosophique et référentialité du langage cinématographique tendent l'une vers l'autre : leur dialectique est un désir. Désir de film ou de philosophie, de fusion du noème et du poème. La première s'installe dans l'inessentiel, la seconde se détourne de sa contingence d'image pour se dépasser dans l'illusion d'un mouvement pur émancipé des images-mouvement qui le firent naître³. Il existe, entre le premier et le second, un lieu d'indifférence, à la fois concept et film. Si des peuples habitent cette *Terra Incognita*, qu'ils y vivent en paix : je n'ai pas de mission civilisatrice. Est-il cependant possible d'en décrire les contours ?

Rien n'est moins simple : le cinéma n'a pas de science qui lui soit consacrée, encore moins de discipline. Et d'abord, comment le classer ? Depuis sa récente naissance, nombre de fées se sont penchées sur son berceau et lui ont cherché un nom. Sociologues, philosophes, psychologues, et même parfois cinéastes ont essayé de cerner cet objet étrange, les catégories classiques (art, langage, divertissement populaire) ne le lui convenant qu'imparfaitement. Il faut construire une science des films à nouveaux frais, qu'importe son nom.

³ Ce que Deleuze appelle le passage de la perception au percept.

Repères historiques

Lorsque Mitry écrit *Esthétique et psychologie du cinéma*, il fait référence dans le titre de son ouvrage à deux disciplines, mais phénoménologie et rhétorique y tiennent aussi une place de choix. Quand Bazin rassemble ses articles en un recueil, il l'appelle *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cependant, cette question est plus le prolongement de son texte, que son texte n'est une réponse à la question... D'autres auteurs se réclamant d'une méthodologie linguistique émergeront ensuite, et les titres de leurs ouvrages témoigneront de leurs ambitions. Depuis *Langage et Cinéma*, de Christian Metz, jusqu'à *Le cinéma comme langage*, de Dominique Chateau, il s'agira d'opérer un transfert de savoir, et, en s'appuyant sur une méthodologie structuraliste, de mettre à jour le « langage cinématographique ». Cette approche suppose une analogie implicite entre film et roman, le roman offrant un modèle séduisant, parce qu'au-delà des particularités de chaque auteur et de chaque langue, il est de part en part langagier, et que par conséquent tout linguiste peut retrouver « sous le texte, la langue » (ou son équivalent cinématographique).

Il y a là un projet passionnant, et je voudrais lui donner un prolongement dans cette étude. Cependant, passé cette convergence de questionnement, nos chemins divergeront très vite. En effet, je ne puiserai pas nos éléments de réponse dans le même corpus théorique que la sémiologie. Il est à craindre en effet que la complexité inhérente à la production, au contenu ou à la lecture du film aient pu conduire les tenants de l'option linguistique à ne répondre que de façon fermée à des questions qui ne le sont pas moins. Comme le montre Michel Meyer dans *De la problématique*, l'inclination à adapter les questions aux réponses est un des péchés mignons de la linguistique. Autrement dit, on n'envisage de la totalité, trop complexe, que les parties de l'objet adaptables à une méthodologie "scientifique".

De la réponse à la question

C'est ainsi qu'Isabelle Stengers discerne, dans un article récent, des "styles de recherche". Selon elle, avant d'interroger leur statut de vérité, il faut examiner, de façon problématique, si les

questions auxquelles elles sont supposées apporter une réponse sont bien pertinentes⁴. Ainsi, aucun des brillants précurseurs cités plus haut ne s'est aventuré à transgresser le dernier tabou : et si le langage cinématographique n'était désignable autrement que de manière visuelle ? Si, faute de pouvoir lui donner un nom, le classer, il fallait le dessiner ?

À trop vouloir trouver au film des ressemblances avec des cousins plus ou moins éloignés⁵ il est à craindre en effet que l'on en vienne à dénaturer le langage audio-visuel lui-même. Il est vrai qu'il est réponse diffuse à des questions confuses, difficilement formulables : le film, sur une table de dissection, ne laisse pas apparaître ce dont il est fait. Sa partie sonore reste par exemple une conjonction d'éléments parfois très nombreux, il faut passer de l'analyse du film à celle de la *poïesis* (création) pour en réaliser l'inventaire. Il est aisé de différencier dans un roman universel et particulier : système textuel et articulation linguistique. À l'inverse, pour parodier le langage administratif, on dira volontiers du film : "signes universels, néant". Le langage cinématographique serait un langage avant tout stylistique.

Nombre de théoriciens du cinéma font en effet remarquer qu'il n'existe pas de métalangage cinématographique : qu'il faut changer de registre, et passer du visuel au verbal quand on en vient à faire sa théorie. L'image (et de manière générale le visuel), aurait dans ce cas un sous-statut, le sommet de la hiérarchie étant réservé au langage verbal. Notre perspective sera différente, et réservera au visuel un place de choix, en montrant que :

-1.

Le langage cinématographique intègre nécessairement une composante sonore et n'est pas exclusivement visuel. Image et son ne sont pas juxtaposés : ils interagissent constamment (Cf. Bresson, op. cit.) .

-2.

La théorie du cinéma, à l'inverse, ne peut faire l'économie du *montrer*, sous peine de se cantonner dans les vues cavalières où la procrastination méthodologique diffère indéfiniment le moment de l'aveu d'inadéquation du discours à son objet.

⁴ Michel Meyer pose la "question de la question", et nombre de théories s'avèrent vite, sinon fausses, du moins insensées (c.à.d. dépourvues de sens) : "L'infinie diversité des phénomènes linguistiques a donné lieu à nombre d'études partielles qui masquent le logos, alors qu'elles veulent mettre en évidence sa réalité propre. (...) S'attacher à tel ou tel fait linguistique, choisi au hasard des intérêts du chercheur, n'a rien de condamnable : c'est seulement arbitraire" (Meyer, 1986, 201).

⁵ Ajoutons que la recherche obsessionnelle d'une parenté littérature-cinéma est depuis longtemps remise en cause par les meilleurs théoriciens du film : "il y a lieu de se demander si ce n'est pas une approche musicale du film qui en dégagerait mieux toutes les significations" (Agel, 1976, 103).

De la sorte, le langage audio-visuel et son métalangage ne seraient pas plus différents que le roman ne l'est de la philosophie, bien au contraire. Le cinéma serait, comme sa théorie, un entrelacs de *montrer* et de *dire*, de texte et d'image.

L'évolution du statut de l'image dans le discours montre combien sa perception a changé en quelques années. Après une situation d'incompatibilité absolue entre pensée "pure" et pensée "imageante" (dont des ouvrages comme *L'imaginaire* de Jean-Paul Sartre témoignent à souhait) l'altérité radicale image/pensée pure se voit nuancée. Le renouveau de la rhétorique, avec son caractère nécessairement « impur », ouvre une première brèche dès les années soixante, alors que le devant de la scène (en France, en tous cas) est occupé par une pensée fascinée par le modèle des sciences dites « dures » (et parmi elles, essentiellement la linguistique).

La rhétorique est un art-théorie de la « dispositio » (la composition) qui peut s'appliquer au récit comme à la philosophie, moyennant quelques changements de méthode peu profonds. Elle conteste, en son fondement même, la prétention à l'extériorité d'une partie de la recherche en sciences humaines. D'autre part, la redécouverte de la pensée de Peirce, attachée, avec la notion essentielle d'abduction, à métisser le discours d'image (dans son vocabulaire, de diagrammes) agrandira la brèche. Dans son prolongement, le *come-back* de l'herméneutique restaurera le lustre du penser de l'image et du penser comme image interprétante-interprétée, développant une interdépendance pensée-image dont Deleuze, avec *L'image-temps* et *L'image-mouvement*, produira la théorie.

Cette évolution est heureuse. Cependant, le théoricien, conserve vis-à-vis de l'image (qu'elle soit ou non animée) une distance de bon aloi. Or, si le penser est imageant, pourquoi l'expression d'une pensée ne le serait-elle pas ? J'ai voulu tenter ce passage, risqué mais nécessaire. Lorsque Sartre écrivait : "entre image et pensée il n'y a pas opposition mais seulement la relation d'une espèce au genre qui la subsume" (Sartre, 1971, 285), il donnait à l'image un statut subalterne typique d'une discursivité cartésienne. Avec la pensée de Peirce, se produit un retournement de situation : on en arrive en effet à réaffirmer la nécessaire visualisation de la pensée, sous l'espèce d'un diagramme qui permettra la déduction soit corollarienne, soit théorématique (Deledalle, 1990, 165).

Les nombreuses vertus de la modélisation

Le recours à un diagramme (modèle) permet d'associer discours et système, d'approcher la complexité sans la nier, et surtout de préserver une simplicité de l'exposition de cette pensée qui ne soit pas pour autant simplisme ou simplification outrancière : la simplification diagrammatique est une épure, une synthèse visuelle. À l'image d'une carte géographique, un modèle donne une image homogène d'une réalité composée et diverse (Ouellet, 1981, 35-67). À la fois outil heuristique et schème explicatif, le modèle permet de rassembler des champs de savoir jugés souvent difficilement compatibles (Morin, 1979, 41). Or l'approche de phénomènes complexes peut se passer, sur le plan méthodologique, de la complexité. Cette économie a un prix : elle se paie d'un long et patient travail d'élagage, de simplification. Ses paramètres essentiels sont constants, et s'appliquent, moyennant des transformations peu importantes, à différentes problématiques : depuis le processus de lecture jusqu'à celui de réalisation, sans compter l'élaboration d'un système de notation du film.

Espace parcouru de traits, clairsemé de lieux, un modèle est un territoire, une image, un cadre. Sa vertu essentielle est son caractère non-verbal, qui le rend perméable aux théories qu'il fédère : la disparité des jargons techniques propre à chacune d'entre elles est alors dépassée, comme un système fédéral unit une diversité d'états sans nier leurs singularités, ou comme un passe-partout ouvre toutes les chambres d'un hôtel. Il comporte un nombre restreint d'éléments articulés entre eux selon des modalités précises. Ces éléments ne sont pas des retranscriptions immédiates de la manifestation empirique du film, mais la recourent localement, de façon suffisamment régulière pour que je puisse conclure du visible à l'invisible, c'est-à-dire de l'isomorphie modèle-film à l'interdépendance conjecturale de la pensée modélisée et de l'expérience perceptive. Je procède donc en distinguant le fait et le droit.

Si les éléments, dans une image, sont disparates, leurs relations peuvent-elles être systématisées ? Sont-elles codifiables ? Rendent-elles possible l'appréhension théorique du film, en dépit de son foisonnement sémantique et perceptif ?

Je pense pour ma part que ces relations pourront être appréhendées en recourant à un ensemble restreint d'outils conceptuels, qui, en dehors de tout usage, forment une axiomatique. En dépit du caractère très éclaté du film ou de sa création, sa codification reste en effet justiciable d'une approche quant à elle simple et unifiée, pour autant que l'on décalque sur le plan de la théorie le fondement même du système audio-visuel, son recours à l'alternance et à l'analogie, autrement dit,

que l'on convienne que ce qui ne peut se dire doit être "tu", certes, mais peut néanmoins se montrer⁶ (Wittgenstein, 1990a, 107).

On aborde dès lors le film en se mettant en quête de ce seul événement : quand, comment, pourquoi, à cet instant, vision et audition se sont-elles trouvées collaborer à l'émergence du sens ?

Par le biais de la modélisation, je pense pouvoir présenter dans un seul espace l'unité fondamentale d'éléments aussi disparates que l'image, le son, le spectateur, le récit, le passé, le présent, le futur anticipé, cela au moyen d'une technique cartographique sophistiquée mettant en relief les figures de rhétorique structurant le film. Ce n'est pas rien, et c'est peut-être trop. Mais ma double expérience de spectateur et de cinéaste m'a habitué à mettre en rapport un geste de réalisation et ce que peut en conclure un spectateur. Cet exercice, hautement spéculatif, est passionnant. Car l'interaction et la projection sont provoqués par le film, et amènent le spectateur à perdre son libre arbitre. Étrangement, il se laisse volontiers faire...

On dira que, si une partie des éléments interagissant lors de la lecture, depuis la persistance rétinienne jusqu'aux procédés rhétoriques téléguidant la compréhension du film, peuvent être connus, cependant personne ne peut se glisser dans la tête d'un spectateur qui, de toute façon, est une fiction. Une partie de ce que j'affirme dans cet ouvrage sera sans doute voué aux gémonies. Un arpenteur de l'imaginaire pose des hypothèses, et assume leur caractère hypothétique. J'en suis un. Je ne mentionne sur mes cartes que les données dont l'inventaire a un sens pour le lecteur, ou le spectateur, en espérant qu'ils s'en servent soit pour dresser de nouvelles cartes, soit pour parcourir de futurs espaces imaginaires. Et tant pis si cette carte est parfois approximative. Son flou est compensé par sa capacité à fédérer de nombreux aspects du film, et ceci compense cela. Nous verrons que ces cartes sont spatio-temporelles, et qu'y figurent la dimension objective du film (la projection) et sa dimension subjective (l'interprétation). Je revendique omniscience et omnipotence ? Non pas. Ce savoir et ce pouvoir, je me contente de les repérer dans les films d'autrui, et de faire partager au lecteur le plaisir d'avoir élaboré de précieux concepts réflexifs.

En ce sens, mon modèle n'a pas l'efficacité du système de notation en musique. « Reproduisez scrupuleusement cette partition, et vous retrouverez mon intention artistique » sous-entend un

⁶ On comprendra que nous nous opposons à cette thèse (Cf. ante) : "Il (le cinéma) n'est pas tout à fait capable de parler de lui-même. Le discours sur le film est susceptible d'être parlé ou écrit, sans pouvoir, c'est le comble, y être figuré" (Chateau, 1986, 32), formulée de manière assez semblable par Christian Metz ; "le cinéma n'est pas un langage spécialisé, et pourtant il ne peut pas tenir un discours théorique explicite de la même façon que le fait l'écrit ou un exposé oral" (1971, 188).

compositeur, en mettant en notes son idée. Le modèle que je propose a une autre fonction : il ne s'agit pas de reproduire, mais de transmettre aux collaborateurs d'un film ou à leurs apprentis les jeux de force présidant aux choix de réalisation.

On ne peut se poser la question « Qu'est-ce qu'un film ? » sans, dans le même mouvement, se poser la question « Qu'est-ce qui fait sens en cinéma » ? Autrement dit, quelles seraient les différences entre un « film » résultant de prises de vues involontaires (une caméra de surveillance), que l'on désignerait du nom « film » par dérision, humour ou ignorance, ou dont l'existence serait, au contraire, le résultat d'un comportement intentionnel asservi à ce but : signifier. Cette question à son pendant dans le domaine de la musique : « Quand et comment le bruit devient-il musique ? ». Ce problème s'est posé quand fut inventé le système de notation musicale, au moyen-âge. « Qu'est-ce qu'il faut décrire ? » suppose une réponse à cette autre question : « Comment devons-nous décrire ? ». Le système de notation musicale ayant l'avantage d'avoir derrière lui une longue histoire, il est possible de cerner la genèse et l'amélioration du système de notation : après avoir été une « mémoire musicale », il a évolué graduellement en « méthode de création » (appuyé bien entendu sur la musicologie). Il mérite sans aucun doute qu'on s'y attarde, car le cinéma semble incapable de faire évoluer son système de notation, et dès lors reste formellement figé : malgré les subsides conséquents que reçoit cette activité, l'impulsion créatrice se perd dans les méandres d'une industrie de moins en moins culturelle... Les auteurs n'ont pas vu ce que recèle de potentialités créatrice le système de notation que l'on se choisit, de même d'ailleurs que le droit ouvre ou non des avenues à la création sociale – selon qu'il canalise ou non l'énergie des citoyens vers des buts positifs -. Et, comme le disait Hegel⁷, « On ne fait pas une nouvelle cuisine avec de vieilles casseroles ».

On peut supposer que tout film résulte d'un très grand nombre de décisions, prises à une infinité de niveaux, et combinées de mille manières. Il semble nécessaire, tant au niveau de la conception qu'au niveau de l'analyse, de disposer d'un « système de signes » permettant de mettre sur un même plan (dans une même « tableau ») les nombreux langages contribuant à l'émergence du sens au cinéma : et, dans ce travail d'inventaire, considérer chaque décision empirique comme indice de l'existence d'une « jurisprudence » que notre travail pourrait cerner et formaliser. Et, dès lors, définir un « système de notation » qui supposerait résolue la question « Qu'est-ce qu'un film ? ». Il

⁷ Dans *l'Introduction aux Principes la philosophie du droit* (1821).

semble donc urgent, dans un premier temps, et pour éviter de faire à nouveau des erreurs qu'autrui aurait commises avant moi, d'examiner ce que le cinéma doit non à la littérature (car il lui doit surtout son académisme), mais à la musique. Il y a en effet sans doute plus de points communs entre musique et cinéma qu'il n'est généralement admis.

LANGAGE ET INTERPRETATION

Le langage cinématographique sera-t-il un jour codable comme celui de la musique ?

La musicologie fait preuve d'une grande homogénéité de style et de préoccupations : sans doute le doit-elle au système de notation dont elle est à la fois la source et la première des bénéficiaires. Si le film reste si difficilement descriptible de manière littéraire (on reste évasif et global), la musique et son système de notation offrent un idéal dont on sera tenté de se rapprocher, celui d'un système raffiné permettant une élaboration plus complexe, sur le papier, du film même, dans son détail et sa technicité. Une description réduite principalement au séquençement et au dialogue reste en effet, aujourd'hui, l'essentiel de l'écriture filmique. Cette écriture est inadaptée à son objet, ce qui explique d'ailleurs souvent pourquoi une « bon » scénario, porté à l'écran, déçoit, ou un film sans scénario peut se révéler, à la réflexion, en avoir un très beau, « que l'on n'avait pas vu ». La difficulté augmente quand on se donne pour mission d'enseigner l'écriture scénaristique : on se trouve alors tenu de former à une manière de faire archaïque destinée à la mise-en-scène de théâtre, alors que le film est tout autre chose. Mais je dois faire « comme si », et perpétuer une tradition en laquelle je ne me reconnais pas. Je devrais traduire, mais je trahis. Les bons films sont généralement mal reflétés par leurs scénarios, et on ne sait pas très bien, dès lors, pourquoi ils sont bons. On songe à *La parabole des aveugles* (Pieter Bruegel...). La conséquence de cet état de fait est malheureuse : si la dualisation de la société est sensible aujourd'hui, c'est bien par sa division entre les « analphabètes » (les consommateurs d'images) et l'élite professionnelle prétendant en posséder le langage. Les consommateurs, fascinés par la magie d'un monde auquel ils n'auront en réalité jamais

accès, rêvent, dès lors, à ce conte de fées, qu'ils confondent un peu rapidement avec un art⁸. *Décrire* l'audio-visuel avec la même exhaustivité et la même technicité que la musique classique permettrait de *l'écrire*, et donc de le vulgariser : de lui donner le statut auquel il aspire vainement, celui de septième art. L'enjeu est de taille.

S'il fallait, en effet, communiquer verbalement toutes les indications qui sont destinées aux interprètes, en musique classique, cette médiation forcerait à œuvrer avec une telle lenteur que la majorité des œuvres musicales ne verraient sans doute jamais le jour. Or cette réalité est celle du cinéma, de la musique pop, et de la plupart des productions des industries culturelles.

En scénario, écrire c'est décrire. Ne sachant trop ce qui différencie le bon du mauvais script, le scénariste élague, espérant par ce biais maintenir ses lecteurs en haleine. Mais que couper ? La réponse tombe sous le sens : ce que le lecteur ne retiendra pas. L'auteur se met au travail, omettant donc « ce que le spectateur ne retiendra pas ».

Une bonne réplique, un geste fort frappent l'imagination, et y restent gravés, espère-t-il. Dialogues et didascalies formeront dès lors l'essentiel du scénario professionnel, enfermant le cinéma dans un carcan boulevardier. Bresson, dès 1925, écrit : « Le cinéma sonore ouvre ses portes au théâtre qui occupe la place et l'entoure de barbelés ». Un peu plus loin, il ajoute : « LE CINEMATOGRAPHE EST UNE ECRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS » (Bresson, 1975, 17-18, ses capitales).

Ce détournement du *cinématographe* se remarque déjà au stade de l'écriture. Le scénario est très systématiquement coulé dans un moule théâtral, et pas seulement le scénario français. Cette contrainte vient du fait qu'il est rédigé avec un lexique restreint : il n'existe aucun mot ou concept pour décrire autre chose que les nécessaires dialogues et didascalies. Mais surtout : que pourraient être ces « autres choses » ?

Le cinéma reste donc confiné dans le domaine du show-biz, où l'interprétation est de loin plus importante que l'écriture (ce qui rend cette production très volatile). Il y a rupture entre droit et fait : *quid jure*, il est permis de postuler que le spectateur perçoit des phases de « mouvement audio-

⁸ Si la description du film "avant tournage" est d'abord et avant tout littéraire, cela vient de ce que sa description "après tournage" reste elle-même d'abord et avant tout affaire de littérature. Et en définitive, les films eux-mêmes se prêtent au jeu et, bien souvent, au lieu d'œuvres riches de découvertes sonores et visuelles, nous découvrons de pâles transcriptions d'exercices d'abord littéraires, et en même temps anticipations des palabres critiques, et conversations de bistrot auquel ils donneront lieu.

visuel » (équivalents aux notes), qui, considérées individuellement, ne sont pas porteuses de signification, mais qui, dès l'instant où elles forment des ensembles cohérents, peuvent faire sens ou porter des émotions. Soit. Mais quels sont les ingrédients de cette « cuisine onirique » ?

Cette question en présuppose une autre : pourquoi ne pas tenter de formaliser ce qui a fait déjà ses preuves, en audiovisuel, pour mettre au point un système de notation qui ne soit pas une censure d'autant plus dure qu'elle est inavouée ? On pourrait dès lors envisager que le cinéaste s'émancipe des industries culturelles, qui proposent de multiples interprétations d'un stock de mélodies ou de scénarios plutôt pauvres, au bénéfice d'une complexification de ce langage encore balbutiant, qui elle-même impliquerait une diversification des œuvres. *Quid factum*, cependant, ces projets restent hors de portée (dans tous les sens du mot portée).

Le système de notation musicale, par la grande souplesse qu'il a introduit, par la possibilité de mobiliser en permanence sur le papier tout un orchestre, repousse très loin les limites inhérentes à la création-interprétation de la musique avant que l'on ne se penche sur la question de son écriture. Son élaboration s'est d'ailleurs faite conjointement aux perfectionnements techniques des instruments. Réformer l'écriture scénaristique suppose une « mise à niveau » des outils de réalisation cinématographique. L'utilisation du système de notation de la musique classique suppose en ce qui la concerne une permanence des instruments utilisés, un aménagement technique (nouvel instrument, par exemple), supposant lui-même une mutation partielle du système de notation. Grâce à la complexification due aux techniciens et aux auteurs musicaux, la création de chefs d'œuvres a été rendue possible, qui nous permet de goûter encore aujourd'hui une œuvre écrite il y a trois siècles, dont la beauté, parce qu'elle est profonde, et parce que son écriture est précise, perdure aujourd'hui. Le modèle de la musique classique est donc séduisant, pour un scénariste. Les écueils à surmonter lui sont, hélas, proportionnels. En effet, si la musique peut toujours être réduite à son flux objectif (l'oreille est passive), bien que le processus de projection soit linéaire et irréversible, l'œil parcourt l'écran.

La vision du film est une lecture conduite, une « activité passive » : mouvements oculaires volontaires et subis se confondent, s'additionnent. Cette différence est essentielle : les éléments atomiques (tels que les notes) ne seraient pas à chercher dans le film, mais à la fois dans le film et hors de lui, dans la tête du spectateur. Une représentation du film calquée sur l'écriture, phonétique

ou musicale, tronquerait dès lors la réalité du cinéma. De façon symétrique, la description d'un plan, même très court, suppose nécessairement l'arbitraire d'un point de vue.

Certaines informations dont un spectateur ne perd pas une goutte peuvent demeurer non traduites, non dénotables, quand le langage-interface est la langue littéraire ou le story-board. La partition musicale est anticipation d'une synthèse qui arrive *ready made* dans l'oreille des spectateurs, tandis que la composition visuelle est présentation d'indices et d'index (Van Lier, sans date) à partir desquels le spectateur constituera une synthèse. L'auteur de la composition visuelle se trouve de fait dépouillé d'une autorité réelle sur le résultat (la synthèse) et ne peut que la souhaiter conforme à ses attentes. Le spectateur supposé se voit quant à lui, au contraire investi d'une autorité assez grande, bien qu'indirecte, sur l'élaboration ou le sens même d'un film. Par exemple, un film de vacances, des archives sont-ils ou non cinématographiques ?⁹ C'est un problème si l'on se cantonne dans une définition du texte qui exclut les relations du lecteur au texte. Cependant dès l'instant où l'on se refuse à l'hypostasier, que l'on ne renonce pas à décrire son essence, mais plutôt l'essence de l'échange texte total-lecteur, au travers la recollection (même si elle reste fragmentaire) d'une série d'invariants, nombre de difficultés s'estompent. Comme l'écrit Mitry, le langage cinématographique est un langage des relations (ici la notion metzienne de code pourrait convenir). Un extrait d'archives se voit mué en partie du film si les relations qui l'y rattachent l'en rendent solidaire, la fusion du premier et du second se faisant dans le chef du spectateur : une partie de provenance étrangère s'avérant alors élément d'un tout second, le film.

Dans *Toto-le-Héros*, les films 8 mm dont Thomas alimentera son ressentiment et sa nostalgie nous montrent des images dépourvues de son direct. Sur fond d'une musique qui est indiscutablement étrangère à l'action (d'autant plus professionnelle que les films eux-mêmes ne le sont pas), nous décryptons une image dont la maladresse technique sert une narration quant à elle d'une maîtrise qui force l'admiration. Nous venons de voir l'enterrement de madame Van Haesebrouck, la mère de Thomas, le héros du film. Nous contemplons maintenant son œuvre. Elle n'apparaît pas dans les films 8 mm. N'est-ce pas normal ? Elle est derrière la caméra. Jaco Van Dormael fait d'une non-œuvre une œuvre, à la fois parce qu'il lui donne un avant et un après narratifs, et parce que, avec l'aide de son frère Pierre, il monte cette perle maladroitement et baroque

⁹ "C'est un bon film mais ce n'est pas du cinéma"... Cette expression courante montre que le public fait lui-même cette distinction.

dans un écrin quant à lui techniquement irréprochable : une musique symphonique qui s'oppose à la polyphonie (quand ce n'est pas la cacophonie) visuelle.

Ces relations entre éléments doivent-elles être intégrées à l'écriture filmique ? Qu'est-ce que décrire un texte audio-visuel, dont les éléments sont unis par les fils invisibles d'une compréhension anticipée ? Faut-il ou ne faut-il pas inclure ces fils au système de notation ?

Sans doute, si la description est le moment d'une écriture, cette mise à jour sera-t-elle précieuse, parce qu'elle montre l'existence ou l'inexistence d'une cohérence interne. Mais la seule description objective, quant à elle, suffira à ne montrer que les éléments mis en relation : il s'agira de faire le décalque d'une réalité filmique, ou encore l'esquisse d'un film futur. Ce n'est cependant pas sans risques. L'esquisse est, par principe, non-exhaustive. Autrement dit, la compréhension, la reconversion du discours en sens se fait pendant le tournage, tandis que l'interprète de musique le fait au moment de la performance... Le tournage, moment de l'interprétation, n'est pas, comme l'exécution musicale, l'étape ultime de la réalisation. Lors du tournage, le public est absent. Ce public, au contraire présent lors d'une prestation musicale, ou théâtrale, est un facteur d'imprévisibilité résiduelle, et interagit de manière aléatoire avec la plus préparée des performances. Or, si l'aléatoire n'est pas intégré au processus même du tournage, les rushes s'en ressentent : lourdeur, manque de relief. Seuls les acteurs peuvent encore surprendre, dans des limites trop étroites pour faire « prendre la mayonnaise ». De part et d'autre, une part d'inconnu préserve le mystère de l'autre : et le grain aléatoire de la performance (qu'aucune écriture ne peut anticiper) nous la rend manifeste. Le grain est essentiel à la textualité.

Le grain aléatoire ne peut en effet être évacué de l'interaction. Un visage se différencie d'un autre visage par son grain. Toute description exhaustive serait alors compromise faute d'un moyen plus adéquat que la langue, alors que les musiciens peuvent se reporter tant aux indications du chef d'orchestre qu'à celles de la partition, parce que l'une et l'autre sont analogiques : ils y ajoutent un grain qui est essentiel, mais leur seule fonction est d'ajouter ce grain, cette modulation, et rien d'autre, laissant à l'auteur de la partition sa pleine responsabilité créative...

Ainsi la part de la performance devient-elle plus importante avec l'invention du microsillon, parce qu'il opère cette même césure entre le public et l'interprète. Aujourd'hui, le cinéma est plus proche du jazz que de la musique classique : l'interprétation y joue un rôle qui dépasse l'exécution vers la création, de telle sorte que toute mémorisation sous une forme codifiée (qui suppose, comme

on l'a vu, une grande homogénéité dans les techniques de reproduction) est trop parcellaire pour être fidèle. Un observateur ayant mission de transcrire au vol un morceau de musique classique se trouve dans une situation confortable. Le système de notation est parfaitement adéquat : il épuise l'objet, au sens où il en rend une reproduction exhaustive et fidèle possible. Imaginons maintenant que le même observateur, doté de la même technique de notation, doive prendre note d'un morceau de blues : ses techniques de notation alors inadaptées lui permettront de transcrire une ligne mélodique assez pauvre, mais l'essentiel, la performance elle-même, lui échappera. Le blues offre une excellente image de ce qu'est l'audio-visuel, un art populaire, expression diffuse, sans créateurs-phares utilisant un savoir sophistiqué, mais qui compense cette absence de technicité par l'émotion et la singularité d'effets d'interprétation parfois saisissants. Le blues n'est pas d'abord composé puis interprété, mais composé-interprété.

On sait que la situation qui prévaut aujourd'hui, lors de la réalisation d'un film, nie comme le blues la division du travail entre concepteurs et interprètes. Les intentions de départ, définies ou non par un écrit, sont reprises en charge par eux d'une manière libre et créatrice : comme rien du film ou presque n'est écrit, le non-dit se substitue au dit (et de fait la réalisation en acquiert un caractère magique : le prestidigitateur montre et ne dit rien). Toute interprétation sera création. On intègre donc le hasard comme faisant partie du processus d'interprétation de manière nécessaire : une part d'imprévisibilité fonctionnelle postule un non-savoir de principe, et de l'esquisse au film, il y a perte, gaspillage.

Une certaine forme de folie des grandeurs - dont le coûteux processus de réalisation offre une excellente image- se glisse alors entre les lignes : dans les mailles disjointes du filet narratif. « Il n'y a pas de règle !? Profitons-en, faisons n'importe quoi ! ».

Si le commun des mortels se trouve dépossédé de la faculté de réinventer lui-même le social, parce qu'il ne saurait en payer le prix, en interagissant avec les artistes donnant une performance (collaborant en un sens à l'œuvre) il peut regarder de loin les « Dieux vivants » vivre une histoire, celle de la narration d'une histoire. Est-il possible d'éviter ce clivage? Le film lui-même y perdrait son caractère « hiérogamique »¹⁰, pour s'unir étroitement au tissu social et faire partie de l'ordinaire de la communication.

¹⁰ Noces d'un Dieu et d'un humain.

Mais cette réforme suppose elle-même un changement du contenu même des films : le film narratif classique ne sera jamais dénotable de manière plus raffinée qu'il ne l'est maintenant, tandis que le film-poème peut gagner un nouveau public, de nouveaux modes de production, une liberté d'écriture et de réalisation qui l'émancipent des industries culturelles pour peu qu'on lui offre un costume à sa démesure : une technique d'écriture qui est aussi une « filmologie » révélant et communiquant ce qu'il y a *vraiment* dans un bon film. Cette révolution, que pour ma part je crois inéluctable, sera l'équivalent, dans le domaine de l'audiovisuel, du développement de la photographie de rue et du photoreportage (Cartier-Bresson, par exemple), dans un univers qui, avant l'œuvre de ces pionniers, ne reconnaissait au photographe qu'une fonction : « tireur de portrait ».

Favorisant et amplifiant la starification, le culte de la personnalité et la « pipolisation », les industries culturelles (cinéma, musique pop) créent une double aliénation, celle de l'auteur isolé, hors norme ou hors système, qui se voit mis dans l'incapacité de produire une œuvre en *solo*, et le public, qui n'a pas le rôle actif qu'il a pendant la lecture ou la performance musicale, ce qui peut conduire à son lent mais inexorable assujettissement aux lois du marché : les films deviennent alors des produits standardisés, sans vision – ce qui est un comble -.

Pourquoi les noces du cinéma et de la poésie n'ont-elles pas eu lieu ? C'est sans doute une affaire contingente : elles auraient pu avoir lieu. N'aurait été la place de l'interprétation, et l'apport d'événements accidentels qu'elle implique. Elle se situe en fin de processus créatif en écriture poétique et en écriture musicale. Pour des raisons que nous verrons plus loin, en cinéma, cette place se situe nettement en amont.

La place de l'imprévisible interprétation dans le processus créatif

L'aléatoire (l'imprévisible interprétation), essentiel en cinéma, peut-il être intégré à l'écriture elle-même, de telle sorte qu'il s'avère possible de concevoir de manière autonome des œuvres audiovisuelles complexes ? En photographie, c'est chose commune (toute l'école Magnum est partie de cette volonté). En cinéma, au contraire, c'est loin d'aller de soi.

Nous avons vu qu'une différence essentielle entre musique classique et projection cinématographique est que, dans le cas de la musique classique, l'interprétation est postérieure à l'écriture, et donc indépendante de celle-ci, tandis qu'elle participe de l'écriture en cinéma, la projection cinématographique ne laissant quant à elle aucune place à l'interaction entre artistes et

spectateurs. Le grain, l'individuation, l'interprétation sont dès lors acquis en amont, pendant la réalisation. Cet aléatoire étant fonctionnellement imprévisible, il rend impossible la réversibilité écriture-lecture, description-crédation¹¹. Les scénaristes n'offrant que des pistes à suivre, des idées fatalement risquées ou non abouties, n'ont généralement pas droit de cité. Ainsi, le Festival de Cannes n'a créé que très récemment, en 1996, un « prix du scénario ». « Le scénario finira dans une poubelle », dit d'ailleurs lucidement Jean-Claude Carrière, excellent scénariste par ailleurs.

Mais, comme du fait de son caractère industriel, l'acte de création audiovisuelle se planifie, accepter l'aléatoire, lui faire une place, revient à faire prendre au producteur le risque de lourdes pertes financières : c'est un lancer de dés. On tendra dès lors à anticiper, autant que possible, le processus de création dans tous ses détails, y compris au tournage : le scénario permet de limiter les imprévus, et retrouve dès lors ses lettres de noblesse. Mais pour de mauvaises raisons. Il permet de standardiser encore plus la production, qui devient tout sauf un processus de création. Elle devient répétition de procédés et « trucs » éprouvés. Le public suit, bravement, comme un troupeau de moutons... Les apprentis scénaristes rentrent dans le moule.

Les machines, les studios, les techniciens tournent, sans aucun doute. Comme, du *log-line* au *final cut*, tout est maîtrisé et planifié, le « produit » n'est pas œuvre. Le réel, que son imprévisibilité rend indispensable à la création, est dominé au point d'être effacé des tablettes. L'homme s'est imposé comme seul être apte à créer un univers : il a usurpé le Dieu créateur des anciens, et s'arroge le monopole de la vie. La fictive. La vraie vie, pour ce qui la concerne, n'en a plus pour très longtemps. Elle est trop imparfaite, sa variété est encombrante. Elle ne résistera plus longtemps à la concurrence de l'industrie. Qui, pour sa part, ne résistera pas longtemps à la destruction de la terre.

L'aléatoire manifeste l'indépendance de cette vie proliférante et imprévue : il gêne, et on le gomme. Les incidents, les pannes qu'il engendre relativise la mégalomanie humaine et remet gentiment l'homme à sa place : on l'exclut du planning. La colonne « imprévus » disparaît des devis. Plus de vie, plus de soucis. L'imaginaire formaté fait écran au réel : il rapporte gros. Étant immatériel, les marges qu'il dégage sont virtuellement infinies. C'est le paradis.

¹¹ La musique pop et le jazz sont sur ce plan analogues au cinéma : l'aléatoire se place après la notation, avant la diffusion, au moment charnière de l'enregistrement en studio.

Une porte ne peut être en même temps ouverte et fermée. Ce qui est anticipé n'est, par définition, pas contingent : il n'aurait pas pu ne pas être. Dans le cadre d'une production industrielle, le formatage semble dès lors inévitable. Et l'échec artistique aussi.

Pourtant, une forme d'écriture liant le même (le code) à l'autre (le grain aléatoire), contournant le principe du tiers exclu reste possible. Mais ce type de réforme intégrant le grain aléatoire du réel sans pour autant rendre l'écriture raffinée impossible, et permettant par conséquent une extraordinaire créativité, suppose que l'on ouvre l'éventail des genres accessibles au langage audiovisuel. Il s'agira moins de le renouveler que de le diversifier et de faire en sorte que la ποιηση puisse être aussi de son domaine de juridiction, comme pourrait l'être l'essai philosophique.

Les poètes ont depuis longtemps développé une capacité remarquable à intégrer le hasard à leur œuvre : il faut écouter René Char (*Congé au Vent*, Arte, 2003) raconter comment il choisit des mots chargés de leur histoire, patinés par le hasard, et comment il construit ensuite ses poèmes autour de ces signifiants chargés de sens sans doute, mais par ailleurs métamorphosés par leur longue histoire intergénérationnelle.

En se penchant sur la pièce de théâtre *Amadeus*, de Peter Shaffer, on se rend compte qu'à travers son important travail de documentation, il a lui aussi glané quelque pépites, qui se sont retrouvées intégrées dans la pièce, puis dans le scénario : ainsi la réplique « historique » de Joseph II, « Too many notes, just cut a few, and it will be perfect », se trouve-t-elle avoir été exprimée primitivement (à l'époque de Mozart) par un critique méchant, à qui le génie de Mozart avait manifestement échappé. Elle a traversé les siècles, comme la plupart des trouvailles à fort potentiel expressif.

Le travail de Shaffer, habitué des archives, puisqu'il était bibliothécaire, est remarquable par sa minutie et sa justesse de ton. C'est plutôt exceptionnel. Dans la situation actuelle, seul certains documentaristes ou cinéastes expérimentaux réalisent la « composition scénaristique » après l'enregistrement du grain, se transformant dès lors en cinéastes-poètes. Des films produits dans ces conditions démontrent poésie et qualité esthétique, bien qu'ils soient l'œuvre d'auteurs isolés et qu'ils aient coûté pour la plupart quelques centimes (Chris Marker, par exemple).

Dans la mesure où le matériel existe, et dans la mesure où il comporte une part d'aléatoire, un grain, il ne reste plus à l'auteur qu'à réaliser un texte à partir de lui, comme Char bâti son poème avec des mots glanés lors de « divagations exploratoires ». Certaines traces dues au hasard de la

rencontre imprévue, parfois nombreuses, ne perturbent pas la création. Au contraire, elles l'incarnent.

Un poète ne crée pas *ex nihilo*. C'est plutôt un amateur averti, qui apprécie la rencontre, et en conserve une trace, pierre qu'il ajoute à son édifice : son œuvre. Jaco Van Dormael a ainsi jeté les bases d'une écriture audio-visuelle préservant les vertus de l'écrit et y ajoutant celles de l'image - trace, en faisant du chiasme – figure de style poétique s'il en est - un substitut à l'unité spatio-temporelle du film narratif classique : il a expérimenté cette manière de faire lors de la réalisation de ses courts métrages, films injustement peu connus, et sans doute grâce à la pédagogie de Frank Daniel, dont on devine l'influence à la manière presque identique dont les deux films dont il a supervisé les scénarios, *Amadeus* et *Toto-le-héros*, sont structurés : un mélange subtil de chiasmes et d'oxymores.

Le chiasme permet d'intégrer, en effet, les images-traces, glanées aléatoirement. Il les rend toutes indispensables à l'œuvre : il « fait quelque-chose de ce qu'on a fait d'elles ». Frank Daniel et ses élèves a développé une dramaturgie spécifiquement cinématographique, inspirée de la rhétorique des anciens, et basé en grande partie sur ses recherches musicologiques (il est docteur en musicologie). Jean-Sébastien Bach, par exemple, construisait beaucoup de ses mélodies en recourant à la figure du chiasme...

En rendant au visuel l'importance qui lui revient, Frank Daniel invite à montrer plutôt que dire. Ce qui implique de recourir, pour *montrer* le récit filmique, de recourir non aux mots, mais à des *schèmes structurants* : des figures de rhétorique. Après six années passées à lire et évaluer des dizaines de projets de films, je suis plus que jamais convaincu que la langue est inadaptée à la description tant d'un projet de film que du film même. Un texte linéaire ne peut rendre compte de la complexité interactive du film. Ils ne restitue que la bande son, non l'interaction image-son (multifactorielle). Il ne suggère, dès lors, aucune image. La langue est unidimensionnelle, et une image est bidimensionnelle. L'industrie du cinéma évoque une industrie dont les ingénieurs ne sauraient pas dessiner !

Les architectes, quand ils terminent leurs plans, passent à une épreuve qui généralement leur pèse : ils rédigent le cahier des charges. Il leur est interdit de représenter l'espace tridimensionnel qu'ils ont conçu : ils ne peuvent qu'utiliser les mots du dictionnaire, et décrire littérairement ce qui est visuel, et devrait le rester. Cette corvée est juridiquement indispensable mais pragmatiquement sans intérêt aucun. Le passage d'un langage isomorphe (dessin ou maquette) à un langage

unidimensionnel indirect (la langue littéraire) tue l'œuvre dans l'œuf. Si l'on confie le cahier des charges à un entrepreneur, sans les plans, il produira, vraisemblablement, un monstre architectural, si tant est qu'il y arrive. À l'inverse, dans l'antiquité, les temples grecs étaient réalisés sous forme de maquettes à l'échelle 1 : 1. Isomorphie absolue qui seule rendait possible la cohérence organique et esthétique du temple, et l'anticipation du point de vue du spectateur.

Cet essai prétend aller à la racine du problème : il veut poser les premières pierres d'un système de représentation du film *isomorphe* à son langage, intégrant par conséquent les relations image-son, et bien d'autres. Car, comme Mitry l'a montré, le langage filmique est un langage de relations...

La première étape de cet exposé consistera à définir aussi bien que possible quelle est la réalité qu'il nous faut décrire, avant même d'élaborer une réponse à cette question fondamentale : « *comment* la décrire » ?

Je dresserai dans un premier chapitre, un inventaire de ce que l'on pourrait appeler, pour paraphraser Hegel, les universaux du film : persistance rétinienne, condensation spatio-temporelle appartiennent au langage de tout film, même médiocre. Je montrerai ensuite comment le film politico-poétique développe et enrichit ce langage, l'émancipant *ipso facto* du théâtre et du roman. Mon ambition est en effet d'établir les bases d'une diversification du langage cinématographique, qui reste confiné aujourd'hui dans des limites étroites, qui lui sont imposées par l'attachement presque superstitieux au scénario à *l'ancienne* et ce qu'il suppose de soumission au dispositif théâtral. Certains cinéastes pratiquent le poème, parfois sans le savoir, et les révéler à eux-mêmes sera le premier jalon de cette recherche. Du poème, nous pourrions alors vers des genres plus sophistiqués, tel que l'essai ou le discours philosophique, comme le rêvait Astruc.

Cet essai sera structuré en trois chapitres, qui, de façon très prévisible, traitent respectivement du film, du réalisateur et du spectateur. Il est évident qu'il s'agit d'un compartimentage un peu artificiel, et que les relations liant ces trois entités seront très souvent évoquées.

- Dans le premier chapitre, « Pour un cinéma vraiment audiovisuel », je m'emploie cerner le langage propre au film, en partant d'un « type idéal », à savoir un le film sous-entendu et sous-tendu par des caractéristiques formelles : le film comporte des éléments continus, et des éléments discontinus. De nombreuses interactions existent entre ces deux

éléments de bases : un film cohérent réussit à faire disparaître la disparité de ceux-ci. C'est particulièrement vrai des relations entre image et son. D'autre part, il est jalonné d'ellipses – qu'elles soient spatiales ou temporelles-. Entre les ellipses, nous trouvons des éléments possédant une unité spatio-temporelle s'il s'agit de fiction, ou thématique s'il s'agit de documentaire. Les ellipses, comme les crochets d'une parenthèse, marquent les frontières externes de ces unités. Ces caractéristiques sont partagées par tous les films sur lesquels chacun s'accorde à dire que nous avons affaire à un film... Cela va du pire au meilleur, bien sûr.

Il est possible d'augmenter le raffinement et la complexité d'un film en développant certains de ses aspects structuraux : il s'agit alors des films politico-poétiques, qui ont ma faveur, et auquel je consacrerai par conséquent quelques analyses.

- Le deuxième chapitre (« Genèse d'une écriture ») sera consacré principalement à la démarche poétique en cinéma. Car, pas plus qu'en littérature, l'activité créative du cinéaste-poète n'a que de lointains rapports avec celle du cinéaste-romancier, ou du cinéaste-journaliste. Il fait les choses à l'envers : va de la partie au tout, et non du général au particulier. D'ajustement en ajustement, le procès de réalisation poétique consiste à opérer des rapprochements et des recoupements qui vont amener à structurer le matériel amorphe accumulé lors du « glanage initial » sous forme d'un ensemble structuré de chiasmes, antithèses, oxymores permettant de donner au temps les caractéristiques de l'espace. Espace et temps, au terme de ce travail de composition auront les mêmes caractéristiques : ils seront fermés, clos. Le temps ne sera pas dès lors pas plus irréversible que l'espace n'est ouvert.

- Le troisième chapitre (« Paraître, être, naître ») visera à explorer l'univers sensoriel du spectateur de film poétique : car, quand nous sommes spectateurs, nous expérimentons une convergence de toutes les sensations dont nous avons fait l'expérience dans la vie intra-utérine, et perdu, mais jamais oublié, depuis. Ne disposant désormais plus que de l'ouïe et de la vue, nous redevons omniscients et omnipotents, état qui fut le nôtre quand « je » n'étais pas encore individué : quand il était confondu avec la mère, son hôte, et, par cet intermédiaire, avec l'univers entier. C'est dans cette caverne archaïque

que des vérités apparaissent ; quant à la nature du personnage, qui est et n'est pas moi...
Quant à la nature du lieu, qui abrite en son centre le corps déguenillé du Dieu
omniscient...

Chapitre 1 : POUR UN CINEMA VRAIMENT AUDIOVISUEL

CONTINU ET DISCONTINU

L'anticipation par et pour la « lecture » du film

"What is le penseur doing ?", s'interrogeait Moore. La simplicité adamique de l'œuvre de Rodin lui inspirait des questions elles-mêmes essentielles. Que fait le penseur ? Il pense. Que fait le spectateur ? Nous n'avons pas de Rodin pour illustrer cette question. Elle reste cependant intéressante.

Le film se regarde aussi frontalement que possible, dans une salle hémisphérique, la surface plane et verticale de son écran s'opposant à la quasi horizontalité de ses spectateurs, dirigés vers l'écran comme l'oisillon, dans son nid, ouvre son bec vers son parent nourricier. Dans cette position dont Christian Metz a souligné le caractère régressif, un mouvement s'hallucine. À l'ordinaire nous effectuons dans l'espace une synthèse de ce que voient nos deux yeux : c'est un principe élémentaire de physiologie. Faute d'une image moyenne, il y aurait deux images en partie dissemblables. Du fait même de son aplatissement, la vision de l'écran est identique pour un œil ou pour les deux. Le spectateur se voit libéré de la nécessité d'opérer une moyenne dans l'espace, et la projection cinématographique permettra dès lors de la créer dans le temps. La persistance rétinienne supposerait donc un « allègement » préalable de l'espace-temps : la suppression d'une dimension d'espace, dont il ne reste que deux, cela pour permettre au spectateur d'effectuer une synthèse non plus dans l'espace, mais dans le temps.

Lorsque, dans une salle d'exposition, je regarde un tableau, j'ajoute, du fait de mon parcours visuel, une durée et une troisième dimension (indifféremment espace ou temps) à un espace fermé et plane dépouillé de toute temporalité ou profondeur objectives. La fixité de l'œuvre nous invite à revivre son devenir, le geste du peintre et les références picturales témoignant d'une genèse faite d'échanges, mémoire -grimoire, entrelacs de percevoir et de composer, « perception de perception » -. L'espace est tout entier au dehors (hors du contemplateur), le temps tout entier en dedans (le contemplateur est la source de toute temporalité), et le manque de l'un témoigne de l'excès de l'autre.

La conjonction de l'espace et du temps en un mouvement en lequel on s'immerge constitue l'essentiel de la contemplation artistique.

Au cinéma, la situation est plus complexe, puisque, si le film n'a que deux dimensions, la projection du film produit cependant la dimension du temps, au présent, et cela avec la complicité consciente ou inconsciente du spectateur. Regarder un film prend du temps, comme la contemplation de toute œuvre. Mais cette temporalité est aussi une préoccupation majeure du réalisateur du film, ce qui n'est pas le cas du peintre, ou du sculpteur.

Dès que l'on intègre la contemplation de la plus fixe des œuvres, il faut supposer une durée de lecture (au sens second et dérivé). Fondamentale ambiguïté : le langage cinématographique est linéaire et tabulaire. L'amphibologie de la notion de langage cinématographique en est le reflet. Ainsi pour Mitry d'une part... "Il n'y a pas d'expression verbale qui n'exige quelque durée." (Mitry, 1963, 141) mais d'autre part ; "avant d'être récit et de s'organiser dramatiquement dans la durée, avant d'être rythme, le cinéma est espace" (ibidem). Une des difficultés méthodologiques auxquelles se heurte en effet l'étude des films est que le cinéma n'est pas classable : on ne peut nier sa temporalité, mais, elle reste partiellement hors de portée, comme la face cachée de la lune pour les terriens.

Le caractère mécanique de la projection lui donne une dimension objectivement temporelle et linéaire, que le spectateur prolonge *ad libitum*, au gré de ses vagabondages oculaires sur la toile, détournant le parcours rectiligne et temporel, comme on le fait d'un fleuve, en de multiples affluents spatio-temporels. Ceux-ci sont imprévisibles, insaisissables. En outre, la linéarité du temps se mêle aux vagues objectives et subjectives de la mémoire. Mémoire objective : celle que simule le film. Mémoire subjective : celle, bien réelle, du spectateur. La théorie du cinéma attend sa mécanique ondulatoire.

Cette ambiguïté rend l'adoption d'une méthodologie rhétorique (incluant un spectateur réel ou supposé) à la fois incontournable et introuvable (puisque l'on ne saisit que des bribes incomplètes de sa lecture). Comme les mots hachurés que se hurlent Tintin et le professeur Cyclone, eux-mêmes embarqués dans des sarcophages, dans *Les cigares du pharaon*, le film ne nous offre, objectivement, qu'une partie de son parcours de lecture. Cette situation pourrait me conduire à une docte ignorance, ou encore au discours de mauvaise foi, visant à dissimuler le caractère incomplet de mon jugement. Mais une autre alternative est d'assumer ce caractère hypothétique.

Car si le film objectif n'offre que des fragments de la totalité texte-lecture, d'avoir posé au départ cette carence, et donc renoncé à un savoir totalisant, me permet, paradoxalement, de faire progresser ma connaissance, comme l'archéologue sait qu'il doit retrouver une totalité à partir d'indices, et non désigner les indices comme étant (ou contenant) la totalité même. Ce que je perds en certitude, je le compense par un gain appréciable en adéquation de la méthode à la recherche. Je poserai en effet que le modèle doit intégrer, autant que faire se peut, non seulement le film « objectif », mais aussi les liaisons établies supposément par son spectateur entre les parties spatio-temporelles de ce même film. Je différencierai dès lors nettement : les éléments devant encore faire l'objet d'une synthèse. Ceux-ci sont discontinus, et il revient au spectateur d'opérer la synthèse qui les transformera en éléments continus. Aux éléments discontinus s'ajoutent ceux qui sont transmis au spectateur comme synthèses d'ores et déjà effectuées. Ils sont d'emblée continus, inutile de les unifier par un acte de compréhension ultérieur.

Dans la séquence d'ouverture de *Toto-le-Héros* (scénario p.5), Jaco Van Dormael alterne ainsi représentations du discret et représentations du continu. Éclats de verre, emballages en cellophane, gouttes de pluies sont l'image même du discret (discontinu), tandis que le vent qui les emporte ou les agite, le rideau qui s'est détaché et s'est noué autour du cou de Thomas, forment des éléments « tout d'une pièce ». Discontinu et continu fondent la cosmologie vandormalienne... comme celle de tout cinéaste, d'ailleurs.

Le discret se décompose en parties ou parties de parties, le continu possède une courbure dont l'équation est unique. Le discontinu est naturellement attiré par le sol, la surface horizontale. Seul le vent-durée peut l'emporter vers les cimes... Le vent est bon¹², parce qu'il imprime une vie aux emballages de cellophane, ou aux cheveux de Thomas vieux (en dépit de sa mort).

L'impact de la balle est celui de méchants. Il fait voler en éclats une vitre qui, fragmentée, rejoindra le lieu du discontinu : le bas, la ligne horizontale du temps (y).

Pour formaliser de manière simple cette unité complexe, il faut faire le détour par un système de représentation qui oppose la courbe à la droite, la première étant plus que la somme des points qui la composent. La courbe continue est, on l'a vu, soit immanente au texte filmique (et le spectateur se contente de l'intégrer sans l'interpréter), soit, au contraire, suggérée au spectateur, qui la produit subjectivement au départ du signifiant, quant à lui discontinu. Le spectateur joue, dans ce cas, le

¹² " V'là l'bon vent, v'là l'joli vent" (comptine québécoise).

rôle d'un lecteur de CD : il transforme des *bits* en ondes. Dans et par son interprétation, il opère donc un passage à la limite. Jourdain moderne, il fait du calcul intégral sans le savoir¹³.

Avant vision et compréhension, le film objectif est donc un amalgame composite d'éléments très différents (analogique vs digital). Dès qu'il est vu et compris, le film est *in extenso* composé d'éléments continus (analogiques) : un entrelacs très complexe de sinusoïdes. De ce point de vue, il est possible de concevoir un système de notation incluant si nécessaire la compréhension : il y aurait alors isomorphie du modèle et du film après sa compréhension souhaitée... À condition toutefois que nous soyons capables d'anticiper avec certitude comment le spectateur palliera les manques : quelles sinusoïdes lui inspireront les éléments discontinus que comporte le film.

Nous découvrons ici l'obstacle principal qui rend improbable l'adoption d'un mode d'écriture filmique inspiré de l'écriture musicale. Regarder un film, c'est se laisser surprendre délicieusement par les tournants du récit, pour les intégrer, et laisser derrière soi l'ensemble des questions qui nous ont été posées et des réponses que nous y avons apporté. L'activité du spectateur, sa concentration, diffèrent en ce sens de la passivité et la disponibilité du mélomane.

L'auteur-réalisateur se doit d'anticiper cette alchimie mystérieuse. Il réalise, on l'a vu, des combinaisons d'éléments discontinus, les mêlant à des éléments continus. Ils produisent, par leur seule association, des effets de sens effaçant les discontinuités au bénéfice d'une unité sémantique dense et touffue. Combiner, de façon générale, suppose un signifiant *manipulable* (la métaphore est fréquente chez les théoriciens du langage). Les photogrammes sont autant d'éléments discrets, quantifiables : la bande image, les éléments sonores peuvent faire l'objet d'un inventaire scrupuleux, d'une description objective et exhaustive, chose qu'apprécient d'ailleurs les professeurs de cinéma (dont je suis), espérant par ce biais aller du tout à la partie : isoler les éléments, et en donner les règles combinatoires.

La création audio-visuelle pourra relever dans ce cas de l'art combinatoire (Leibniz) : en assemblant des traces (visuelles ou sonores) pour les mettre en mouvement, le cinéaste détourne ou forme un matériel brut, mémoire fictive, sinon fictionnelle. Il y puisera les éléments d'un récit, qui lui-même emprunte les mêmes cheminements que la pensée, au point d'en imiter les mécanismes. Ce qui est certain, c'est que ces éléments discrets donnés en pâture au spectateur, c'est un lancer de dés. Au spectateur d'entrer dans la danse ou pas : il est libre.

¹³ Cf. *Le bourgeois gentilhomme*, de Molière.

Eisenstein a jeté les bases de cette esthétique du fragment. Jaco Van Dormael en est l'héritier. Il prend par rapport à ce mécanisme simple, d'une efficacité redoutable, une distance qui fut celle du jeune Corneille dans ses premières pièces, baroques. Son sujet d'élection est non tant l'illusion de mouvement que ce qui la provoque, la technique de l'illusion elle-même. Une scène très caractéristique de *Toto-le-Héros* rend bien compte de cette fascination pour l'illusion de mouvement et ce qu'elle suppose d'illusion de pensée (illusion parce que, comme l'a vu Bergson, une simulation de pensée ne saurait être prise sérieusement comme une pensée au sens propre).

Toute lecture ou toute contemplation se font dans le temps. La subjectivité de celui qui lit n'est ni celle d'un spectateur incarné par le cinéaste, le "grand imagier" (Laffay), ni le spectateur lui-même, qui n'en a pas la liberté. Spectateur et cinéaste, unis comme les deux termes d'une antithèse, relient entre eux les photogrammes discontinus pour leur donner le lissé d'un mouvement continu, intériorisé. Cet acte de compréhension réflexe est présenté par Deleuze comme la différence spécifique du cinéma, qui le place, sur le plan de ses potentialités, très près d'un art absolu : "c'est seulement quand le mouvement devient automatique que l'essence artiste de l'image s'effectue : produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral" (Deleuze, 1985, 203).

Deleuze a bien vu qu'une grande partie de la signifiante filmique échappe au traditionnel codage-décodage propre à tout langage, et que, pour cette raison même, il échappe aussi à notre maîtrise, et donc à notre pensée...

Le système nerveux émet, transmet, reçoit des impulsions. La sémantique aurait-elle une base électrique semblable à celle des « machines à voir » que nous produisons en grande série aujourd'hui ? En tout cas, mon modèle tient ses promesses : il interconnecte les aspects sémantiques du film et ses aspects sensorimoteurs. Il n'est donc pas inutile d'y revenir quelques instants.

Schématiser le film après compréhension au moyen de sinusoïdes empruntées à la représentation du courant alternatif montre au lecteur cette parenté de la physique et du langage cinématographique, auquel, de bonne foi, mais sans l'image, il aura du mal à croire.

Deux droites se coupent au moment zéro du film : y et x. La première est asymétrique, et orientée de gauche à droite. Elle figure très classiquement le temps, comme il est courant depuis Kant, et incarne le fait qu'il y ait changement (la différence et non la différence). La seconde, toujours absente du film manifeste (elle en occupe la marge), est une échelle permettant de graduer hiérarchiquement les segments d'espace-temps. Elle ne fait que référence à l'identité (*sic*, pourquoi

pas ? Complétons la derridienne dérision). L'axe y est le « temps pur » (non spatialisé), l'axe x l'« espace pur » (immobile). Temps pur et espace pur sont des concepts a priori, nécessaires au développement d'une pensée ou d'un récit cohérents.

Ces deux concepts peuvent être conçus abstraitement, mais ni l'un ni l'autre ne sont représentables *in concreto*. Il faut nécessairement les mélanger pour les rendre perceptibles. Tout mouvement cyclique (ou tout cycle, d'ailleurs) peut être représenté comme le produit de l'espace et du temps.

On se souvient généralement assez bien du contenu d'un film, mais guère de l'ordre dans lequel ses images nous sont apparues. Le cinéaste s'en réjouit : le spectateur ne sent pas le temps passer, et c'est son but. Et il parvient généralement à ses fins... Chantal Akerman fait contre-exemple, qui déclarait peu de temps avant sa mort que priver le spectateur de la perception du passage du temps n'est pas un cadeau à lui faire (dans *I don't belong to anywhere* : le cinéma de Chantal Akerman, de Marianne Lambert).

Le (la) cinéaste dispose d'un arsenal de moyens remarquables pour procéder à l'effacement de la durée, du passage du temps. Nous ne percevons jamais la troisième dimension d'espace. Nous la calculons sur base des informations fournies par chacun de nos yeux. Nous ne percevons pas non plus le temps : nous le reconstituons, ajoutant souvenirs et conjectures à l'instant présent. Seules deux, parmi les quatre dimensions, sont effectivement perçues : deux dimensions d'espace, vue du point de vue de chacun des yeux. Les deux autres sont imaginées (la troisième dimension d'espace et le passé/futur de l'instant t). L'espace-temps filmique est en définitive un hybride d'imagination et de perception (un kantien évoquera sans doute ici l'imagination transcendante chère à son maître Emmanuel Kant).

Cette capacité de calculer une image tridimensionnelle sur la base d'informations fournies par chacun des yeux est mise au service de la narration filmique par l'auteur du film, qui remplace quand il le veut la troisième dimension d'espace (les deux yeux voient désormais la même image) par la dimension du temps : la faculté de synthèse corrigeant la diplopie synchrone des deux yeux est mise au service de la correction de la diplopie asynchrone dans le temps. Et l'illusion de mouvement naît sur ce champ de ruines : l'intuition de l'espace disparaît, au bénéfice de l'intuition tout aussi subjective du temps. Faisant cela, le cinéaste joue au démiurge, comme les enfants jouent

au docteur... On peut permuter non seulement les personnages, mais aussi les dimensions. Le mécano filmique est sans limites : l'univers se monte et se démonte comme l'entendent princes des nuées (Baudelaire) et viveurs lunaires (Laforque). Orchestrant une circulation du sens en contrebandier, du rêve à la réalité, et réciproquement, l'auteur du film substitue les vessies aux lanternes, et l'espace présent au temps fugitif et irréversible. Belle victoire sur la mort.

Thomas, adulte, ne comprend rien : comme Thomas enfant, dans la salle de bain, gobe les mensonges de sa sœur ("c'est écrit dans les journaux ?"), il prend les ressemblances pour des similitudes, et Evelyne pour Alice. Mais, à la fin du film, il peut unir les objets partiels en un tout de signification. *Le franc tombe*, et lui-même passe de la stupéfaction au mouvement.

Tout a commencé dans une salle de bain.

Dans la première partie du film, elle est occupée par Alice, qui se complait dans le bain -mousse de sa maman (scénario, p.48). Alice est heureuse, et connaît le futur : ils ne partent pas. Dans la seconde scène de la salle de bain, pendant l'âge adulte (p.91), Evelyne, le fac-similé d'Alice veut au contraire partir. "J'ai envie qu'on parte loin d'ici". Alice trouve un plaisir (d'ailleurs suspect) à se substituer à ses parents, ne pouvant s'éloigner des objets et des lieux qui étaient les leurs, tandis qu'Evelyne ne trouve au contraire dans la substitution à un autre personnage qu'un désagrément qui la pousse à fuir tout ce qui, dans ce lieu, rend la substitution possible : la similitude des décors, des situations, des accessoires. Partir loin de là, c'est quitter le monde référentiel, dans lequel les chemins sont tout tracés, pour d'autres peut-être plus erratiques (mais peu importe) où il ne faut pas reproduire, mais inventer.

Une montre mal réglée, un rendez-vous raté donnent à Thomas l'opportunité de ne pas échapper à son destin : il restera emprisonné dans le monde du look-like. Après avoir attendu Evelyne, il se rend chez elle, et découvre alors le pot-aux-roses : le metteur en scène de la similitude entre Alice et Evelyne n'est autre qu'Alfred lui-même.

Transformation du discontinu en continu, persistance rétinienne ralentie jusqu'à la stroboscopie... Une série de photos témoigne des différents moments de la fabrication de celle qu'il aime.

Thomas s'est fait piéger. Il y a eu leurre. Et découvrir le caractère fabriqué de l'illusion, c'est aussi se condamner à mourir : se retirer la possibilité même de l'amour.

Il fallait partir, et les amants ne l'ont pas fait. Le destin les a frappés en traître, les voilà sans doute perdus l'un pour l'autre, alors qu'ils auraient pu couler des jours heureux dans un pays lointain, un personnage fabriqué (Thomas est, nous l'avons vu, artificiel) s'unissant à l'autre, Evelyne

(fabriquée par Alfred). Comme le petit soldat et la petite bergère du conte de Grimm, ils se seraient éloignés et auraient coulé ailleurs des jours heureux. Mais ces deux apparences, ayant échappé au démiurge, ne trouvent pas leur complétude, parce qu'ils échappent en même temps à celui-là même qui les faisait vivre. Elles meurent, pour ainsi dire, et tel sera le destin du couple Evelyne -Thomas.

On peut considérer que la persistance rétinienne, qui rend possible l'illusion de mouvement, est à l'image de la compréhension du film : un processus neurophysiologique produisant une dimension « de synthèse », si j'ose dire. Processus de dilution des deux images sans relief et partiellement contradictoires perçues par chacun des yeux en un seul volume ou un seul mouvement (Cf. ante).

Il n'est donc pas tout à fait exact de dire qu'un spectateur pense intensément quand il regarde un film... Son activité relève de la perception et de l'imagination : deux activités déconseillées généralement à celui que la pensée mobilise. Comme spectateur, le penseur se voit tenu de reconstituer les courbes continues du film total, en jetant une infinité de ponts entre les échantillons perceptifs que le réalisateur aura bien voulu lui confier. Cette activité relève-t-elle de la pensée ? Si oui, il faut dans ce cas « repenser la pensée ». Car penser doit être considéré désormais comme une double quête : comblement de manques et recherche de l'harmonie. Curieuse association de deux démarches, la première policière et l'autre artistique.

Après ce travail-pensée passablement épuisant, et pour lequel le spectateur peut compter sur les schèmes sensorimoteurs pour qu'il soit fait en grande partie à son insu, le film n'est plus constitué d'éléments hétérogènes, mais homogènes, tous de même nature. Le film trouve là son unité, au plan du matériau. Comme le dit Deleuze, « si le cinéma a un langage, c'est un langage de modulation ». Je peux dès lors revenir à mon modèle, et utiliser le mode de représentation du son – à savoir des sinusoïdes plus ou moins enchevêtrées – pour modéliser le matériau filmique. Et me rassurer : le film n'est fait qu'en apparence d'un matériau composite. Tout artiste plonge ses mains dans un matériau unique, et le cinéaste en fait autant. Le musicien travaille le son, le sculpteur sa glaise, le peintre la couleur. Le cinéaste travaille le cycle : le temps.

Représenter le matériau du cinéaste n'est dès lors pas un projet vain. Au contraire, il permet d'ancrer cet « art de l'illusion » dans une réalité perceptive. Dès les premières secondes de projection, le langage filmique est à l'œuvre : il produit ses effets hypnotiques. Langage d'illusion, de modulation, univers à trois dimensions, indifféremment espace ou temps...

On ne s'étonnera pas que les premiers à s'intéresser à cette « invention sans avenir » (Louis Lumière) furent les forains. Maîtres de la suggestion, ils pourraient dresser ce fauve et lui apprendre à divertir les chalands, le samedi soir. Qu'il ait fallu, en le dressant, lui limer un peu les dents et les griffes, cela ne fait aucun doute. Mobilisés par l'urgence de participer au Grand Spectacle, les forains, les cinéastes et les physiciens ont arrêté leur réflexion à mi-chemin. Ils faisaient des films, mais n'imaginaient pas le cinéma que cela ferait. Car s'appropriier l'espace et le temps, pour les travailler comme une vulgaire terre glaise, n'est-ce pas un peu usurper un privilège divin ? Mais restons modestes : pour devenir cinéaste, il me suffira de me contenter de l'air (Thalès), et des atomes (Démocrite) : le premier incarnant le continu, les seconds le discontinu (discret). Tous les signes et signifiants du film appartiennent à l'une ou l'autre de ces deux catégories.

La représentation du continu & discontinu dans *Toto-le-héros*.

Thomas, le héros du film, et sa sœur, Alice, vivent une idylle quasi incestueuse en l'absence de leurs parents, et à l'insu du voisinage. Seule ombre au tableau : Alfred, le voisin, à la fois parce qu'il subodore une situation pas très catholique, et parce qu'il est un prétendant plus légitime que Thomas, puisqu'obéissant à la loi d'exogamie.

Thomas suit un jour sa sœur, qui se rend au cours de musique : elle met à s'y rendre un enjouement suspect. Il l'entr'aperçoit entre les wagons d'un train qui passe, le dissimulant à ses yeux et révélant la présence d'Alfred, son rival. Thomas est spectateur, et le spectateur le regarde. Le train, et l'effet de volet dont il est la source, est, lui, un obturateur. Mécanique répétitive qui suscite le désir autant qu'il en éloigne l'objet : *Deus* et *Machina*. Mais la *Machina* prend alors une importance telle que celle du *Deus* s'en trouve diminuée. L'illusion de mouvement ne prend pas : le petit Thomas aimerait bien penser quelque-chose, mais il se sent « tout chose ». Il est hors du spectacle, en dehors du coup : comme le cinéaste, il ne peut ignorer la technique du ciné-art, si bien représentée dans cette scène.

Van Dormael fait ici un pari : combiner deux lancers de dés en un seul, diffracter le spectateur en deux personnages... Il provoque malicieusement des déductions troubles : le discret, on le construit à sa guise, et les pensées qu'il engendre se fabriquent sur mesure, elles aussi.

En séparant le voyant du vu, la technique d'illusion donne à cette même réalité un *recto* et un *verso*, une face et un dos, et seule la face de la réalité nous est montrée. Elle est orientée, notre sidération (et l'ébahissement du petit Thomas) a pour pendant notre immobilité. Nous sommes condamnés à ne saisir la réalité que sous un seul de ses aspects, et en reconstituer la totalité spatio-

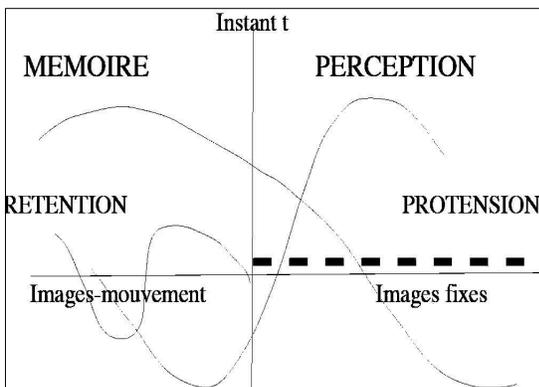
temporelle *a posteriori*. Enfin, la vraie totalité, ou une fausse ? Nul ne sait... « Fais de moi ce que tu veux », dit, en-amoureuusement, le spectateur à l'auteur... « Je penserai comme tu le penses, si ça peut faire ton bonheur ».

La compréhension comme synthèse & projection

Au cinéma, l'alternance¹⁴ et la disposition des signes permet au spectateur d'intérioriser l'expérience dont les traces lui sont proposées, comme le traducteur doit comprendre le texte dont il opère la traduction. Cette alternance recrée l'interaction conversationnelle : nous voyons alors ce que nous vivons, cette zone de congruence de l'objectif et du subjectif, ni dedans, ni dehors, mais frontière, entre-deux.

La synthèse, la compilation et son interprétation seront différents selon qu'on les envisage à court, moyen ou long terme. L'illusion de mouvement ne nécessite que des informations visuelles : elle reste très référentielle. A l'instant t, il n'est fait référence, à l'intérieur d'un même plan, qu'aux photogrammes précédant immédiatement. La persistance rétinienne est d'une durée trop infime pour que nous puissions mettre en relation avec elle quelque son que ce soit - en un 24ème de seconde, aucun son n'a de durée significative-.

L'image moyenne liant une série de plans (visuels ou sonores) entre eux est quant à elle abstraite, comme celle unissant des séquences ou des scènes. Plus on s'élève dans l'arbre hiérarchique qui donne au film sa cohérence, plus la notion associée est générale, et mieux cette notion peut être exprimée.



Les unités de signification sont donc d'autant plus proches du grain de la réalité qu'elles sont référentielles. Il est difficile de traduire abstraitement le contenu d'un photogramme. Tout au plus peut-on décrire l'image de façon objective. Quand on envisage les plans, et les segments les englobant, il devient au contraire possible d'en décrire le contenu de façon synthétique, et donc

¹⁴ Pour Casetti, l'alternance est un des principes essentiels de la cohérence du film, lui donnant une dimension organique (Casetti, 1980, 54).

nécessairement elliptique. Le recours à un langage passablement abstrait devient de plus en plus nécessaire quand on s'élève dans l'arbre hiérarchique (séquences, actes, etc.). Et le « mots pour le dire » sont de plus en plus difficile à trouver... Si l'auteur du film possède les concepts-clés de son film, ces synthèses partielles, moyennes et compilations, restent, pour le spectateur, un vécu émotionnel ou esthétique, non -réflexif. Au cinéma, on pense sans le vouloir, et sans le savoir : le devenir est pensée. De façon tout aussi fulgurante, et non consciente, le spectateur s'oriente dans la diégèse, à la recherche du mouvement d'ensemble des gestes qu'il décode.

La charnière articulant ces deux volets est, comme on l'a vu, l'activité de compréhension/anticipation. La projection doit être associée à la rétention : le spectateur établit un tissu étroit de relations entre passé et futur. Résumons le résumé du résumé, nous obtiendrons ce chapelet d'événements audiovisuels :

[A : Souvenir objectif lointain--- B : souvenir proche (certain)--- SPECTATEUR--- B' : anticipation subjective à court terme (certaine)---A' : anticipation à long terme (floue)].

En résumé-de -résumé-de résumé : [A-B-(SPECTATEUR)-B'-A'].

Des courbes sinusoïdes, symbolisant (en aval) la rétention et (en amont) la protension, traversent et retraversent périodiquement la droite y, dont j'ai déjà souligné la fonction d'axe de symétrie horizontal. Elles forment une série de S entrelacés. Toute courbe manifeste-passée a son pendant latent-futur. Mais, comme je l'ai montré plus haut, ces courbes peuvent représenter aussi des phénomènes continus mais objectifs.

Dans le premier cas, elles représentent l'interprétation qu'effectue le spectateur : dans le second, elles représentent les courbes non subjectives, mais objectives. Ainsi la musique, qui *monte et descend* continûment... L'interprétation est ici le fait des musiciens : elle a été faite avant le spectacle.

Qu'il s'agisse de la voix, d'un quelconque instrument, ou même d'un bruit, un son suppose un choc, un frottement, un milieu dans lequel se propagent les ondes qu'aura provoqué ce frottement ou ce choc. Le son rend compte indirectement de l'élasticité, de la flexibilité et de la souplesse des matériaux. Un monde d'une dureté absolue, dont le milieu n'aurait aucune flexibilité, serait dépourvu de son. Wittgenstein, dans ses *Leçons et Conversations*, dit de la logique qu'elle serait

vraie si les matériaux étaient d'une dureté absolue¹⁵. Autrement dit, dans un monde dont le son serait absent. Le son naît donc dans cette marge étroite qui sépare la réalité imprévisible parce que toujours changeante de la nécessité logique et donc toujours pléonastique. Sur mon modèle, il est représentable sous la forme des espaces embrassés par les sinusoïdes. Je ne suis d'ailleurs pas le premier à rendre manifeste par ce biais le caractère ondulatoire du son : il y a belle lurette que le son a été mis en équation.

Mais qu'en est-il du discontinu ? « Discontinu » serait-il synonyme de « visuel », et « continu » de « sonore » ? Il est certain que la perception visuelle oblige le sujet à effectuer très systématiquement des synthèses, la recherche d'une « moyenne » sur base d'informations parcellaires. En ce sens, la réflexion relève de la vision... Cela ne veut pas dire que le son ne véhicule jamais d'informations discontinues : ne fut-ce que, par exemple, la parole humaine, qui est toujours parcellaire et morcelée, et qui, comme le montrent aussi bien Bergson que Merleau-Ponty (Op. Cit.), ne peut être assimilée qu'à condition d'être comprise comme un tout signifiant. A l'inverse, un dégradé visuel, par exemple, un fondu enchaîné, ou un travelling sont des signifiants qui, bien que transmis par la vision, appartiennent au genre continu.

Au demeurant, pour l'essentiel, notre cortex est plus familier avec des exercices de synthèse visuelle. Les exemples que je cite montrent, cependant, que l'on peut brouiller les cartes, en cinéma, dans le domaine de la perception comme dans les autres.

En une de ces formules lapidaires dont il a le secret, Gilles Deleuze dit de l'image-mouvement qu'elle est une « coupe mobile du mouvement »¹⁶. Ces sinusoïdes sont en effet elles-mêmes animées d'un mouvement qui se propage de l'instant vers la durée, ouverture vers le futur ou interprétation rétrospective, courbes s'ouvrant en deux sens (protensions et rétentions) à l'instant t, jaillissant vers le futur, tombant vers le latent ou s'élevant vers le manifeste... Elles surgissent, figurant la synthèse de plusieurs photogrammes en une seule image spatio-temporelle (une image-mouvement). Ni subjectif, ni objectif, l'arc de cercle figuré par la sinusoïde est la réduction d'un espace-temps newtonien à quatre dimensions distinctes¹⁷ à un espace-temps einsteinien à trois dimensions indistinctes.

¹⁵ Cf. Wittgenstein, 1992, 42.

¹⁶ Gilles Deleuze, L'image-mouvement, p.11

¹⁷ "Nous voyons le monde à travers nos lunettes d'espace- temps : l'un des verres est le temps à une dimension, l'autre l'espace tridimensionnel" (Gardner, 1994, 181).

Si le spectateur est tendu pendant toute la projection, cela vient de sa position entre-deux. Il doit, dans et par son activité de compréhension, transformer continu et discontinu en un ensemble homogène et cohérent, exclusivement continu : sa personne toute entière agit donc comme un filtre, il transforme l'ensemble hétéroclite de signes dont on le bombarde en un film unique et cohérent.

Avec la notion de persistance rétinienne apparaît donc celle de moyenne, qui lui est corrélative.

Une perception totale parcellaire

Jaco Van Dormael montre que l'image animée implique, de la part de celui qui la regarde, mutisme et dilution de l'ego en une inter-personne. Le deuil qui frappe trois fois Thomas¹⁸ l'enferme dans la passivité du spectateur rivé aux images-souvenirs dont il a fait sa substance spirituelle.

Dans *Toto-le-Héros*, cette unité constituée par la vision commune de l'image est bien montrée, avec une scène leitmotiv, où l'on voit Alice, Thomas et Célestin, les enfants Van Haesebrouck, réunis dans la contemplation muette de vieux films de famille (scénario, p.38). Leurs regards se confondent en un seul inter-regard, qui unifie et pétrifie.

Thomas, 20 ans plus tard, regarde, seul cette fois, les mêmes films de famille. Leur personnage principal n'est plus le père, mais Alice, autre « aimé que la vie exila ». Lui-même semble n'avoir pas changé d'attitude, et reste, comme les films, muet. Si l'objet du deuil a changé, le deuil lui-même continue de pétrifier Thomas.

L'insistance inusitée avec laquelle Jaco Van Dormael montre ces faux-vrais films de famille manifeste l'importance qu'a cette scène pour lui. Il y a, je crois, dans cette unification des regards en une inter-perception une forme essentielle de la compréhension préalable à l'hypnose. La vision commune entraîne, chez les enfants assis sagement côte à côte, une compréhension elle aussi commune. À stimuli identiques, illusions identiques : l'illusion de mouvement est l'échelon est le plus bas des hallucinations provoquées par le dispositif cinématographique. Les autres niveaux sont eux aussi illusoirement considérés comme des actions autonomes, alors qu'ils ont été provoqués par des stimuli. À ces niveaux plus subtils, les techniques de réalisation se substituent à la machinerie audiovisuelle.

C'est là sans doute que le film et sa compréhension peuvent rendre compte de certains mécanismes de pensée.

¹⁸ Mort de son père, de sa mère, de sa sœur.

Quand nous sommes plusieurs en un seul lieu, il m'est impossible de ne pas communiquer. Le silence, la non-réaction, sont interprétés comme signes même si mon intention est de n'en envoyer aucun. Ma présence seule suppose que j'ai l'intention de faire savoir que je ne désire pas communiquer, ce qui sera interprété sans doute de diverses manières. Je ne cesse de communiquer que quand autrui disparaît de mon environnement immédiat : je m'enfonce alors dans les brumes de la mémoire : "La solitude où nous émergeons à la vie intersubjective n'est pas celle de la monade. Ce n'est que la brume d'une vie anonyme qui nous sépare de l'être, et la barrière entre nous et autrui est impalpable" (Merleau-Ponty, 1960, 220). Cette solitude première, je la retrouve dans l'expérience d'immersion dans l'obscurité, dans le rêve, lorsque je disparaiss aux autres. Mais elle n'est qu'un moment, anticipant la résurrection au sein d'une société, et la présupposant donc.

Être seul dans la réalité, ou être multiple dans l'imaginaire ?

Le silence halluciné des enfants Van Haesebrouck devant les images de leur papa est, quant à lui, secret : il n'est destiné à aucun destinataire. Sinon au(x) spectateur(s).

Entre Thomas adulte et Evelyne, la jeune femme dont il s'éprend « sur le tard », un conflit naît de la confusion que vit Thomas : Evelyne est et n'est pas Alice... Il pense trop, à l'affût de ressemblances, perd contact avec le présent et ne décolle plus du passé. On pense au sparadrap définitivement scotché au pouce du capitaine Haddock, dans *L'affaire Tournesol* : « le passé, comment ne pas s'en débarrasser ? » Thomas le sait très bien. Le voilà qui prend une décision étrange : celle de s'immerger dans un bain. Enfin seul. Fuir dans l'eau, c'est retourner à cette solitude, annuler autrui, arrêter la pensée - aucun stimuli ne vient l'alimenter-. C'est aussi s'annuler soi-même : la respiration est la forme première d'échange avec le monde. Nous avons perdu nos branchies, et l'immersion ne peut être que transitoire : condamnés à vivre (et échanger) ou mourir. Si l'immersion dans le rêve, l'imaginaire, est plus longue que l'apnée, elle est cependant elle aussi une antichambre, celle de l'amour ou de la mort.

La solitude n'est pas soluble dans l'eau, et au terme de l'apnée, autrui revient.

Thomas et Evelyne se chercheront alors un nouveau nid, qui soit plus que la juxtaposition de deux lieux inconciliables, le lit et le bain.

Cette solitude que cherche épisodiquement Thomas est-elle celle du spectateur, du voyeur ? De l'envieux ? Envie vient du latin *invidere* : « regarder d'un œil jaloux ».

Thomas enfant envie : son regard se glisse entre les fentes et les cadres, "mouvement voyeuristique du dehors et du dedans..." (Nasta, 1994, 49)

"Accoudé à la fenêtre de sa chambre, Thomas regarde la maison d'en face. La maison est imposante, entourée d'une pelouse bien entretenue. Dans le jardin, assis à une table de jardin, Alfred souffle les bougies d'un gâteau d'anniversaire. Ses parents applaudissent, rient" (scénario p.16).

Condamné à la dépossession, il voit l'avoir d'autrui sans qu'autrui le voie. La vie devrait échapper à l'envie. Elle est inaliénable, du domaine de l'être, non de l'avoir... Thomas aime des parents qui ne sont, selon lui, pas les siens. Mais il revendique aussi ceux d'Alfred. Ils sont certes moins plaisant que monsieur et madame Van Haesebrouck, mais le Pouvoir est entre leurs mains. Thomas revendique moins les personnes que leur pouvoir d'achat, et la faculté d'exogamie qu'il confère. Thomas veut une chose et son contraire. Abolir les barrières qui le séparent des objets ou êtres convoités, et en même temps préserver l'homéostasie familiale. Être eu et avoir été.

Dans *Toto-le-Héros*, toute scène de famille est représentée, dans la partie consacrée au bonheur de l'enfance, comme un spectacle, dans lequel le père est homme de scène, qui fait tout « pour du semblant ».

"Derrière le semblant, y a-t-il quelqu'un" ?

Non. Le vide.

Après la disparition de son père, Thomas court à la chambre de ses parents, écarte les manteaux qui pendent, et n'y découvre que l'absence : son père ne se cache plus dans le placard.

M. Kant fait disparaître le papa de Thomas, qui faisait apparaître des bonbons.

Tours de magie qui, pareillement, dispenseront les enfants d'être *born a woman* (Shakespeare, *Macbeth*). C'est plus simple que ça. « Abracadabra ». Et hop, un petit frère.

Dans la famille Van Haesebrouck l'acte sexuel n'existe pas : les surfaces se reproduisent par scissiparité. On n'en fait apparaître, magiquement, que des « petits bouts de rien du tout » (des bonbons, par exemple). A l'inverse, dans la famille Kant, l'engendrement se fait sans sortir de l'intérieur. Il ne se signale que par l'enflure des multiples et luxueux emballages kantien (maisons, voitures, magasins, etc.). Le secret dont s'entourent M. Kant et son fils Alfred (dont les turpitudes n'apparaissent qu'au terme d'une vie) donnent l'image d'un monde certes productif, mais autarcique : dans le hangar de la famille Kant, auquel Alice, la sœur de Thomas, mettra bientôt feu, se cache un contenu à jamais mystérieux. L'univers kantien est en expansion : il enfle, distend les surfaces,

grossit parfois à vue d'œil. Mais ce monde est improductif sur le plan symbolique, parce qu'on devine que derrière la surface séduisante, il n'y a que du vide.

L'enflure ne poursuit pas d'autres fins qu'elle-même. Elle menace d'exploser, si rien n'y vient mettre un terme. L'Être kantien est fort, mais stérile, car il ne bascule pas du prendre au donner. De l'apparence à la réalité.

Thomas enfant est un petit cinéaste. Il a compris que l'on peut avoir deux pères en un seul, si on retire à chacun d'entre eux une de leurs coordonnées spatio-temporelles. Il aura un père-surface (sans intérieur), et un père-intérieur (sans surface). Un-en-deux.

Thomas en est donc convaincu, Kant est son père, autant que M. Van Haesebrouck. Mais le réel. Thomas aurait donc deux pères : deux figures qui ne se superposent pas pour former un père moyen, comme c'est le cas des enfants eux-mêmes moyens, dont le père apparent et le père réel se confondent en une seule personne. Il revendique la division de l'apparence et de la réalité, sans même réaliser l'incompa(pa)tibilité de ses prétentions : "Thomas aime son "faux" père, et déteste celui qu'il pense son "vrai"" (Nysenholc, 1994, 65). Bizarre.

« Tu voulais échanger nos vies », lui dit Alfred à deux reprises.

"Pas vraiment" (Alfred n'a rien compris). « J'aurais pris ton père, et gardé le mien. J'aurais été comblé, possédant en même temps l'avant et l'après, tordant le cou au principe de contradiction, j'aurais retourné la loi de causalité, horizontale, et inscrite dans le temps, en une superposition, inscrite dans l'espace : l'horizontalité basculant alors, à 90°, en verticalité...

Le *type qui n'a jamais rien vécu* serait devenu le *type qui a vécu deux vies en une*, fusionnant en un seul ovocyte quatre codes génétiques, monstre ou être surhumain, possédant deux pères et deux mères : un quatuor parental se substituant alors au trop traditionnel duo... ».

Ainsi, comme l'écrit Adolphe Nysenholc, à la fin du film, "Thomas endosse le costume d'Alfred... ; or, dans son histoire, il y a un costume vide, dans la penderie, celui du père mort. C'est comme s'il se mettait dans la peau de l'un et de l'autre : il finit ainsi par identifier ses rivaux" (1994, 65).

Dans l'espace-temps cinématographique, les pères sont multiples, combinables, et interchangeable. La réalité de l'espace et du temps nous condamne à n'avoir été engendré que par un père, et non deux, et ne pas confondre l'avant avec l'après. Les oppositions ne peuvent se fondre

que dans un espace-temps lui-même indistinct. Or la lecture du film est orientée dans le temps, et suppose une claire distinction de l'avant et de l'après. Mais n'est-ce pas, précisément, réducteur, que de ne pas admettre que comprendre le film, c'est lui retirer cette caractéristique : l'irréversibilité chronologique ?

Le caractère insaisissable du son

Le raisonnement apodictique (contraignant) est un langage qui fait fi de toute équivoque. L'image qui vient à l'esprit, quand on l'évoque, est la ligne droite, vectorielle. À la source, une cause : le choc d'un photon et de la matière. À l'extrémité, l'effet : la transformation du faisceau lumineux en une image, sur la rétine ou un capteur vidéo. Le son, quant à lui, se développe autour de son centre d'émission, se propageant du centre vers la périphérie dans un milieu qui ne doit pas être infini, mais au contraire clos, sans quoi sa densité tendrait vers zéro et le son cesserait de se propager. Il est presque aquatique : toute événement se produisant ici interfère partout, via les ondes qui rayonnent à partir de lui. Pas question, donc, d'y plaquer une logique contraignante et par conséquent linéaire : c'est le lieu même de la simultanéité. Le son dépend du milieu, il *est* ce milieu.

La lumière quant à elle peut se propager dans le vide : elle ne s'y dégrade pas en visibilité. L'atmosphère sera ce milieu particulier dans lequel la lumière se diffracte, se décline sous ses différentes couleurs et matières, et où le son rend compte de ce qui dans l'Être échappe aux lois, sa force de résistance passive : son creux, en quelque sorte, son irrationalité.

La lumière elle-même ne peut être photographiée. Le paradoxe veut en effet que ce qui permet de voir n'est pas soi-même visible. Je ne peux deviner la cause qu'au travers des effets : je perçois les effets de la réfraction de la lumière sur la matière, et la « vois » donc. C'est sur cette surface que se découvrent les couleurs, les formes, tout ce que le visible comporte de diversité ou de richesse : *l'écume des jours* (Cf. Boris Vian).

La caméra enregistre cette rencontre de la lumière avec la matière. La trace de cette rencontre est un cliché. Le cliché ou la prise de vue résultent de la composition des traces d'un choc : celui de la rencontre visible de deux invisibles, le faisceau lumineux et la matière.

En passant la porte de la salle de projection, les spectateurs traversent à leur insu la limite séparant le visible et l'invisible (autre nom pour phos & skotos), pour occuper skotos sans avoir à s'en occuper. En ce sens, le centre du texte est le pendant obscur de la source de la lumière. Le spectateur se trouve donc dans une position inverse de celle qu'il connaît dans la vie ordinaire. Le "je suis toujours du même côté de mon corps", (Merleau-Ponty, 1973, 194), avec son insistance sur

la position du regardant, se transforme au cinéma en "je ne suis jamais à côté de mon corps". Je suis dans un corps qui est / n'est pas le mien, visite ce lieu qui, en état de veille, cohabite avec celui de choses. Mais ici, les secondes et le premier forment une unité organique, les choses ne sont plus au-dehors de mon corps et l'organique au dedans de moi-même : les deux systèmes de référence s'entrelacent intimement

Un dialogue de Jean Eustache, qui est passé dans la postérité, traduit bien cette nature médiane du cinéma : "vous savez, quand on mange froid, on sent le froid, pas le goût. Quand on mange chaud, on sent le chaud, pas le goût. Quand c'est dur, on sent le dur, pas le goût. Donc il faut manger tiède et mou" (Eustache, 1986, 45). Il faut filmer tiède et mou, la moyenne.

Le langage des images et des sons porte donc sur la partie de l'être que le raisonnement contraignant ne peut saisir : de ce qui se trouve, sur le plan de sa représentation, entre ses frontières (que l'on peut supposer d'une dureté absolue). Si le roseau ploie sous le vent, c'est qu'il comporte en lui un certain vide, qu'il est un contenant. Une dureté absolue serait aussi un plein absolu. Faire du cinéma, en ce sens, revient donc à traiter de l'entre-deux, du manque, de l'esquive. Comme on écarte les rideaux d'une scène, en créant un langage des images et des sons, on découvre cet univers, et l'on repousse ses frontières, s'immergeant dans le *mou* de sa chair.

C'est ainsi que dans un film aussi peu suspect de fantaisie qu'*Amadeus* (Miloš Forman), la dualité intérieur (subjectif)/extérieur (objectif) n'existe pas. Car, lorsque Mozart dicte le requiem à Salieri, bien qu'aucun orchestre ne soit présent dans sa chambre, nous entendons bien chacun des instruments, chacune des voix, et ensuite l'ensemble. Situation absurde si l'on accepte la définition du film comme illusion de réalité : elle est totalement irréaliste. Mais elle fonctionne, parce que le continu de la musique s'entrelace à la perfection avec le discontinu, le signifiant visuel. Cette fusion ne se produit qu'à condition de laisser au spectateur le temps d'expérimenter en intériorité un espace-temps dont des éléments disjoints lui sont proposés par le film.

L'ingénieur du son est-il « préposé aux choses vagues » ?

La création d'un monde qui ait l'« air vrai » -au même titre que le discours philosophique- et tous les procédés de persuasion auxquels il recourt- rapproche cinéaste et philosophe, tous deux "préposés aux choses vagues" (selon le mot de Paul Valéry), puisque même si l'image photographique ou cinématographique a une haute définition, la résultante de sa perception

alternative est quant à elle auréolée d'irréel, vague. Et toute ressemblance est vague. Thomas, cinéaste, court après de *vagues* ressemblances.

Le son aussi est *vague* : je l'ai dit, du fait de son caractère ondulatoire, il ébranle un milieu en *vagues* successives. Il disparaîtrait dans le vide, qui convient si bien à la lumière...

L'ouïe est un sens synthétique, alors que l'œil fait l'inventaire de parties unies en un tout par un acte ultérieur de synthèse. S'il s'agit de plusieurs sons émis au même moment, la synthèse est éprouvée sans métamorphose cognitive (par exemple, un accord, en musique). Nous retrouvons, métaphorisée, cette dualité parties-tout, à la fin de *Toto-le-Héros*.

Thomas, mort, sera incinéré. Ses cendres seront ensuite dispersées sur un paysage agreste, un jour d'été... Il retrouve alors le fractionnement infini, redevient poussière. Parole improbable de l'inorganique : il est dit "Je vole !". D'où provient ce miracle, sinon de l'osmose s'établissant alors entre le discontinu de la poussière, et le continu du zéphyr qui la porte ? L'artifice a rejoint la nature. Discret et continu, leurs interactions ont quitté la salle de cinéma, se laissent aller en pente douce à la force d'inertie. Enfin passif !

La synthèse, l'analyse, et l'expérience même de leur fusion (le produit synthèse-analyse) trouvent donc leur expression dans une théorie systémique. Les polémiques parfois violentes qui ont agité ces dernières années les réflexions sur le langage -à propos de la nature même de la métaphore la plus appropriée quand il s'agit de le décrire ("jeu d'échec" ou "milieu organique" où la partie ne peut être dissociée du tout) - repose sur l'incapacité dans laquelle se trouvent les tenants de l'une ou l'autre métaphore de penser la pensée de l'autre, faute d'un modèle-interface. Il n'y a pas à choisir entre discret et continu, analyse et synthèse, mais plutôt à mettre à jour une manière de penser leur articulation, le cinéma lui-même nous y oblige.

Ainsi, si la bande son reste l'oubliée de la vulgate sémiologisante, c'est qu'elle s'avère trop difficile à « désosser » dans un cadre taxonomique : ayant d'ores et déjà fait l'objet d'une synthèse, le son ne se laisse pas décomposer comme le fait complaisamment la bande image.

Informations sonores et visuelles s'entrelacent, cela ne fait aucun doute, mais selon quelles modalités ?

Comme la physique des particules et l'astrophysique sont les sciences des limites du vivant, entre lesquelles il se développe, persistance rétinienne et structure scénaristique sont les limites inférieure et supérieure de la réalité filmique. La méthodologie quantitative des sciences exactes pourrait leur

être appliquée, si entre ces deux extrêmes n'existait le monde beaucoup plus insaisissable de l'interaction image-son (comme entre physique des particules et astrophysique se tient le monde sublunaire, celui du biologique et de la chimie, dans lequel l'expérimentation ne suit pas, mais précède la théorie), et si l'une et l'autre de ces disciplines n'occupaient des lieux interlopes (entendons par là que la frontière de l'un et de l'autre reste parfois indécidable).

Comme lorsque nous écoutons de la musique, notre regard est transi d'attente, de souvenirs : le regard n'est pas passif, l'expérience de Koulechov en témoigne. On en conclura très logiquement qu'on ne peut ramener le langage cinématographique au visuel, et rien que lui : la compréhension fusionne les attentes et préjugés du regard et de l'ouïe. Le cinéma, langage de mémoire, englobe la langue, la musique, l'image animée, qui sont ses provinces.

Quand, au cinéma, les relations voir-entendre deviennent très raffinées, elles prennent figure de langage, je passe de l'image-mouvement (où toute information participerait de la persistance rétinienne) à une totalité audio-visuelle: "S'il est vrai que le cinéma moderne implique l'écroulement du schème sensorimoteur, l'acte de parole (...) se replie sur lui-même, il n'est plus une dépendance où une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière(...)" (Deleuze, 1985, 316). Il s'agit moins d'une réduction du temps à l'espace que d'une homogénéisation de l'un et de l'autre - comme il y a homogénéisation de l'audition et de la vision, et les autres sens étant suspendus, fusion temporaire de la pensée et de la perception-, dès le percept, dès les premières secondes de la projection, tout le processus de la suture visuel-auditif se mettant alors en branle.

Le langage du film suppose donc un entrelacs image-son sans lequel la totalité audio-visuelle se défait, rendant impossible l'unité de la synthèse esthétique. Est-ce ce caractère du son qui conduit les spectateurs à se laisser gagner par la panique quand, pendant une projection, la bande son vient à manquer ? Un des *signantes* disparaissant, le film s'écroule comme un château de cartes. La bande son, avec son caractère souvent continu, vient compléter le morcellement visuel.

Les relations voir-entendre

Comprendre un film, c'est retisser (et ratisser) les interdépendances sémantiques unissant informations visuelles et stimulations auditives. Les relations entre les premières et les secondes sont de trois types : complémentarité, contradiction ou renforcement. Ainsi dans *Les Voisins*, créant une analogie entre les façades de maison et les déclarations de leurs habitants (déclarations qui ne

sont elles-mêmes que des façades), Jaco Van Dormael utilise l'image et le son sur un plan à la fois dénotatif et métaphorique (<https://vimeo.com/233517053> MDP : Thepostmanalwaysringstwicce).

Si les déclarations ne sont que des façades, chose que les façades montrées alors laissent à supposer, celles-ci ne sont, par ailleurs, qu'une indication plate, et au premier degré, du décor dans lequel se déroule l'action. Images et sons à d'autres moments, se compléteront mutuellement : des indications visuelles quant à la cécité d'un personnage seront explicitées verbalement, etc.

Je suis aveugle, en tout ou en partie : l'aveugle est un personnage intéressant, parce qu'il témoigne de ma part obscure, la partie de « moi » que je ne vois jamais voir.

Merleau-Ponty écrit : "Je ne me vois jamais voyant" (sous-entendu : comme je te vois me voir). Nous sommes, en un sens, tous au moins partiellement non-voyants. Lacan y ajoute autrui : "je ne te vois jamais d'où tu me vois". La non-réflexivité du regard se manifeste d'abord dans les situations d'interaction. "Je m'entends comme tu m'entends", ajouterai-je. Tandis que l'oreille perçoit des informations syncrétiques - deux personnes parlant en même temps créent un brouhaha -, l'œil analyse *partes extra partes*. Le voir et l'entendre se joignent en une synthèse du discontinu (vision) et du continu (audition). Cette situation ouvre et clos les moments de conscience. Elle est elle-même l'antithèse de la situation connue présomptivement lors de vie intra-utérine : une harmonie antérieure à la naissance, horizon et souvenir lointain, monde paresseux ou l'unité de la synthèse (écoute) et de l'analyse (vision) n'a pas à être refaite,

Le manque que suppose l'activité ou le récit ne se conçoit que par opposition à cette plénitude.

Le manque comme moteur de la compréhension

Pendant la projection, le spectateur s'approprie peu à peu le récit, puisqu'il doit le vivre pour le comprendre, et que, même si les traces sont anciennes, leur compréhension est actuelle. Dès lors, le texte, quand il est revécu, est sans temps défini, hypothétique. Merleau-Ponty, Gadamer, Ricœur, Heidegger, tous soulignent la solidarité étroite unissant compréhension et interprétation : "En ce qui concerne le langage, si c'est le rapport latéral du signe au signe qui rend chacun d'eux signifiants, le sens n'apparaît donc qu'à *l'intersection* et comme dans l'intervalle des mots" (Merleau-Ponty, 1960b, 53, je souligne). Bergson a établi que si le sens n'apparaît que dans "l'intervalle des mots", il y a là une nécessité. Pour Bergson la compréhension se fait au travers d'une identification à autrui, que rend possible le caractère allusif du langage : "Je comprendrai votre parole si je pars d'une pensée

analogue à la vôtre pour en suivre les sinuosités à l'aide d'images verbales destinées, comme autant d'écriteaux, à me montrer de temps en temps le chemin (...) la pensée est un mouvement" (1946a, 139). Comprendre, selon lui, suppose un passage à la limite, comme en cinéma. Redéployer d'abord les traces qui nous sont transmises, pour ensuite, sur la surface de notre imaginaire, poser nos pieds dans les empreintes ainsi re-disposées, et vivre ce qu'autrui vit.

L'acte de compréhension repose donc pour partie sur l'identification à autrui, pour partie sur la fusion de sa pensée avec la mienne, de telle sorte que l'espace que je perçois (Bergson fait référence à des "panneaux indicateurs") soit transformé en mouvement ("la pensée est mouvement"). Bergson, qui n'aimait pas beaucoup le cinéma, décrit ici très bien le mécanisme de l'illusion de mouvement, à cette différence près que la pensée est volontaire, alors que la persistance rétinienne est réflexe, et que la rapidité avec laquelle opère la seconde est sans commune mesure avec la lenteur (quand ce n'est pas -hélas- la quasi - immobilité) de la première...

Le film comme simulacre de pensée

Curieusement, comme cinéaste, on se trouve donc en mesure de rivaliser avec Dieu de deux manières : en créant un monde par la combinaison du discret et du continu, d'une part, et parce qu'on produit un simulacre de pensée qui se voit vite accaparé par le spectateur.

On sait que la pensée procède par mise en relation selon un processus qui n'est que partiellement linéaire : elle opère en rhizome, en arborescence. L'ellipse, le raccourci, les rapprochements fulgurants sont inhérents à son exercice. En écrivant un film, on démêle ce qui peut sembler à première vue touffu ou confus : la somme totale d'actes de pensée relatifs à un sujet, densément intriqués. Un seul de l'infinité des parcours mentaux possibles sera exhumé et « mis à plat » (je résume ici de façon iconoclaste et provocante le dur labeur du cinéaste inspiré).

On dit couramment qu'un film est linéaire, mais le récit filmique m'apparaît plutôt comme un ensemble de zigzags imprévisibles et désordonnés. La pensée du narrateur est une jungle, qu'il explore, muni de sa lanterne sourde, quand elle n'est pas aveugle. Son parcours – son histoire – est hésitant, fait sans boussole. L'héroïsme du personnage est la projection de celui du narrateur-explorateur, surpris à chacun des détours de son récit.

Point de vue sur un mouvement et mouvement d'un point de vue

Le film rend indissociable point de vue sur un mouvement et mouvement d'un point de vue. Filmer un objet fixe en travelling lui confère un mouvement, et un geste ou un déplacement dans un cadre quant à lui fixe est aussi altération du cadre, et donc modification de point de vue. *¡Esta vivo!* Le cinéma porte à un point paroxystique l'indissociabilité narrateur-narration, en permettant la substitution du mouvement du narrateur à l'absence de mouvement de l'objet (ou de situation) narré, de telle sorte que le film *in extenso* est mouvement, et donc ni temps, ni espace, mais espace-temps. Et, subjectivement, le spectateur *est* le monde qu'il perçoit.

Que l'on dispose la caméra par rapport à l'action, ou l'action par rapport à la caméra, il s'agira de mettre un point de vue en relation avec un agir, de telle sorte qu'ils s'entrelacent en un texte.

Comme la bande son, le mouvement d'appareil disparaît dès qu'on procède à un arrêt sur image (Eco). En ce qu'il rend identique la volonté de l'auteur du film et l'acte de lecture, il manifeste une pensée en acte. Le film, dans sa partie discrète, fait appel à la reconstitution subjective du mouvement (physique ou dramatique), tandis que dans sa partie continue (dont le mouvement d'appareil est un exemple), il fait appel à l'empathie : le spectateur est soudain à la place de la caméra. Ce qui signifie que, subjectivement, il est devenu la caméra.

La continuité du mouvement d'appareil imite le continu de l'image-mouvement, résultat et non plus élément à partir duquel s'opère la pensée-mouvement de Bergsonienne mémoire, tandis qu'à l'intérieur-même du cadre, des ruptures aussi brutales que des changements de plans sont tolérées par le même spectateur qui s'avouerait perturbé par un heurt dans un travelling.

Parlons technique quelques instants... Il y a deux manières de disposer la caméra par rapport à une action :

-*Nobody's shot*. Par exemple, dans un champ- contrechamp, la caméra adopte nécessairement le point de vue d'un des deux personnages. Elle est non-mobile, opérant uniquement de plan fixe à plan fixe.

-La caméra est autonome, se meut en toute liberté et indépendamment des mouvements des personnages ; il y a plusieurs dynamiques contradictoires (Bertolucci, Welles...). La dynamique narrative sera en phase avec la ou les dynamiques individuelles décrites à l'écran. Un mouvement indépendant de celui des personnages crée par des moyens techniques ce que, en tant que lecteur, le spectateur reconstitue par le détour de la compréhension, en suivant les dynamiques représentées : déplacements, interactions, ou les deux. Il y a donc abandon de la narrativité (partiel ou total). Le

triangle narrateur-personnage-spectateur est brisé : le narrateur intervient et se met en avant en tant que narrateur, alors que le contrat tacite qui le relie aux personnages et spectateurs lui prescrit de se mettre au service d'une narration dont il serait non le seul maître, mais l'un des partenaires.

Le sol s'ouvre sous les pieds du spectateur, qui en perd sa faculté de marcher (aux deux sens du terme). Sous le sol se révèle un temps pur, sorti de ses gonds. "Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en ballade, en va-et-vient...". Un mouvement d'appareil est musical et synthétique, comme la musique est recreation, interprétation. Le sens n'est pas alors à construire, il est immanent. Dès lors, musique et travelling forment *a perfect match*, portés spontanément à former un tout syncrétique.

Lorsque Jaco Van Dormael a recours au mouvement d'appareil, c'est pour entrer en ballade, se défaire de ses personnages. La caméra se languit alors dans des mouvements insensés : loin du gros plan, il n'y a que manque, vide, non-image.

Thomas adulte attend Evelyne : ils partiront ensemble. Elle n'arrive pas. La caméra quitte Thomas, et va la chercher. Elle glisse le long de grands pans de murs grisâtres, de masses obscures - rien qui ne vaille la peine d'être vu-, et cela avec une paresse besogneuse, comme si elle mettait un malin plaisir à ralentir l'action qui devrait faire se rejoindre les deux amants. "J'ai raté mon rendez-vous, c'est la faute au mouvement d'appareil".

Quand Evelyne arrive enfin, Thomas est déjà reparti...

Le récit échappe ici au narrateur-démiurge, tandis que le destin des protagonistes bascule. Le narrateur s'est éloigné un instant de ses personnages, puis tous trois se sont perdus de vue. Il est trop tard, la séparation a fait son œuvre.

Restons ensemble, nous serons indissociables : si narrateur ou personnage peuvent créer un même mouvement, c'est sans doute qu'ils forment un même corps homogène. Narrateur ou narration forment une seule expérience langagière. Si je m'éloigne, je perds aussitôt cette unité.

"Le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation de parties dans l'espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout" (Deleuze, 1983, 18). Photographe et cinéaste sont tous deux à la recherche de ce point de communication entre deux grandeurs réputées incommensurables : chez le premier, la photographie est à l'intersection de deux pôles d'une

antithèse absolue, *phos* et *skotos* (lumière et ténèbres), et chez le second, il s'agira d'unir en un seul mouvement l'espace et le temps.

Un changement d'angle suppose une ellipse spatio-temporelle. En reconstituant les mouvements entre les changements d'angles, le spectateur reconstitue le corps attaché à cet œil hyper-mobile. Il est guidé par lui et devient par cet artifice « quelques-uns-d'autres » : celui dont il épouse la pensée (que reproduit le film).

L'équation narrateur-narration se complexifie donc ici : la compréhension consiste à unir narrateur et narration en un seul mouvement, ou encore, quand il y a mouvement d'appareil, à se laisser aller à une « compréhension objective ».

Comme en musique, il n'est pas nécessaire alors de transiter par un codage et un décodage complexes pour en saisir l'essence. Spectateur et réalisateur ne font plus qu'un. Si pour Deleuze "les travellings de Resnais et de Visconti, la profondeur de champ de Welles, opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe, qui accomplit le principe : l'image cinématographique n'est au présent que dans les mauvais films" c'est qu'il trouve chez eux cette osmose du temps et de l'espace : "Plutôt que d'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps"¹⁹, et cela vient précisément de la perfection esthétique de ces plans, incarnation du processus même de compréhension. Le dualisme continu-discontinu est annulé, le film objectif et le film compris sont identiques.

A l'instar du mouvement d'une symphonie, le mouvement d'appareil (le travelling) n'est pas susceptible de lecture, mais de compréhension empathique. Ce même mouvement d'appareil est, en bande dessinée, incarné par le geste graphique de l'auteur : il est interprétation, développement d'un point de vue sur une réalité donnée. La pauvreté artistique du photo-roman témoigne, a contrario, de ce qu'un langage totalement référentiel ou descriptif n'est pas un langage artistique.

Le photo-roman, non-œuvre

Un récit en images fixes se découpe. Le photo-roman n'atteint cependant jamais qu'au kitsch. La bande dessinée s'est vue promue au rang de neuvième art, alors que le photo-roman, trop ou pas assez près de la réalité, demeure, comme le papier peint Louis XV des chambres d'hôtel borgnes, suspect de copier le cinéma avec des matériaux à bon marché, adoptant son style pompier sans en avoir les avantages, ce confort bourgeois dont le film est si prodigue. Lire un photo-roman est une

¹⁹ René Prédal, Alain Resnais, « Etudes cinématographiques », p. 120, cité par Gilles Deleuze, 1985, 56.

ascèse - il faut être alphabétisé-, qui ne laisse jamais atteindre jamais à cette abstraction et cette liberté de pensée qu'offre la vraie lecture. Le photo-roman reste platement du niveau des pâquerettes, au vent de l'esprit se substitue un courant d'air humide qui sent le moisi : il est fait à l'économie, et est entré d'ailleurs dans l'histoire du divertissement populaire, détrôné par de plus aguicheurs et de moins austères, comme les *soap-operas*. Qui chantera le charme des stars de photo-roman défuntées, qui cumulaient deux handicaps, celui d'être muettes, et celui d'être immobiles, et qui, malgré cela, ont fait rêver quelques chalands, un soir d'hiver ?

Le photo-roman et la bande dessinée seront l'un comme l'autre dépourvus d'une grâce : celle que confère à celui qui possède une caméra le mouvement d'appareil. Le premier niera cette lacune sans la compenser, et le second trouvera dans le travail du trait une manière originale (et peu coûteuse), de substituer à cette pauvreté originelle une richesse nouvelle.

Si le mouvement d'appareil est exclu de la bande dessinée, cette absence est en effet compensée par le graphiste lui-même. Une case montre une synthèse graphique de tous les états d'un mouvement condensés en un seul dessin. Un homme qui court devient *le dessin* d'un homme qui court : il est le point de vue d'un dessinateur sur une action qui se déroule dans le temps, action dont le geste aura lui-même fait l'objet d'un geste. Autrement dit, il est point de vue d'un interprète sur un scénario.

Le rapport de la phrase au récit est le rapport de la phase de mouvement au film : la parenté entre la première et la seconde est trop évidente pour que je résiste au plaisir de le mentionner ici. Or en langage cinématographique une allusion est un mouvement latent ou réel ; l'allusion attire l'attention sur un fait qui a pu échapper au lecteur en première lecture. L'information cruciale se transmet et s'échange : elle participe de l'idée de communication.

Métaphoriquement, le regard du spectateur fait le trajet qui le sépare de l'allusion à l'objet de l'allusion elle-même. Contiguïté et causalité seront considérées comme des relations de même nature si un sens de lecture est donné. Entre deux signes, le spectateur établit une relation. En cela, le film rejoint le dessin : en multipliant les formes diverses d'allusion, le cinéaste tient le crayon du spectateur, lequel, passant d'un repère à l'autre, joue au jeu de piste, débusque les enjeux, et emprunte un trajet qu'il croit découvrir mais qui est en fait tout tracé.

La juxtaposition d'éléments suppose nécessairement des vides, permettant de les scinder : ce sont les "lieux d'indétermination" de W. Iser, "qui, en tant que disjonctions, marquent les enclaves dans le texte, que celui-ci (le lecteur) est appelé à combler" (Iser, 1985, 299). La pensée est bien

mouvement (Bergson), point de vue sur une réalité dont la graphie du trait rend compte : le geste en tant que tel, qui peut être manifesté de manière directe par le mouvement d'appareil, celui de l'acteur, l'interprétation graphique de l'auteur de bande dessinée, ou de manière indirecte par la juxtaposition et la composition de traces et indices.

Le continu du geste, du mouvement musical ou visuel, objectif ou subjectif doit donc être envisagé en relation étroite avec le discontinu des éléments combinables, et le premier s'articule au second selon des modalités complexes. L'axe horizontal, celui du discret (y), est un repère essentiel, sans lequel le continu du mouvement s'écroule comme un soufflé raté. Sur un plan méthodologique, cette même complémentarité du premier et du second implique que l'écriture ne doit pas être opposée à l'image, comme nombre de polémistes le font, mais analysée dans ses relations avec celle-ci.

Les rapports du discontinu au continu seront particulièrement manifestes si l'on analyse maintenant le lieu même de leur jonction : l'ellipse, autre nom des *lieux d'indétermination* qu'évoque Iser.

LA REDUCTION SPATIO-TEMPORELLE

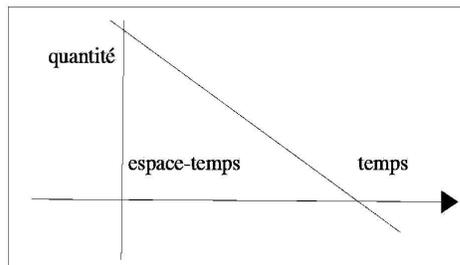
Une autre caractéristique du langage cinématographique, est sa capacité à opérer des « sauts » dans le temps ou dans l'espace, ou encore dans l'espace-temps : « faire des ellipses » occupe beaucoup scénaristes et monteurs, et ils agissent en toute connaissance de cause.

L'ellipse est généralement négligée par la théorie du cinéma, probablement parce qu'elle est un « creux », un « vide ». A l'inverse, Bresson, dès 1925, souligne son importance dans «

Il me semble que c'est une erreur grave, car elle joue un rôle fondamental dans la structuration d'un récit cinématographique, nettement plus que dans le roman, pour les raisons que l'on verra.

"Du monde clos à l'univers infini" est le titre d'un ouvrage de Koyré traitant de la révolution copernicienne. Espace et temps étaient, dans les cosmologies pré-coperniciennes, clos, et les récits en renvoyaient l'image : les mythes proposent début et fin des temps (genèse/apocalypse). Lorsque la cosmologie perd centre et périphérie, cette finitude spatio-temporelle n'est plus donnée, mais toujours à refaire. Dans notre cosmologie ouverte, la recherche d'un espace-temps *imaginativement* clos se substitue à l'arpentage d'un monde fini réel. La lecture du film est création d'un espace-temps dont les frontières seraient indéfiniment closes. Sur le plan graphique, je représente donc l'espace-temps sous la forme d'une surface qui est un produit, en bonne géométrie euclidienne. Pour le sens commun, droite et gauche sont relatives à un observateur (« À droite ? *Ta* droite ou *ma* droite ? »),

tandis que l'avant et l'après du temps sont communs à tous (« demain, heure d'hiver »). Le film ressoude espace (individuel) et temps (collectif) en un seul mouvement : celui de l'Histoire. Lors du passage à la diégèse, la fusion et confusion du temps et de l'espace a nécessité l'abolition de la



structure de l'espace en avant et arrière, droite et gauche, et donc l'abolition du corps individuel lui-même, celui-ci offrant les repères à partir desquels sont déterminés ces quatre pôles d'orientation spatiale. Le corps est en effet un « trou aveugle » dans le visible, le lestant, comme les trous noirs en astrophysique, d'une obscurité que ne connaît pas le temps : l'orientation même de notre regard nous force à

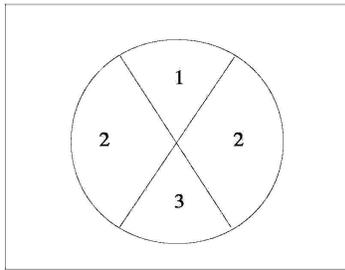
séparer le devant / visible de l'arrière / invisible.

Le dispositif de la projection dispense le spectateur de cette pénible contorsion : *mes* repères spatiaux / *nos* repères chronologiques. Le corps change de statut : il n'est plus mon corps, mais notre corps. Cette métamorphose transforme notre rapport au monde, et à autrui.

Les champs perceptifs respectifs de la vision et de l'audition

D'ordinaire, le champ du visible (1) est inférieur en extension à celui de l'audible. Le champ de l'audible (2) peut être en effet temporairement ou définitivement invisible. L'obscur (3), lui, n'est jamais visible. Il structure le corps en devant-derrrière. Mais au cinéma, l'espace acquiert une fluidité et une transparence qui lui est peu familière, il s'écoule dans le procès narratif lui-même. De manière symétrique, le temps perd son infinité pour devenir, comme la représentation de l'espace, clos. L'un et l'autre possédant les mêmes traits, se confondent alors en un espace-temps : ils sont fusionnés, confondus. La barrière perceptive qui me séparait d'autrui a disparu fictivement. Il y a là un artefact, certes, mais dont l'invention repose sur une volonté métaphysique, celle d'appréhender l'unité fondamentale de l'Être (volonté sur laquelle tous les philosophes s'accordent, et, depuis peu, nombre de physiciens)²⁰. Comme on le sait, cette ambition donne au cinéma un prestige indiscutable auprès des philosophes, qui sont nombreux à y déceler autre chose qu'un simple divertissement : un théâtre d'ombres où s'agitent des concepts.

²⁰ Cf. Stengers et Prigogine, 1988, 31-32.



La capacité d'ubiquité n'est pas la seule transformation qu'opère notre corps propre quand nous entrons au cinéma.

Quel que soit le film montré, sa durée est en effet toujours inférieure ou égale à la durée de l'action, comme la corde de l'arc est plus courte que son bois : le cercle qui va du plus au moins se glisse « dans les collures » (dans les ellipses). L'ellipse, en termes graphiques, est un arc de cercle. Dans un film chronologique, la fracture temporelle (le lieu d'indétermination) indique elle-même que nous passons d'un échelon du texte à un autre²¹. Ce mouvement de bascule est simultané à l'ellipse : il ne passe guère de temps entre la fin du segment et le début d'un segment qui est son opposé-inverse. Celui-ci fait en effet *irruption*.

« Meaning » & « direction »

Le temps ne conserve son caractère orienté que tant qu'on le considère sur le plan de l'analyse. Le moment de la synthèse, est aussi le moment où il y a basculement d'une antithèse à l'autre. À ce moment- là le caractère orienté du temps disparaît au bénéfice d'une totalité synthétique qui a « un sens (*meaning*) mais pas de sens (*direction*) ». Cette neutralisation des effets délétères de l'irréversibilité du temps par l'intelligence de la narration est propre à tout récit. Le cinéma ne fait qu'en décupler la force. Nous l'emportons quelques instants sur la perspective inexorable de la mort.

Comme le rêve ou le souvenir, le film est un couloir, et nous y circulons du passé au futur, avec la liberté d'un promeneur dans un musée. L'avant et l'après deviennent relatifs non au temps que l'on mesure et spatialise, mais à une structure dramatique qui organise les choses selon un ordre qui n'est plus celui des causes et des effets, mais de la dynamique et la logique d'un mouvement intentionnel : "Si passé et présent se confondent au cinéma, c'est aussi parce que avons-nous déjà vu, la présence de l'image a déjà, implicitement, le caractère émouvant du passé.

Le temps du film est non tant le présent qu'un passé-présent", écrit Edgar Morin (1982, 67). Plus concrètement, les scénaristes savent que ce n'est pas par le seul biais du flash-back que l'on peut faire ressurgir le passé dans le présent du film : que tout le travail de préparation de l'écriture scénaristique consiste à donner un passé non seulement aux personnages, mais aussi à l'histoire. Et

²¹ L'ellipse hiérarchiquement la plus importante, dans le schème d'un long métrage, est celle qui, au milieu, joue le rôle d'un axe de symétrie, baptisée, dans le jargon professionnel, du nom de basculement.

que la phase de l'écriture proprement dite consistera à puiser dans le passé fictif des éléments dont le présent diégétique sera fait.

On devine les conséquences de cette contamination du présent par le passé : un premier pas dans le Χρόνος en entraîne d'autres dans l'Αἰών.

Pour Deleuze, c'est alors cette distinction objectif-subjectif elle-même qui s'écroule. Le langage de l'écran et celui du rêve tendent alors à se ressembler de plus en plus, au point d'en devenir eux-mêmes indiscernables.

Le retour en arrière comme approfondissement

Deleuze écrit, à propos de *Le jour se lève*, de Carné, que le flash-back "(...) est une multiplicité de circuits dont chacun parcourt une zone de souvenirs et revient à une état de plus en plus *profond*, (...) de la situation présente" (Deleuze, 1985, 67, mes italiques). Le profond ne s'atteint qu'au travers de l'illusion de tressage. Les entrelacs du signifiant sont illusoires, puisqu'en réalité l'image est bidimensionnelle. Or l'entrelacs suggère une troisième dimension, puisqu'un segment de film manifeste en suppose un autre, latent, caché par le manifeste. La composition (scénario ou montage) permet de créer une alternance qui suggère un tressage effectif, alors qu'il est en fait fictif. Pourquoi se livrer à ce jeu de tressage, de « montage alterné » ? Parce qu'il permet d'aller puiser « dans » le latent (le passé-dépassé) un point de vue « présent par son absence » : une émotion, un événement, qui continue d'influer sur le présent *in absentia*. Le faire succéder à un plan qui lui est normalement consécutif inverse la chronologie, ce qui est contre-intuitif. Cette hérésie est compensée par le fait que ce qui est montré alors n'est pas le passé proprement dit, mais un sédiment du passé qui, aujourd'hui encore, « infeste » le présent, le contamine, voire le détruit. Le manifester (ce peut être un flash-back, mais bien d'autres formules sont possibles) conduiront au désenfouissement de pans obscurs d'une intersubjectivité, initialement opaque. Dès lors, cela permet de « changer de niveau » : il *monte d'un cran*, et pour arriver à ce résultat attendu tant par l'auteur que par le spectateur, il a fallu descendre d'un cran dans le passé *et* le profond²².

²² Deleuze reprend cette idée de manière un peu différente dans « Qu'est-ce que l'acte de création », conférence à la FEMIS <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

L'auteur du film se fait mineur. Armé de son piolet, il creuse inlassablement dans le passé de ses personnages ou de son histoire, dans cette mémoire du temps diégétique qui permettra d'établir son futur de façon plausible et pertinente.

En se donnant la possibilité de hausser le niveau, l'auteur établit une hiérarchie : car, dès lors, les segments du film ne sont plus tous sur un même plan. Le passage graduel d'un niveau dramatique à un niveau supérieur permet dès lors de justifier la demande qui est faite au spectateur : « patience, le meilleur est à venir » (« *Make them wait* », dit la tradition scénaristique). Ce meilleur est placé à un niveau supérieur, plus *élevé*. Le spectateur se trouve donc pris en charnière, entre un passé de plus en plus profond, et un futur de plus en plus élevé. C'est à *travers* son corps que transitent les éléments du récit situés dans le profond-passé vers un futur-élevé. Le principe sacro-saint du gradualisme (cher à Eugène Vale) se trouve ici inclus dans une approche théorique qui l'associe de façon organique avec la notion de caractérisation et de *hiérarchie*.

LA HIERARCHISATION DES SEGMENTS DE FILM

Le film, qu'il soit court ou long, est hiérarchisé. Cette hiérarchie est d'autant plus importante qu'il n'existe pas, en cinéma, de moyen tel que la mise en page pour rendre compte, *de visu*, de la hiérarchie du texte littéraire. L'auteur de textes fictionnels ou théoriques dispose d'un moyen commode et confortable pour communiquer la hiérarchie de son texte : la mise en page (les changements de niveau hiérarchique se mesurent en nombre de retours de chariot). En cinéma, rien ne ressemble plus à une collure qu'une autre collure ! La hiérarchie n'est communiquée, dès lors, qu'en creux, au moyen de ces « blancs » que sont les ellipses : le non-raconté-mais-implicite. Ellipse et hiérarchie sont indissociables en cinéma.

Plutôt que d'admettre le fait hiérarchique, sans s'interroger sur sa fonction structurante, il me semble utile de confronter cette notion à des concepts philosophiques et/ou rhétoriques.

Sur un plan rhétorique, voyons d'abord la fonction de l'ellipse comme marqueur de statut hiérarchique. Cela me permettra d'aborder à nouveaux frais la question de l'analogie grammairale /technique cinématographique.

Hiérarchie et ellipse

Nous l'avons vu, il existe donc un lien invisible mais bien réel entre la structure hiérarchique d'un film et l'importance des ellipses séparant ses segments (scènes, séquences, etc.). Le principe

est simple : plus on est haut dans la hiérarchie, plus l'ellipse spatio-temporelle ouvrant et fermant le segment de film est importante (par conséquent, plus la partie de la diégèse distraite de la narration est importante, elle aussi).

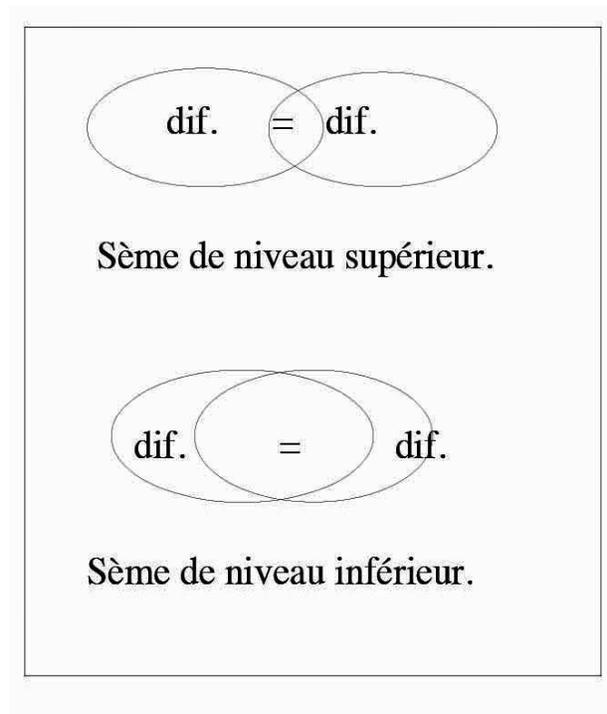
Si l'on donne une traduction visuelle de cette idée, les sèmes (ou catégories) de niveau supérieur seront peu chevauchés et les sèmes de niveau inférieur seront à l'inverse très ressemblants. En empruntant le mode de représentation propre à la théorie des ensembles, nous les représenterons, selon leur importance hiérarchique, très chevauchés (pour les éléments inférieurs), et possédants donc de nombreux traits communs, ou très peu chevauchés (pour les éléments supérieurs), et ne possédant donc que peu de traits communs.

L'ellipse se situe, sur notre schéma théorique, au point d'intersection des sinusoïdes, et de basculement des symétries. Les ellipses spatio-temporelles donnent donc un indice précis au spectateur quant au statut du segment qui s'ouvre après que le précédent se soit fermé. Quand un segment se termine, il peut être suivi d'un segment de même niveau, comme d'un segment de niveau supérieur (contenant lui-même des segments de même niveau). Aucun indice explicite ne nous permet, comme le fait par exemple la mise en page d'un texte écrit, de statuer sur ce passage... (Dans le cinéma muet, l'intertitre pouvait éventuellement jouer ce rôle, d'ailleurs). Changeons-nous de paragraphe ou de chapitre ?... Seule l'importance de l'ellipse spatio-temporelle nous permettra de l'appréhender. Les monteurs savent d'ailleurs qu'il faut toujours, quand on raccorde deux plans d'une même scène, « rogner » de quelques images l'endroit de coupe : ils opèrent là une « ellipse invisible ». L'importance plus ou moins grande de l'ellipse spatio-temporelle donne une indication immédiate du niveau du segment suivant. Pour revenir à ma modélisation, on comprendra, je suppose, que graphiquement, l'ellipse, se confondant avec une coupe, se situe à l'intersection des sinusoïdes, et que les sinusoïdes les plus englobantes, quand elles croisent l'axe y, supposent que, narrativement, nous faisons à cet endroit un saut majeur dans l'espace-temps (ou si l'on préfère

l'espace et/ou le temps). Ce caractère hiérarchisé du film nous conduit inévitablement à nous poser la question du sens. Or la constitution du sens suppose une relation antithétique plus ou moins accentuée entre une notion et son antonyme : elles sont d'autant plus opposées qu'elles sont éloignées l'une de l'autre sur l'arbre sémantique. "*L'antithèse* est une façon de faire surgir le sens d'une opposition des termes" (Barthes, 1972, 78, mes italiques).

Un arbre de Porphyre implique lui-même sa propre image en miroir, ou chacun des éléments est opposé à son antonyme, l'Être et le Non-Être en

formant les deux extrêmes²³. Mais Être et Non-Être sont des opposés absolus, et l'axe de symétrie horizontal y a, quant à lui, une valeur d'identité absolue. Entre les deux, il y a des *degrés* de différence et de similitude.



Les actes et parties d'un film peuvent être opposés en recourant à des oppositions classiques en philosophie :

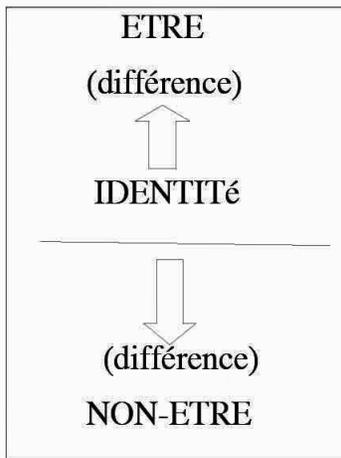
- Philia et Neikos (amitié et haine).
- Dire et faire.
- Plaisir et réalité
- Déterminisme et liberté.
- Passivité et activité.
- Etc.²⁴

Nous reconnaissons ici les "couples philosophiques", intégrés par Chaïm Perelman dans sa théorie de l'argumentation²⁵. Ils peuvent aider à comprendre la construction dramatique d'un film dans sa généralité : ils sont en effet des notions englobantes offrant une cohérence à sa structure. Lorsque l'on s'approche du détail du film, ces notions doivent laisser la place à des dualismes moins

²³ Chose étonnante, un arbre déterré présente lui aussi cette symétrie : les racines forment une arborescence orientée en bas, symétrique des frondaisons, qui quant à elles forment une arborescence orientée en haut.

²⁴ Voir exemples sans *l'écriture de Toto-le-Héros*.

²⁵ Chaïm Perelman, *Traité de l'argumentation*, Editions de l'U.L.B., 2008. Toutes choses égales, cette recherche lui doit beaucoup.



prononcés et moins globaux. Ce qui, en philosophie, se conçoit en opposant deux mots, sur un plan visuel – et donc en photographie-, se concevra alors en opposant des parties de l'image.

L'antithèse spatiale et l'antithèse spatio-temporelle : différences et similitudes

Le photographe effectue une découpe dans un espace-temps pour l'« aplatir » en un espace pur. La « durée » d'une photographie étant appréhendée en intériorité (par le spectateur), les symétries ne sont pas décomposées en moitiés orphelines que

le procès de compréhension ressoude, au contraire : ces symétries/oppositions (oxymores) sont d'ores et déjà présentes dans la photo elle-même. Elles s'emboîtent et correspondent. Le spectateur de la photo les appréhende d'abord intuitivement, au premier coup d'œil. Ensuite, scannant l'œuvre, il « réveille les couples endormis », explorant ce fourmillement d'oppositions de toute nature²⁶.

En cinéma, nous montons d'un cran dans la complexité, car les oppositions formelles ou sémantiques sont exposées soit de façon simultanée (au sein d'une même image), soit dans le temps. Par ailleurs, des couples conceptuels aux oppositions chromatiques, elles peuvent faire l'objet d'une description abstraite comme d'un compte-rendu objectif. Enfin, si on peut créer des symétries à partir d'oppositions antithétiques très générales, comme je l'ai montré à de nombreuses reprises, d'autres couples, mineurs, peuvent être révélés à la table de montage.

Un plan succédant à un autre, dans un champ-contrechamp, sera jugé ou non « acceptable » (de façon toujours rétrospective) par le spectateur quand il répond aux virtualités de celui qui le précède. Il évalue sa place dans la hiérarchie des segments de film, la compare entre deux moments passés du film, parties qui se sont succédées dans le temps, mais dont la relation logique se déploie dans l'espace (schéma).

La compréhension rétrospective suppose elle-même la position symétrique-inverse d'un projet, d'une "attente de comblement" protensive et non fermée. Cette notion de symétrie n'est pas neuve, nous l'avons rencontrée à diverses reprises dans les pages qui précèdent. Je crois utile d'y revenir

²⁶ Je détourne ici l'idée de « réveil des métaphores endormies », de Perelman.

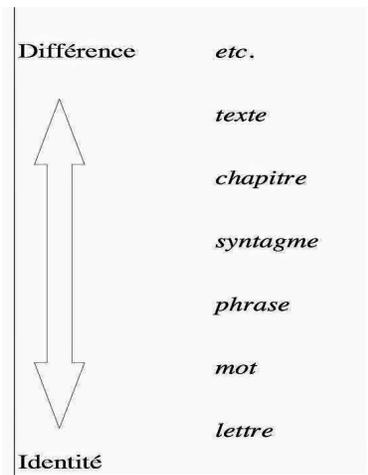
pour montrer le lien qui existe entre symétrie et hiérarchie. Si le texte est hiérarchisé, il est aussi hiérarchisant : tout se passe comme si les films de « degré zéro » étaient aussi des films dont le réalisateur est-quasi absent, réalisables par des machines (c'est le cas par exemple de la plupart des émissions de télévision), tandis que les films s'émancipant de l'automatisme de la technique ont une construction raffinée et risquée qui se substitue à la machinerie quasi automatique de l'enregistrement et reproduction d'images et de sons...

De la lettre au texte

La hiérarchie (de la lettre au texte) est aussi celle de la contrainte à la liberté. Le film -poème offre à son auteur la possibilité de s'émanciper des repères spatio-temporels traditionnels, au même titre que le poète, en s'imposant des contraintes formelles très strictes, s'émancipe des unités de temps, lieu et action. Le film-poème prend dès lors place auprès des chefs d'œuvres du cinéma, même quand il a été fait dans une cave, sans argent ni agent (comme *La jetée*, de Chris Marker).

Homme de lettre ou cinéaste, on ne s'élève dans la hiérarchie (porté par la reconnaissance de ses textes ou films) qu'à condition de s'émanciper de la "sérialité" : que l'on devient non seulement unique, mais aussi supérieur, parce qu'apte à englober des segments hiérarchiquement inférieurs, ou des films grammaticalement quelconques. Mon schème se prête à une visualisation de cette notion, selon l'axe haut-bas. Les valeurs inférieures sont des valeurs de quantité (la lettre, banale), tandis que les valeurs plus élevées sont des valeurs de qualité (l'esprit, unique). Entre les deux termes, il y a une série d'éléments bâtards, intermédiaires, « moyens ».

L'alphabet est composé d'éléments atomiques empruntés au latin, qui lui-même devait beaucoup au grec : la lettre a quelque chose d'éternel. Les mots sont plus sujets à modification. Les phrases sont quant à elles à ce point versatiles qu'il devient impensable d'en faire l'inventaire : c'est en elles que la vie du langage se manifeste. Leurs structures sont prédécoupées par la grammaire, accordant en quelque sorte un degré de liberté supérieur à celui de la création de mots, mais inférieur à celui de la composition des textes. Il y a là une nécessité logique et ontologique. Sans un nombre restreint d'éléments atomiques quasi-immuables, il n'est guère possible de produire des textes qui soient à la fois vastes et compréhensibles. Il est nécessaire à la construction et à la communication de ces textes qu'orthographe et lexique soient peu flexibles. Il faut être très fort et opiniâtre pour forger une œuvre novatrice, qui, en littérature, comportera nécessairement une manière neuve de formuler une idée déjà-vue.



Ainsi, lorsque Ricœur différencie mot et phrase, il le fait en recourant à la notion de niveau. Pour Ricœur, il existe en effet des degrés de flexibilité, selon que l'on est au niveau du mot ou de la phrase ; "Le passage à la nouvelle unité du discours, constituée par le phrase où énoncé, représente une coupure, une mutation dans la hiérarchie des niveaux" (Ricœur, 1985, 81). Ricœur ne multiplie pas les niveaux. J'extrapolerai en établissant un premier niveau, les éléments atomiques dont se composent les lettres, un deuxième, les lettres dont se composent les mots, un troisième, les phrases dont se composent les textes, enfin un quatrième, les textes dont se composent les genres littéraires (de la philosophie au roman, etc.).

Dans chacun des cas, phrase ou texte occupent d'une manière originale une grille universelle, adaptée au propos de l'auteur.

De la même manière, le film apparaît, selon la hauteur prise dans le segment, ce même composé hiérarchisé de contraintes et de liberté.

En dessous de la lettre (espace), il n'y a pas d'écriture, de même en dessous de l'élément distinctif (temps), il n'est pas de langue. Que serait, dans cette perspective, l'analogue de la lettre en cinéma ? Un trait ? Celui d'un visage ?

Les traits d'un visage et le trait scripturaire

Selon Deleuze, le gros plan évoque d'une certaine manière le mot, il "suspend l'individuation..." (1983, 142). Un mot n'est en effet pas le produit d'un auteur, il lui préexiste et l'auteur en fait usage comme d'un outil. Pour Ricœur, "le mot est une entité cumulative" (1971, 94). Or, si le mot est un accumulateur (comme le visage d'une personne est marqué par le poids des ans), il est aussi, comme le gros plan, libre de toutes attaches spatiales. Il est voué à être contenu, lui qui n'est pas contenant - et c'est ce qui fait dire à Deleuze qu'il n'est pas individué- (comme le mot). C'est ainsi que *Les voisins*, de Jaco Van Dormael, que j'ai mentionné plus haut, est presque totalement émancipé de toute contrainte de cohérence spatiale, en même temps qu'il est presque exclusivement filmé en gros plan. Et la cohérence filmique dépend dès lors du dire de chacun (c'est ce qu'on appelle un

« montage radio »). À bien des égards, ce gros plan évoque la pièce du joueur d'échecs. Le monteur (que je fus) l'utilise comme élément dont il joue sur son « tableau » de montage, sa *time-line*.

Ceci nous amène tout naturellement à la question de la « grammaire cinématographique ». Expression généralement considérée comme une hérésie... Mais quand l'accusation d'hérésie est prononcée par un hérétique, elle s'annule. « Celui qui le dit, c'est lui-même » (proverbe enfançon).

Du « je » au « jeu »

Nombre de théoriciens du langage l'approchent à travers une comparaison avec le jeu d'échecs (Wittgenstein, Jakobson, Saussure), mettant en valeur, à travers cette métaphore, son aspect combinatoire : avec un nombre limité d'éléments, il est possible de réaliser une infinité de parties (Hjelmslev, 1968, 205). Chaque partie d'échecs est différente, mais leurs règles sont quasi-éternelles. De même, en linguistique, le processus de création des règles peut être éliminé de la recherche. Syntaxe et règles du jeu n'ont pas une histoire hautement significative. Les parties passent, elles demeurent.

On imagine volontiers que la recherche, en théorie du cinéma, voudrait atteindre à cette même indifférence au devenir : énoncer ce qui, sous le flux des images et des sons, demeure.

"Passent les jours et passent les semaines,
Ni temps passé, ni les amours reviennent,
Sous le pont Mirabeau, coule la Seine"

Apollinaire.

Le pont, lui, est toujours là. Accoudés au parapet, nous regardons passer le flux des images et des sons : nous possédons un savoir des règles, qui guide, enjambe, surplombe l'illusion de mouvement. Cependant, il est à craindre que, si le mouvement est illusoire, la permanence des règles ne le soit pas moins.

Une partie d'échecs a une histoire : elle peut se raconter. Les parties ne forment pas, quant à elles, une histoire. A l'inverse, les règles du langage cinématographique ne sont pas immuables, et la succession des films forme elle-même une histoire du langage cinématographique. Progrès en marche, celui-ci évolue triomphalement, de pair avec les techniques d'illusion. Son évolution se confond d'ailleurs parfois avec celle des techniques elles-mêmes, créant non une histoire, mais (c'est

de bonne guerre) une illusion d'histoire. Ces réserves étant faites, nous trouverons l'occasion d'heureuses analogies entre partie d'échecs et récit cinématographique.

Film et jeu sont expression et gestion d'une tension entre excès et manque. Ils les mettent en scène, et procèdent à l'annulation réciproque de l'un par l'autre.

Devant, en début de partie, s'étend le champ des compossibles (possibles compatibles avec les règles et l'état de la partie). Un excès, donc, car tous ne seront pas réalisés. De toutes les décisions que je prendrais, je ne prendrai qu'une partie. Le futur naît d'un manque à combler, sans lequel la notion même d'*intentio* n'aurait pas de sens, mais en même temps il suppose un excès : celui des modalités de son comblement.

Il y a réduction progressive du nombre de parties possibles, de coup en coup, d'invention stratégique en tournant tactique. Cela tombe sous le sens, concernant le jeu. Qu'en est-il du scénario ? Les choses sont peut-être un peu plus compliquées. Nous ne connaissons pas l'intégralité des pensées du personnage principal, mais nous compensons ce manque par une connaissance au moins partielle des pensées de l'antagoniste. Dès le début du film, les obstacles à l'intention du personnage principal vont se dresser face à lui, et la stratégie de l'adversaire sera dès lors compréhensible *en creux*, à travers les actes qu'il pose.

Le comblement d'un manque : jeu et récit

Consultons le corpus vandormalien : un manque est exprimé dès l'exposition. "Il faudrait que l'on sache où aller" déclarent les jeunes délinquants dans *Sortie de Secours*, documentaire sur le problème du décrochage scolaire. "Tu m'as volé ma vie", déclare Thomas vieux d'entrée de jeu dans *Toto-le-Héros*... Mais bien au-delà, "la perte du bien commun, l'exil du lieu natal, la désunion avec l'être aimé, a créé le manque originel" (Nysenholc, 1994, 66). L'imitateur perd son chemin, tandis que *Les Voisins* devient très vite l'histoire d'une Italienne perdue en Belgique, en double manque d'amour et de son pays (son combat pour l'amour des étrangers étant la revendication à peine masquée d'un amour pour elle-même, et son manque est très vite affirmé : "à dix-huit ans j'ai quitté l'Italie").

Mais ce manque est lui-même symétrique d'un excès : les jeunes délinquants sont "de trop" partout où ils vont (les concierges les chassent sans aménité), Thomas, s'il est lui-même un personnage moyen, déteste un Alfred excessif en tout (même en poids), tandis que l'Imitateur

viendra encombrer de sa présence la vie tranquille de commerçants et petits fonctionnaires. Quant à l'Italienne, il est clair qu'elle-même, comme les Marocains, est indésirable.

Tout le processus narratif consistera à annuler l'entropie – ou le chaos- que provoque cette disparité des densités dramaturgiques. Il y a manque, excès, il faut revenir au neutre, au point mort.

Le récit naît donc de l'affrontement du manque et de l'excès, quasi -physique. D'où mon usage du terme « entropie ». À la fin des films cités, il n'y a plus, en effet, que rétrospection. Le spectateur bute à la limite extrême du film, sa frontière spatio-temporelle. Il abandonne alors la tension prospective pour la synthèse rétrospective. Il faut pour cela que le manque exprimé dès le début du film ait été comblé. L'activité sensorimotrice – la progression dramatique - fait place au plaisir d'avoir rejoint le terme du processus. Sa fragilité vient de ce qu'à ce moment précis se prépare, pour le spectateur, le retour à la réalité. « L'indifférencié ne se retrouve pas, je l'ai perdu lors de la naissance. Mais je m'en rapproche parfois avec un effroi délicieux, à la fin du film ».

Un générique plus tard, je renais aux autres, remis de mes émotions. Seul le désir était vrai, tout le reste était fabriqué, y compris mon pouvoir sur les événements. Cette révélation finale annule les émotions qui m'ont brutalement submergé. Elle met, *in extremis*, fin à sa possession passionnelle.

Excès et manques se seront, entretemps, annulés symétriquement, dans le récit comme dans la partie d'échecs. Le joueur, lorsqu'il s'y engage, abandonne progressivement les coups tactiques pour une stratégie globale. Chaque fois, il intègre le coup joué par l'adversaire qui en fait autant, bien entendu. Si aucun des deux adversaires n'est capable de penser la pensée de l'autre, ils auront tous deux pallié cette ignorance en s'associant complicitement dans la constitution d'une histoire commune : la bien nommée partie.

Pour chaque joueur d'échecs, le hasard est en l'autre. Si nous pouvions être en même temps soi-même et autrui nous y aurions accès. Mais c'est impossible. Reste ce palliatif : explorer les stratégies de l'antagoniste non dans une partie réelle, mais dans sa transposition fictive (fictionnelle). Le jeu consiste donc en un procès d'annulation réciproque des ignorances symétriques en une histoire, soit. Mais suivre une histoire, c'est aussi raconter une partie. Une partie : pas toute la vie, mais une de ses parties, circonscrite dans l'espace et dans le temps.

Tout jeu se produit dans un espace limité, bordé de frontières, et dans un temps restreint, dont début et fin sont codifiés. On termine une partie quand il est devenu impossible de continuer de jouer. Un peu plus tôt, quand l'un des deux joueurs a joué un premier coup, le nombre des parties

possibles s'est réduit de manière impressionnante. Et il en sera de même de coup en coup. En révélant à chaque coup la stratégie qu'ils avaient en tête, les deux adversaires se découvrent mutuellement, et, ce faisant, donnent naissance à l'histoire de la partie. Qui est, dès lors, leur histoire.

"Je sais ce que tu ne sais pas, tu sais ce que je ne sais pas" est la situation de départ. "Nous avons joué *une* partie" est la situation d'arrivée. L'opposition symétrique des adversaires, est transformée en un savoir unifiant. Excès (les scénarios possibles) et manques (le non-savoir des intentions de l'adversaire) s'intègrent dans et par le développement narratif : le jeu réalise leur osmose²⁷. Jouer, c'est donc fusionner deux adversaires en une seule inter-personne, la partie possédant une histoire qui unit, avec l'aide du divin hasard, la disparité des deux stratégies. L'alternance caractérisant les phases du récit et aussi celle du jeu dont il s'inspire. Ce qui change, c'est le point de vue, qui est toujours unilatéral dans le cas du jeu que joue le joueur, et multiple dans le cas du film que, lassé de jouer, il regarde pour se détendre.

Semblablement à un jeu, un film nous raconte un épisode de la vie d'au moins deux personnages (deux joueurs) ; le plus minimaliste des films, comme par exemple *La maman et la Putain*, de Jean Eustache, ne peut faire l'économie de cette contrainte. Pour ne pas en rester là, Eustache passe régulièrement du duo au trio, et son dispositif n'en est que plus savoureux. Mais, s'il y a, avec trois personnages, possibilité de créer quatre situations de dialogue (ce qui est nettement mieux que l'unique situation quand il n'y a que deux personnages), il n'en reste pas moins que, sauf dans un cas, on ne passe jamais au « triologue ». Le dialogue reste la matière première de tout film *mainstream*.

Sur fond de répétition, l'invention apparaît, mise à nu. Les adversaires se défont, dans le jeu même, de leur futur propre, ils s'abandonnent à ce qui apparaît bientôt comme leur destin. Gadamer dit que « le jeu se rend maître de nous ». Le récit, quant à lui, se rend maître de ses personnages.

Ayant joué, le joueur suit la série des causes et effets conduisant du geste à ses conclusions. Jeu de divination : mon plan, enchaîné au plan des autres, se voit magnifié en *une* histoire, une partie, transmutant les desseins individuels en un destin collectif.

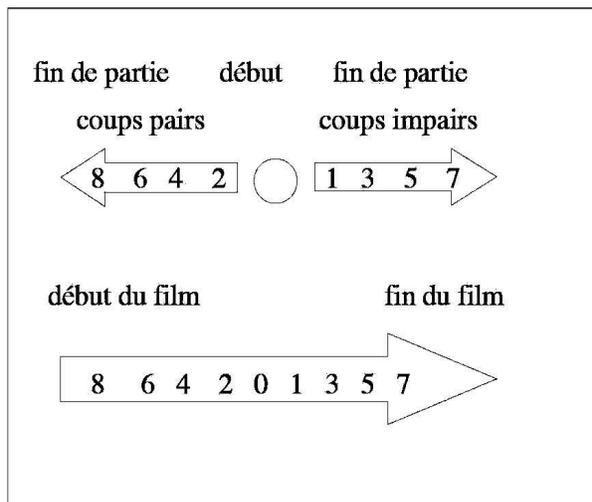
Le spectacle montre le jeu (la comédie humaine) de l'extérieur, et sa structure est donc analogue à celle du jeu. Mais le point de vue du spectateur est spécifique et original.

²⁷ Sa trajectoire est zigzagante, tandis que le *topos* est fixe. Au cinéma, à l'inverse, la trajectoire narrative est rectiligne, et c'est le *topos* qui bascule d'un côté ou de l'autre de cette trajectoire. L'effet est le même, cependant.

Jeu vécu et récit de jeu

Le jeu se développe du centre vers la périphérie (Cf. schéma), tandis que le récit cinématographique retrace le progrès d'une extrémité à l'autre ; de 8 (extrémité gauche) pour se diriger vers 7 (extrémité droite), en passant par 2 et 1. Quand on joue, on va du centre vers la périphérie, en alternance, de 1 vers 7 ou de 2 vers 8.

Le jeu de l'acteur et celui du joueur sont tous deux désignés par le même mot. Ce n'est pas sans raison. Au cinéma, le hasard n'est plus, comme il l'est dans la vie réelle, une façon d'expliquer sans l'expliquer la chute d'une tuile sur la tête de César. En parcourant transversalement le processus ludique, je vis en intériorité l'essence des jeux que nous jouons, consciemment ou non, dans la vie prosaïque. Je touche du doigt la liberté, le hasard. En interprétant les signes qui forment la matière du récit, j'intériorise la diversité dont il est source, en d'autres termes non le répétable, mais l'unique, le fait « contingent mais nécessaire ». Je le subis chaque fois que je reçois une tuile sur la tête dans la vie réelle, et je l'agis dans la compréhension. De créature, je deviens alors créateur. L'unité organique du récit amène à considérer que ce qui est hasard pour un personnage est nécessité pour le narrateur (et le spectateur). Le hasard, insupportable perturbateur de nos plans dans la vie réelle, est donc, au cinéma, intégré au récit. Il est même nécessaire à sa bonne marche : que se serait-il passé si, un jour, le père de Salieri enfant n'avait avalé une arête de poisson, ce qui provoqua sa mort inopinée, et le non moins inopiné héritage du petit Antonio, qui le propulsa à Vienne, au Palais de l'Empereur ?



Quand Epstein fait référence à l'expérience du jeu, il le fait en insistant sur l'aveuglement du coup individuel au déterminisme des grandes séries : "L'intérêt actuel de chaque coup qui va être immédiatement joué et dont l'issue est effectivement imprévisible dans les conditions ordinaires du jeu, occupe si impérieusement l'esprit du joueur, qu'il y domine et efface la notion plus abstraite de l'ordre, prévisible et prévu, qui lie toute série de coups" (Epstein, 1946, 80). Ce n'est cependant qu'après ou avant,

mais pas pendant le jeu que l'ordre "prévisible et prévu" apparaît, et qu'il n'est accessible qu'à un Grand Spectateur Universel-, auquel nous nous substituons quand nous allons au cinéma.

Dans un film, quand un événement se produit, il ne saurait être considéré comme fortuit que par ignorance provisoire (du spectateur et des personnages à l'écran). Cette double ignorance démontre, a contrario, la toute-puissance du narrateur, qui, quant à lui, connaît les raisons d'être de ce même événement, mais conserve ce savoir, pour ne le dispenser qu'au moment le plus judicieux. Ainsi, le cinéma ne se conçoit pas sans une distribution de savoirs. Étant langage allusif, il suppose la création d'une tension dépendant en large part de la parcimonie habile avec laquelle les personnages et le narrateur dispensent leur savoir (jouent leurs cartes).

Pourquoi les jeux durent

Il n'est de jeu ou de texte qui ne dure. Ils sont en soi durée, puisqu'espace-temps. Le jeu possède donc une mobilité propre. Les règles du jeu sont échafaudées en vue de ce but : faire en sorte que la partie dure. Et cela va de pair avec de régulières redistributions des cartes engendrant elles-mêmes de nouveaux problèmes à résoudre. Les règles sont indépendantes du passage du temps, verticalité pure (à laquelle on opposera l'horizontalité du temps), comme la Bible est texte fondateur en même temps que corpus de règles. Elles assignent un rôle au hasard : obliger le joueur à intégrer l'imprévisible.

J'ai montré plus haut que sans les règles, le possible serait infini. Les règles suggèrent la création d'un processus chaque fois différent, mais cependant toujours limité en amont et en aval. Un coup, au même titre qu'une action, est jugé acceptable au regard de règles explicites ou implicites. Cette présentation du jeu en termes de relation d'acceptabilité plutôt que de nécessité nous inscrit dans la tradition rhétorique, pour qui la notion de compatibilité doit remplacer celle de nécessité²⁸.

L'événement est trop singulier pour pouvoir être prétendu répétable, ou prévisible. Il est aléatoire et, comme on l'a vu, entièrement nécessaire. Quand, dans un film, un miracle se produit, s'il se

²⁸ Pour Chaïm Perelman, l'argumentation rhétorique n'est pas contraignante parce qu'elle ne se déroule pas à l'intérieur d'un système dont les prémisses et les règles de déduction sont univoques et fixées de manière invariable: "A cause de ces caractères du débat rhétorique, la notion de contradiction doit y être remplacée par celle d'incompatibilité" (Perelman, 1989a, 87).

révèle utile, il provoquera chez le spectateur cet acquiescement songeur qui s'empare de lui pendant la projection du générique. Il a partagé quelques instants l'omniscience et l'omnipotence divines. Ça vaut bien une petite dépense et un peu de patience.

Ma recherche est, en ce sens, à la jonction de la physique et de l'esthétique. La question du hasard hante en effet la recherche fondamentale en science, particulièrement en biologie... Et le hasard a besoin du temps pour se manifester : s'il est une pseudo-solution, il faut d'abord poser le problème.

Ainsi, la durée de la déduction logique est insignifiante, tandis que la création d'un film ou le film lui-même *durent*. La durée du film ne peut être gommée, pas plus que son lecteur, d'ailleurs. Au cinéma, le temps n'est pas "comme rien" (Leibniz) : dans la mesure même où le film est illusion de mouvement, il partage avec l'argumentation de ne pouvoir être étudié indépendamment de cette tension : la durée. On se souvient en effet que "le temps ne joue aucun rôle dans la démonstration : celui-ci, par contre, est, dans l'argumentation, primordial" (Perelman, 1989b, 439).

La compréhension, fusion du discret et du continu, s'opère donc contre son autre : l'inertie. "Il faut attendre que le sucre fonde" (Bergson). Le spectateur opère les recoupements et rapprochements que lui propose le film, et l'un et l'autre se trouvent dès lors unis en un seul procès, comme les deux jambes du marcheur. Évitions l'erreur que commit la colombe de Kant, qui croyait que, libérée de la résistance de l'atmosphère, elle volerait mieux dans le vide.

Aujourd'hui, le schéma organisationnel qui présidait au jeu (et à l'entreprise même de vie) se serait déplacé du jeu vers les fictions dont nous repaissons les médias... On veut bien du hasard, mais pas du risque. Dès lors, la prise de risque, et le hasard qu'elle suppose, se voit déléguée au héros, qui n'a plus pour tâche de vaincre l'antagoniste, mais plutôt celle de lancer les dés, et toujours emporter la mise.

L'espace de jeu et l'espace de vie, frontières spatio-temporelles pré-galiléennes

Le jeu se produit donc, comme le récit cinématographique, en un espace-temps clos. Toute fiction, tout jeu supposent un *topos* (le théâtre de l'action), et des déplacements au travers de cet espace, impliquant lui-même une figure d'identification traversant un espace diégétique - le héros était d'abord celui que l'on envoyait se battre à sa place, et ce mot reste d'ailleurs équivoque : les monuments aux morts consacrent *les* héros - les vrais, morts pour la patrie- et la fiction raconte l'histoire d'*un* héros, un faux.

De même, toute conversation se tient en un lieu clos, qui est l'analogie de l'espace que traversent les enjeux, dans l'activité ludique. Lors d'une conversation, chaque réplique ne s'enchaîne pas mécaniquement à la précédente. Ouverture et fermeture, elle est un moment d'union-séparation. Il faut relancer la conversation en y ajoutant une réponse de son cru, mais en même temps répondre à la demande implicite ou explicite de l'interlocuteur. Elle renvoie donc tant à un présent qu'à un futur.

Une opportunité s'offrant, la conversation rebondit dessus. La plurivocité du langage, son opacité permettent les enchaînements verbaux : le signifiant est polysémique, truffé de doubles ou triples sens, il offre une surface rugueuse, des aspérités auxquelles l'interlocuteur peut se « cramponner » pour échapper à l'incommunicabilité, car deux communications univoques ne forment pas une interaction, et si les conversations se croisent, cela vient de leurs rencontres : malentendus, lapsus révélateurs, équivoques, sous-entendus, tous provoqués directement ou indirectement par le hasard, particulièrement occupé lors d'une conversation, à brouiller les pistes pour engendrer du lien.

La polysémie, qui seule permet cette allusivité au niveau de la langue est donc essentielle, et force à renoncer à toute transparence ou univocité du langage. On comprend une situation comme un texte : en réunissant dans une seule main les éléments disparates, pour mieux les relancer, moment de ce jeu plus large : celui de la communication.

La répartie : « retour à l'envoyeur »

Penchons-nous par exemple sur la répartie. Ce modeste fragment de parlotte, causerie, tchatche, babeler, taillage de bavette ou placotage fait l'objet d'un soin particulier de la part du scénariste.

Elle donne un nouveau départ à la conversation, qui repart sur de nouvelles bases. C'est une vue très simplifiée de ce qui vient de se passer, de se dire, ou plus généralement, de se passer et se dire. Simplifier, c'est alors présenter des ouvertures, des béances, ou au contraire des aspérités, « désenfermer » le message, offrir une image stylisée, plurivoque, comme une provocation, de telle sorte que l'interlocuteur soit tenu de prendre position à son propos. Mais la répartie originale est en outre une synthèse, qui chapeaute en quelque sorte plusieurs phases d'interaction. C'est une synthèse poétique. Quand Croce retrace le processus créateur en poésie, il sous-entend une flexibilité de la langue : cette flexibilité est fonction inverse du nombre et de la rigidité de ses règles. Croce met en relation la difficulté de voir et le déplaisir (quand ce n'est pas la souffrance) qu'éprouve le poète quand il cherche le bon mot. "Tout d'un coup, il forme (il semble presque qu'elle se forme d'elle-

même spontanément) l'expression cherchée, et *lux facta est*²⁹ *Lux facta est* : autrement dit, la visibilité du dire apparaît. Comment opère cette métamorphose ? Il s'agit d'un passage de l'obscur au clair, en même temps qu'un passage de la prolifération vers la simplicité, l'unicité. Merleau-Ponty montre l'importance de l'image (réelle ou implicite) pour en arriver à l'intersubjectivité" (...) que cet homme là-bas voie, que mon monde sensible soit aussi le sien, je le sais sans contredit, car j'assiste à sa vision, elle se voit dans la prose de ses yeux sur le spectacle, et quand je dis: "je vois qu'il voit", il n'y a plus là, comme dans "je pense qu'il pense", emboîtement de deux propositions l'une dans l'autre, vision "principale" et vision "subordonnée" se décentrent l'une l'autre" (1960a, 214).

Simplifier est donc une manière de convier autrui à partager momentanément un point de vue, le dissocier de son ego, mettre l'expression à distance de soi-même, de telle sorte qu'en la commentant, autrui confirme l'émergence d'une image.

Par exemple, dans *Hôtel du Nord*, lorsque Jovet déclare à Arletty "avoir besoin de changer d'atmosphère" (et que son atmosphère, c'est elle...), et qu'elle répond "atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ? ", ils exploitent tous deux (et, à travers eux, l'inoubliable Jeanson), au-delà de ce qui est usuellement permis, les ambiguïtés du langage, pour former un entrelacs de chiasmes-métaphores. Jovet utilise le terme "atmosphère" dans un sens immédiatement métaphorique. Dans sa réplique, Arletty va proposer une autre lecture de la métaphore (comme toute métaphore, elle est plurivoque).

Comme le syllogisme non concluant qui "prouve" que Socrate est un chat, elle va réussir à prouver que Jovet doit rester en prouvant qu'elle n'est pas une atmosphère puisqu'elle n'en a pas la "gueule". D'une certaine manière elle ne cherche même pas à nier l'autorité de Jovet sur son destin, et elle répond à l'argument d'autorité par une sophistique très habile : car qui niera qu'Arletty n'a pas une gueule d'atmosphère ?

Elle montre ainsi combien la métaphore de Jovet est incongrue, met à jour les termes cachés de l'analogie et prouve qu'ils sont impossibles, que Jovet a fait une faute rhétorique. Les *traits* d'un visage sont tout le contraire du *continu* d'une atmosphère...

Proposez une lecture en chiasma à votre lecteur (ou spectateur), et vous emporterez le morceau. Ainsi, la formule à lecture chiasmatisque est d'une densité proportionnelle à sa simplicité. Le terme "atmosphère" n'est jamais utilisé deux fois avec le même sens. D'un point de vue explicite, cette

²⁹ Lameere, 1936, 212, lequel cite Croce, *Esthétique*, p.115. Croce utilise cette métaphore à propos du jugement esthétique ; "la reproduction de l'expression interne (est ressuscitée par) le fait même de juger".

conversation est totalement absurde, mais cette absurdité même ouvre la voie à une multitude d'interprétations, mises à jour de chiasmes entrelacés, « tabularisation » du flux du langage, et donc affirmation d'une unité là où Jovet propose une séparation.

Mais la conversation de Jovet et Arletty n'a pas eu lieu spontanément. Derrière les deux acteurs, il y a un écrivain, et non des moindres. Le chiasme ne naît jamais de rien : il provient d'un travail, et même d'un labeur. La spontanéité de la réplique d'Arletty est remarquablement bien imitée : si on la compare avec une conversation spontanée, le dialogue se caractérise par un haut degré de stylisation. Il s'agit de l'épurer au point de le dissocier de « sa petite personne ». La simplification consiste à faire l'économie de ce que l'énoncé comporte comme références directes au destinataire. L'écart se marque entre *je* et *il* du fait de la symbolisation-simplification, et celle-ci se fait par le truchement d'une « mise en tableau » du flux du langage, donc de sa visualisation.

Elle se confond, dans cette perspective, avec la mise en scène de la réalité. La simplification oblige à repenser le message jusqu'à ce qu'il possède un degré d'autonomie suffisante, de telle sorte qu'il ne confonde pas avec celui qui le profère, ni avec son destinataire, mais soit un entre-deux : on peut évoquer l'objet transitionnel de Winnicott.

Le cinéaste, comme le locuteur, ne s'éloignent pas un seul instant cette volonté de simplification. Elle leur est essentielle, et est l'objet premier du plaisir esthétique.

Lieu et parole

En creusant un écart entre sa production et lui-même, l'auteur du message ou du film peut, simultanément, établir cette proximité- distance spécifique d'un lieu : suffisamment grand pour qu'on puisse s'y entretenir à plusieurs, le lieu ferme et protège. La dynamique englobante de l'interaction dépend de la manière dont le locuteur réagira lui-même, et lui-même dépend de cette dynamique englobante : toute parole se crée dans l'acte de parler, elle appartient très vite au dialogue lui-même plutôt qu'à un seul des interlocuteurs. Gadamer va jusqu'à en faire un processus vivant (entendons par là un processus qui possède une autonomie et une dynamique interne) : "(...) l'entente comme telle ne nécessite aucun instrument dans le sens propre du mot. Elle est un processus vivant, dans lequel s'exprime une communauté de vie" (1976, 298).

Le sujet de l'interaction, son enjeu, se dessine par l'interaction elle-même. Chacune des interventions sera donc un métissage d'ancien et de nouveau, de référentiel et de surprise. Le *il*, ce dont il est question est le facteur même d'isotopie, ce à propos de quoi *je* et *tu* peuvent communiquer.

Le travail du cinéaste ressemble donc bien souvent à celui de l'écrivain : il recherche la simplicité lapidaire de la formule, de l'œuvre, qui la mettra à distance tant de lui-même que du lecteur ou du spectateur, en le simplifiant et le stylisant.

Comprendre suppose, comme le rappelle l'étymologie, un rassemblement, une prise, l'unification d'un divers dans la paume de la main. Les parties s'emboîtent alors comme les pièces d'un Rubik's Cube, l'espace qui les sépare disparaissant. Condenser, simplifier, c'est aussi unir le divers en un tout de signification, et effacer *ipso facto* la disparité des éléments. Retrouver l'intimité de leurs relations, au-delà du morcellement.

Dans *Toto-le-Héros*, lorsque l'inspecteur, examinant les indices réunis autour de la mort de Thomas (scénario p.111), renonce à les comprendre, de manière explicitement métaphorique, il les dépose dans une boîte en carton. Les indices resteront à jamais disparates : les réunir aurait supposé qu'une main les prenne, se resserre sur eux ; les comprend, les stylise. Le carton demeure, quant à lui, d'une belle indifférence géométrique, qui le rend incapable de l'acte ultérieur de compréhension, consistant à passer de la dispersion au rassemblement, de la périphérie au centre. « J'y comprends rien ».

"La rose en tissu... les bonbons... une montre cassée... des cigarettes...". Tandis que le corps du non-héros Thomas, par l'effet de l'incinération, devient microscopique, redevient poussière, ses petits objets familiers, quant à eux, demeurent semblables à eux-mêmes. Ils traverseront les ans, monuments dérisoires et anonymes. On imaginerait volontiers un fonctionnaire, un jour d'oisiveté, graver au crayon gras, sur le carton ; « À notre non-héros, l'a-patrie reconnaissante ».

« Thomas est mort, mais il rêve encore ». Le deuil n'a pas été consommé. Il reste seul avec lui-même. "Laissez-le dormir, et ne convoquez pas la fanfare pour l'inauguration de ce monument". Porté par un zéphyr onirique, il disparaît mollement dans le Grand Tout. C'est sans espoir : on n'en fera jamais une statue de bronze, sur la place du village, à l'abri de laquelle se tiendraient d'innocentes conversations.

Du rebondissement

Car si une conversation rebondit, c'est comme un ballon. Elle rebondit sur ce que le réel offre de résistance. Résistance qui légitime et arrête, en même temps, le langage dans sa progression mécanique, comme le général Alcazar, dans *Coke en stock*, de Hergé, venait opposer le démenti de sa présence à l'affirmation par le capitaine Haddock de l'impossibilité de son surgissement à la seule

évocation de son nom. Le hasard, la contingence ne font donc pas figure de résidu ou de matière : elles permettent à l'interlocuteur de jouer un coup imprévu et acceptable. La logique des enchaînements dramatiques repose sur ce même principe d'imprévisibilité non-arbitraire.

Comme dans le jeu, il s'agit de cerner les limites à l'intérieur desquelles un coup est possible, anticiper les enchaînements prévisibles (et donc mécaniques), pour mettre alors à jour l'invisible (puisqu'imprévu) et dès lors faire réellement progresser le jeu ou l'écriture par la bande, la frange, la frontière... De manière allusive, c'est-à-dire comme un jeu, puisqu'ici encore l'étymologie vient à notre secours : allusion provient de *alludere*, « jouer » en bas-latin. Ces irruptions sont arbitraires, elles permettent de délimiter un espace qui échappe au droit, aux règles, qui n'est *ni permis, ni interdit*. Car la règle prédit et prévoit : l'aléatoire, le contingent sont, par définition, imprévisibles et imprévus. Ils sont ce grain de sable qui manifeste la vanité de tout rapport *sérieux* à notre destinée. « Quand l'homme pense, Dieu rit », dit un vieux proverbe juif

To shoot : abattre ou filmer ?

Thomas vieux convoite un revolver, qui est déposé en sûreté dans un lieu secret, invisible. Celui qui le possède reçoit en prime le pouvoir-être.

Un revolver dans un tiroir.

Toto-le-Héros est aussi l'histoire d'un revolver menaçant qui sommeille, presque un personnage. Ubiquiste, il partage avec la rose confectionnée par Alice le privilège d'être à la fois omniprésent et insaisissable.

Thomas vieux convoite et repère cet objet dans le home, et l'emporte discrètement avec lui quand il s'en échappe. Il pense l'utiliser pour attenter à ses jours, quand il désespère à tout jamais de retrouver ses amours passées. Le même revolver fait de Thomas un être surhumain. Thomas a deux pseudonymes, celui qu'il s'est inventé à usage privé, qui le sauve de la dérélition, son compagnon imaginaire, le héros qu'il n'est pas (*Toto-le-héros*), et celui qu'il est pour autrui, cet être ridicule, soluble dans l'eau chaude (*Van Chickensoup*).

Le revolver l'accompagne ou le poursuit, dans sa vie réelle et dans sa vie irréelle. Le petit Thomas lui-même n'a pas de revolver, c'est juste, mais il a un avion, compagnon mécanique analogue au premier, et dont il se servira d'ailleurs comme d'une arme, quand Kant annoncera à sa mère la disparition absurde de son père.

Le compagnon mécanique est un substitut. Il est manipulable, docile. L'objet technique est l'autre de l'objet beau qu'est la fleur d'Alice.

Thomas se sauve par sa maîtrise technique de l'objet ; il lui obéit fidèlement, et plus qu'un compagnon, c'est aussi un moyen de prise de pouvoir. Grâce à la technique, il lui est possible de s'assurer non seulement la domination sur autrui, mais aussi un pouvoir sur un monde qui autrement échapperait à cet enfant trop *décalé* pour s'intégrer au monde réel.

En s'aidant de son objet technique, Thomas fera payer à Kant son ignominie. Il poursuivra et abattra, transformé en inspecteur vengeur (Toto), les gangsters qui ont enlevé son papa. Il envisagera de s'ôter une vie qu'il ne souhaite plus continuer, et enfin, s'échappera de la prison-home où il moisit : les puissances de l'objet sont à la mesure de sa capacité de fascination. Et il fascine d'autant plus qu'il est docile, anodin, ramassé sur lui-même : un fauve prêt à bondir.

C'est tout cela que l'on retrouve dans ses objets, dont la petitesse est inversement proportionnelle à leur capacité de transformation du monde.

La possession de l'objet technique est instauration d'un pouvoir.

Métaphore : l'objet technique est une grammaire, et celui qui la possède, possédant les codes langagiers, est maître...

Le réalisateur est homme de pouvoir autant qu'artiste. Dans son tiroir, un revolver : la maîtrise de l'écriture cinématographique.

Y aurait-il une « grammaire » du film, ne figurant dans aucun *Guide des Egarés*, mais guidant nos choix quand nous regardons ou faisons un film ? Qui oserait prétendre que les films, même s'ils évoluent dans leur contenu et leur langage, n'obéissent pas à certaines contraintes ? Les cinéastes se reconnaissent à leur connaissance du bon usage fixé par l'habitude, comme la grammaire, par leurs prédécesseurs.

Dans tout texte littéraire, et en cinéma, la norme (technique ou grammaticale, arbitraire), les règles orthographiques ou syntaxiques, codifient le syntagme ou la « prise », et permettent sa réversibilité : celui qui sait comprendre une langue sait aussi la parler, la technique permet aussi bien la prise de vue que la projection. La réalisation comporte une part de procédés mécaniques et combinatoires institués, plus ou moins permanents, qui en rendent l'existence possible (abstraction faite de tout sens). Ils sont le fruit de compromis, subordonnées aux limites biologico-cognitives des spectateurs virtuels (le principe général de la persistance rétinienne est, par exemple, universel, mais les normes techniques d'enregistrement/diffusion d'images animées, à l'intérieur de cette

contrainte, sont variables et arbitraires). La liberté réelle ou supposée de la création textuelle se trouve ici largement réduite par l'articulation but/moyens.

On l'a vu, dans tout texte littéraire, quel que soit son support et sa technique, il y a hiérarchie des segments, et les segments les plus hauts sont les plus « anomaux » (non soumis à une loi). Cette flexibilité relative à la hauteur prise dans l'arbre hiérarchique mot-phrase-texte se retrouve-t-elle dans la construction du film ? Certes pas de manière immédiate. Il me faut déceler, dans mes recherches, l'arbre hiérarchique que me cache nécessairement la forêt des plans... Comprendre le film avant d'en retrouver la grammaire, tandis qu'un ordinateur bien programmé devrait pouvoir, en principe, retrouver les structures grammaticales d'une langue sans y « entraver que dalle », mais rester bien entendu muet dès qu'on lui demande ce qu'il en pense.

Selon le Groupe μ "du point de vue rhétorique comme du point de vue grammatical, *l'ordre des mots* est l'aspect capital de la syntaxe" (Groupe μ , 1970, 69 – je souligne-). La syntaxe se révèle fondamentalement ordre en deux sens : d'une part au sens d' « ordre de succession » (au sens par conséquent restreint), d'autre part au sens d' « ordre social » que perturbe et donc révèle le personnage perturbateur ou l'auteur original.

Y a-t-il une grammaire du cinéma ?

Si l'on considère un énoncé verbal (qui est d'ordre du dire) à l'écart de son contexte (qui est de l'ordre du montrer), sa pertinence ou son sens sont indécidables. La linguistique travaille « sur du velours », et dans la rigueur (elle ne se soucie que du dire). C'est parce qu'elle fait abstraction du contexte littéraire ou de l'énonciation qu'elle peut se déclarer incompétente en ce qui concerne la signification. Il faut renoncer à ce confort quand il s'agit du cinéma : il articule dire et montrer. On ne peut, dès lors, dissocier sens et langage. Cette difficulté a amené Christian Metz, et bien d'autres, à renoncer à opérer un parallélisme absolu entre roman et film. Selon moi, Metz n'a pas tenu compte de la grammaire « matérielle », celle qui est incarnée par la technique. Celle-ci permet, comme la grammaire « immatérielle » présidant au destin de la langue, à la fois la saisie et l'expression d'éléments (phrases, plans) susceptibles d'être, par ailleurs, exprimés ou projetés. Et cette caractéristique existe dans la langue comme dans le cinéma : mais non dans le langage cinématographique. D'où les impasses rencontrées par les premiers sémiologues du cinéma, qui ont négligé le savoir-faire technique. Corporatisme ?

La grammaire au sens classique du terme n'est repérable *in extenso* que dans des textes écrits. Ainsi la syntaxe de l'oral est-elle des plus flexibles, et la question de la conformité aux règles orthographiques disparaissant, la langue se présente, dans sa pratique orale, comme la partie sonore d'un discours irrévocablement entrelacé au montrer.

Mais la grammaire est indispensable à l'expression dans le cadre d'un texte. Cet « arsenal législatif » établi depuis des lustres énonce à quelles conditions les éléments de texte petits et répétables à l'envi (telles que les lettres), peuvent être, dans le cadre d'un texte, utilisés pour former des éléments les fédérant, et cela avec d'autant plus de liberté pour l'auteur que l'on s'élève dans la hiérarchie syntagmatique. Ces conditions nécessaires (mais pas suffisantes) pour produire une phrase sensée ont pour pendant l'arsenal technique. Et, d'ailleurs, l'un comme l'autre sont dépendants d'un substrat biologique, qui les fonde. Chomsky insiste sur le caractère inné de la grammaire profonde, et la technique audiovisuelle est limitée par les contraintes inhérentes à la perception et en particulier la persistance rétinienne. Voilà qui renforce, si nécessaire, l'analogie grammaire/technique.

Si la grammaire de la langue possède une histoire, une conjuration mystérieuse et probablement involontaire d'académiciens tend à en effacer les traces. C'est toujours à contrecœur, et avec retard, que les académies entérinent de nouveaux usages. La création suppose en effet l'invention d'un langage : les grammairiens puisent chez les bons auteurs des modèles aux règles syntaxiques dont ils font l'inventaire. Le texte que dépècent les grammairiens est, à l'image des mots croisés, un ensemble-interface, et le procès de dépeçage grammatical, avec son caractère normalisateur, est la figure inverse du procès de création, puisque l'auteur a pris pour point de départ des règles et des mots pour former un texte, tandis que les grammairiens partent du texte pour arriver aux règles et aux mots.

La langue rend possible l'expression littéraire, qui en est par ailleurs la provenance. Mais les romanciers s'abreuvent tous à la même source : l'oralité. Les grammairiens mettent de l'ordre dans un devenir qui peut dégénérer en chaos : ils synthétisent la démarche individuelle du créateur littéraire et l'être collectif du langage, sauvegardent la partie mécanique de la roue à aubes, qu'entraîne le flux de la parole, ses régularités, ses règles. La grammaire cinématographique existe-t-elle ? Il s'agirait alors des conditions nécessaires mais non suffisantes à la réalisation d'un film qui prétendrait avoir sens et cohérence. Nous avons vu plus haut que, pour un linguiste, il est indifférent que l'énoncé soit ou non porteur de sens. Le texte de Chomsky " d'incolores idées vertes dorment furieusement " est par exemple intelligible mais insensé et a priori inacceptable (sauf au

prix d'efforts d'interprétation inouïs, que certains n'hésitent d'ailleurs pas à faire). Cette grammaire est profonde en un double sens : d'abord parce qu'elle est enfouie, ensuite parce qu'elle repose sur un fondement universel : en ce sens, elle est nécessairement géométrique, et donc modélisable : "...l'existence géométrique (...) a depuis sa fondation une existence spécifiquement supra-temporelle. (...) Elle est propre à toute une classe de produits spirituels du monde de la culture (Husserl, 1989, 406)". La plus rigoureuse des grammaires ne codifie que partiellement la composition. Elle reste, sur le plan de la grammaire de surface-, relativement libre, si l'on considère une langue particulière, et tout-à-fait si l'on considère toutes les langues (y compris les langues imaginaires : les langues possibles, pour l'une desquelles De Gaulle inventa le joli nom « volapük intégré »).

Grammaire et structure osseuse

Ces considérations me semblent contribuer à renforcer la thèse d'une grammaire du film, assez différente de la grammaire de la langue, parce qu'elle est incarnée dans des objets, mais assez semblable parce qu'elle permet la réversibilité de l'expression (comprendre/exprimer). Il faut ajouter une autre analogie, peut-être plus scolaire : entre la grammaire et notre structure osseuse. Cela pour autant que nous revenions à la notion aristotélicienne de totalité organique. C'est à dire, au corps – qui s'écroulerait comme un soufflé raté s'il n'était maintenu par elle -. Car si texte, film et corps ont une structure – grammaticale, technique, osseuse - c'est que tous peuvent se prévaloir de cette qualité : *jestán vivo!*

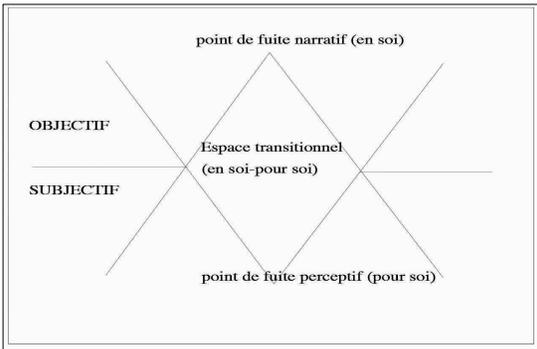
La grammaire serait le transcendantal de l'image, son cadre J'ai écrit plus haut que l'audio-visuel a rendu immanent le repérage normatif du code grammatical, en le déposant en quelque sorte dans la technique, elle-même en effet codifiée, standardisée, ceci afin de rendre l'existence même de textes audio-visuels possible... La mémoire consciente est en effet mémoire d'images et de sons. Les autres sens ne sont pas susceptibles d'être codés-décodés : nous ne pouvons enregistrer des sensations tactiles et elles ne peuvent donc faire l'objet de cette confusion entre réel et fantasmatique que permettent vision et audition.

L'hors-champ non diégétique (la technique au sens très large du terme) permet des films de degré zéro (Groupe μ , 1970, 35-38, où le degré zéro est décrit comme une limite). Il est un ensemble de règles techniques servant un but (produire un texte), jusqu'à un certain point (la limite du tolérable) malmené par le ou les auteurs. Il n'existe en effet pas de norme qui ne soit transgressée ou instituée par l'auteur original, comme Toland, par exemple, a inventé de nouvelles normes techniques lors de

sa direction de photo de *Citizen Kane* : "les grammaires sont en vie, elles se rebellent" (Steiner, 1991, 194).

En poésie, les règles sont *ready-made* : un poème énonce ses propres règles de composition et de lecture en même temps qu'il s'énonce... Selon la formule très pertinente de Jakobson, le langage poétique attire d'abord l'attention sur lui-même (Jakobson, 1973, 239). Le travail sur le signifiant (travail de la forme) met à jour une hiérarchie de segments associés par leurs différences et similitudes. La hiérarchie des segments de poème repose non sur la dramaturgie elle-même, mais, pour l'essentiel, sur l'élaboration formelle. La phrase, en poésie, est coulée dans un moule esthétique, et sa structure formelle (rythme, rime, césures, mètre) se substitue à la hiérarchie des segments narratifs en prose, qui est, quant à elle, indiquée plutôt que montrée³⁰. Ils peuvent tous deux être représentés par mon modèle. L'analyse des aspects formels du poème doit compléter celle de son sens, et c'est aussi le cas des films émancipé de la dictature du scénario³¹. Les analyses qui précèdent et qui suivent sont toutes faites dans le cadre de cette contrainte : elles en sont la « défense et l'illustration ».

Montrer la technique serait briser l'enchantement. Celui-là même qui met la structure que le spectateur sait au dedans de lui au dehors du texte, et la chair que le spectateur sait autour de la structure, au dedans de lui.



Ou bien le spectateur adhère au film ou bien le film le rejette (en niant la continuité de ses sensations et de celles de l'arsenal technique dont le film est le produit). Le film est alors honni, juste retour de l'absence d'amour ressenti pendant la projection. Le travail de réalisation consiste d'ailleurs pour l'essentiel à faire en sorte que, précisément, l'œuvre apparaisse toute entière fantasmatique (et donc

empruntant le canal des perceptions auditives et visuelles). C'est là une des conditions nécessaires à la disparition de la technique (plutôt qu'absente, il faudrait la dire hors-champ).

³⁰ G. Steiner rappelle cette formule de Jakobson : "la grammaire de la poésie est la poésie de la grammaire" (1990, 195-6).

³¹ Une fois de plus, *Toto-le-Héros* nous servira d'exemple.

La «grammaire» est donc hors-film, elle en occupe la marge, s'incarne dans les moyens techniques qui sont autant le langage cinématographique que les principes du découpage, par exemple : règles de formation correcte d'un énoncé (ou d'un plan) dont la lecture peut être ou ne pas être heureuse. Les règles et l'arsenal techniques ou syntaxique reproduisent ce que notre corps comporte de permanence. Étant admises par tous, elles offrent la possibilité, en produisant des images et offrant la possibilité de leur production et de leur intelligibilité, de créer de l'intersubjectivité.

Formes structurantes en fiction et en poésie

Le film de fiction suppose donc une hiérarchie de ses parties constituantes qui est invisible : [photogramme<plan<scène<séquence<acte<partie<histoire]. L'analyste « révèle » cette hiérarchie qui échappe au spectateur naïf. Le récit fictionnel oblitère en effet les aspects structuraux de la narration. En un sens, le narrateur a pour fonction principale de créer, par la narration, une progression « apparemment naturelle » qui gomme les ellipses de toute sorte qui jalonnent le récit, ce qui revient à dissimuler sa structure et la hiérarchie de ses parties : ma grand-mère, couturière, aurait dit qu' « il ne faut pas que l'on voie les coutures. Évitions le fil blanc ! ». Bien entendu, le spectateur n'en perd pas une goutte, mais tout se passe à son insu. Il ne « sent pas le temps passer », pas plus qu'il ne voit le plan et la hiérarchie du film. Et, s'il ne les voit pas, c'est parce qu'il y en a. L'inverse est vrai aussi : un film sans hiérarchie (c.à.d. sans scénario) sera remarqué pour cette absence. Le spectateur « sent le temps passer » : le temps passé à chercher la structure du film... qui reste introuvable pendant deux heures. Le temps passe.

La hiérarchie de l'œuvre poétique, à l'inverse, est manifeste : ce n'est pas le contenu, mais la forme qui est hiérarchisée : [lettre<mot<vers<strophe<poème]... La structure hiérarchique est révélée : elle repose sur le rythme et la musicalité de l'œuvre poétique. Elle est, en réalité, à l'avant plan, et c'est la diégèse qui passe à l'arrière-plan. Dès lors, ni un poème, ni un film-poème ne sont résumables. S'il fallait le résumer, il faudrait recourir au schématisme graphique. Exprimer visuellement un langage visuel, n'est-ce pas naturel ? « Quelque chose qu'on ne peut exprimer [...] se montre. » (Wittgenstein, *Tractatus*, 4.12-4.1211 ; 6-12)

La hiérarchie du texte, qu'elle soit enfouie ou manifeste, forme un squelette dont les parties sont d'une rigidité qui vaut bien celle des règles qu'établissent les grammairiens. La permanence du

squelette, son caractère anonyme, dans l'espace et dans le temps, m'inclinent à penser que la grammaire a été conçue comme le pendant symbolique de cette réalité biologique.

Tandis que la créativité est désir, et, selon les moments, inspiration ou expiration (ou encore transpiration), la grammaire est, à l'image de notre structure osseuse, permanente : ni désirante ni désirée, mais nécessaire à la *bonne tenue* du discours. Le corps social serait un amalgame de chairs plaquées sur des structures, la Loi offrant une ossature contraignante à une chair d'interactions, d'images... Mais, alors que notre structure osseuse est en-dedans de nous, et que la chair l'entoure, dans une production textuelle, la structure est autour, et la chair au dedans (de ce point de vue, l'œuvre tiendrait de l'insecte !). L'œuvre serait un corps « retourné comme un gant » (Merleau-Ponty).

L'accouplement monstrueux de la volonté de maîtrise du créateur et de l'immaîtrise de la créature ne pourrait se perpétrer sans un cadre législatif qui l'institutionnalise, et qui lui offre la possibilité même du mélange. Tourner ou écrire sont des actes sexuels, codifiés comme le mariage. Grammaire ou technique donnent à ce mélange le caractère d'un rituel. Le cinéma effectue le mélange (maîtrise de la composition – arbitraire de la contingence) en milieu de parcours créatif, au moment du tournage. C'est à ce moment que la composition le cède à l'aléatoire de la saisie et à la saisie de l'aléatoire. Ce *moment crucial* est celui où la grammaire-technique joue un rôle essentiel.

De ce point de vue, l'on est en droit d'espérer trouver des règles particulières en chaque langage artistique, chaque fois que l'aléatoire se marie à la volonté syntaxique.

Si, par analogie, nous situons la grammaire du cinéma au moment du tournage, elle se confondra alors avec l'arsenal technique rendant possible l'enregistrement du grain aléatoire d'une réalité dont le cadre aura été tracé dans le moment d'établissement des frontières dedans-dehors du film (scénario, plan ou cadre : autant de frontières). La grammaire, ensemble de schèmes préétablis, indépendants d'un quelconque contenu, est ce qui permet par exemple la création de phrases insensées mais grammaticalement (=techniquement) correctes. Comme la technique, elle est indépendante du sens. Mais tant le dispositif technique du cinéma que la grammaire permettent l'importation de l'aléatoire, du grain, de la contingence.

Il s'agit ici d'un quatrième point commun entre grammaire et technique.

La saisie de l'aléatoire et l'aléatoire de la saisie

La capacité de signifier de la phrase ou du plan sera mesurée à l'aune de leur intégration dans un texte. Le contexte est un ensemble de syntagmes, un bruissement confus de mouvements. Dans le

kinemorph ou la phrase viennent s'insinuer le hasard : l'arbitraire, la contingence. Les linguistes qui ont voulu, non sans humour, à tout prix donner du sens à la fameuse phrase de Chomsky : « D'incolores idées vertes dorment furieusement » l'ont intégrée dans un poème. Et ça marche ! Dire que ce poème peut se résumer serait mentir...

En ce sens, l'analogie phrase-plan, réfutable sur un plan sémantique, ne l'est pas sur le plan de l'analyse de la poïesis (création). Il est en effet essentiel de considérer, en linguistique, le syntagme propositionnel comme une entité fondamentale du langage, comme le *kinemorph-plan* en cinéma, parce qu'au moment de sa constitution, un résidu aléatoire (contingent) est fixé autant dans la phrase que dans le plan. Bergson montre d'ailleurs qu'il faut, pour qu'un souvenir revienne à la conscience, s'appuyer sur un seul stimulus déclencheur, dont les particularités contingentes sont mémorables (une qualité singulière, et donc inoubliable). C'est un point d'ancrage, à l'image de la saveur de la madeleine ou du parfum du *Catleya* chez Proust.

Mais, puisque règles il y a, en quoi les règles et techniques du cinéma sont-elles particulières ?
En quoi la dramaturgie relève-t-elle de la *grammaire* ?

MANIFESTE ET LATENT

J'ai pu montrer plus haut que le « changement de niveau dramatique » (notion très courante chez les scénaristes et monteurs) est lié à la connaissance du passé des personnages ou de la microsociété mis en scène dans le scénario. Et que celui-ci suppose aussi une hiérarchie des niveaux. Ce « passé qui ne passe pas » porte un nom, en psychanalyse : c'est le *latent*. La relation manifeste-latent, en cinéma, semblerait avoir une parenté avec la relation manifeste-latent en psychanalyse ? On est tenté de le croire.

Rêve et film possèdent de nombreux traits de parenté, qui n'ont pas échappé aux théoriciens du cinéma : Cocteau disait déjà que le film est un rêve collectif... Mais, cependant, il reste encore beaucoup à dire sur les relations de ces deux « langages sensoriels ». En particulier, sur ce que suppose le passage de l'individuel au collectif. Car rien n'est plus intime, personnel, privé que le rêve, et rien n'est plus commun et partagé que le film. Pourtant, les langages de l'un et de l'autre sont éminemment semblables. Ce paradoxe mérite d'être creusé.

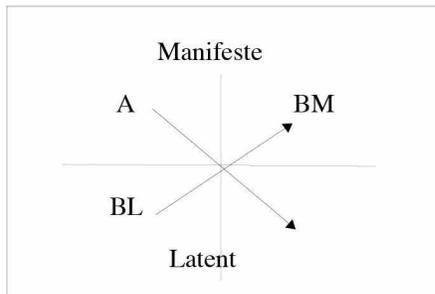
Mes rêves sont-ils des films dont, bien que j'en sois à la fois l'auteur et le spectateur, nombre de raisons m'échapperaient ? En produisant un savoir à leurs propos, je ne pourrais être soumis à la

critique souvent exprimée au sujet de la théorie freudienne des rêves : que le récit approximatif et en grande partie édulcoré qui en est fait est peu fiable. Comme cinéaste, au contraire, je pourrais tirer de ma pratique un savoir plausible et nettement moins approximatif, moyennant toutefois quelques adaptations. Je referais alors à reculons le parcours créatif qui conduit du film à ses conditions de production et de diffusion, je serais en mesure d'en produire l'histoire, et, qui sait, repérer dans cette histoire quelques principes valables aussi pour ce qui concerne la genèse du rêve.

Comme les académies entérinent de nouveaux usages quand ils sont déjà en passe d'être dépassés par la fécondité immanente du langage (Steiner, 1991, 194), ce travail de déconstruction s'avère vain et cependant nécessaire. Nécessaire, parce qu'il symétrise le temps, et m'implique dans un monde du langage et du rêve qui autrement m'échapperait, vain parce que la créativité du rêve, par définition, au moment même où je profère mon interprétation, se révélera la dépasser en l'intégrant indirectement dans de nouveaux rêves qui échappent aux normes (lexique et grammaire) que j'ai produites à leur propos. Ainsi, si certaines interprétations psychanalytiques de rêves (et, parmi elles, certaines interprétations freudiennes) semblent parfois naïves, c'est sans doute parce qu'entre-temps ces interprétations ont pu conduire à une approche neuve de la sexualité qui lève le secret qui l'entourait dans la Vienne puritaine du début du siècle, ce qui a pu avoir pour conséquence de changer la nature même de nos propres rêves : depuis Freud, on ne rêve plus de la même manière, ni de la même chose. Les rêves ont sans doute une histoire, comme les littératures et le cinéma ; il est bien regrettable qu'elle nous échappe...

Le rêve est une énigme, et si nous pouvions dépasser notre finitude, nous en donnerions la traduction exhaustive ; "le rêve a un sens, il se révèle toujours comme l'accomplissement d'un désir" (Freud, 1992, 147). L'interprétation permet de dépasser la méthode "symbolique", consistant à se doter d'un dictionnaire et d'une grammaire du rêve (Freud, 1992, 124). La transformation de l'imagerie onirique au sens consiste à décoder un langage échafaudé pour et par le refoulement (Freud, 1992, 187). Le manifeste est la façade du latent, il faut voir au-delà.

En cinéma, le latent n'est pas la vérité du manifeste, et le second ne doit pas être retraduit dans sa langue originelle pour acquérir ou manifester un sens. Le passage du latent au manifeste se fait par basculement, la latence cristallisée en manifeste n'en est pas un contretype, et elle ne saurait être réduite à une seule interprétation que par illusion rétrospective. En son fondement même, elle suppose une pluralité d'interprétations, car cette pluralité de sens que l'on y découvre est le pendant de la multiplicité des compossibles qui la caractérise.



Dans ce schéma, A est déjà cristallisé, et BL (B latent) germe encore. Le passage de BL à BM (B manifeste) suppose un passage à la cristallisation, qui elle-même, comme nous le verrons dans l'analyse de *Toto-le-Héros*, est d'équation unique. Comme le film, le rêve n'a un langage que dans un sens métaphorique, il est plutôt la face interne de la réalité, dont il est séparé par le langage. La relation du signifiant au signifié évolue dynamiquement. Dans notre perspective, comme dans celle de Freud, il ne faut donc pas traduire *clocher* en *phallus* : il ne faut pas un dictionnaire pour donner la signification du rêve. Mais l'interprétation, pour moi, est risquée, elle est faite sans garantie de scientificité, ce qui n'est pas le cas chez Freud, pour qui la clé de lecture, toujours la même, permet de réduire le multiple de la manifestation à quelques universaux, et considérer comme négligeable le langage même.

Les images que le film nous donne à voir sont égales à elles-mêmes, non des signifiants dont le signifié serait hors de portée « pour cause de censure ». Le point de vue du cinéaste, comme le point de vue de notre inconscient quand il met en scène un rêve, est dominant : il en sait à la fois plus que les spectateurs (nous-même rêvant) et que les protagonistes de l'action. Il anticipe d'autre part que la projection engendrera une infinité de lectures diverses en même temps qu'uniques. L'inconscient aurait, en ce sens, le caractère d'un démiurge... Il pourrait être assimilé au malin génie de Descartes : un « petit homme dans l'homme » espiègle, parfois diabolique.

On a parfois différencié le film du rêve en arguant que le premier est mieux structuré que le second³². Cette affirmation repose sur une donnée contestable. Personne n'étant doué du don d'ubiquité, ne peut être à la fois rêveur et conscient (dedans et dehors). Le caractère peu ou mal structuré que l'on a pu attribuer au rêve peut résulter d'une carence de la mémoire : on attribue au rêve ces défauts, qui sont en vérité ceux du souvenir que l'on en a. De la même manière, en me remémorant un film, je me trouve généralement bien embarrassé. La mémoire volontaire se révèle

³² Christian Metz dans *Le signifiant imaginaire*, développe une série d'arguments allant dans le sens d'une différenciation du film et du rêve (1977, 123-169). Sans entrer dans le détail de cette argumentation, nous nous contenterons d'objecter que l'on ne sait pas grand-chose de ce qui se passe lorsque nous rêvons, du fait même que nous nous référons, à l'état de veille, à des souvenirs parfois très évanescents, ce qui interdit toute certitude.

vite impuissante, et je dois me rendre à cette évidence : le film, dont le caractère structuré me semblait incontestable pendant la projection, se révèle a posteriori un amalgame d'impressions lâches, parfois peu cohérentes, disjointes. Le rêve entretiendrait dès lors avec notre inconscient individuel un rapport analogue à celui du film avec notre inter-inconscient : il le façonnerait plus qu'il ne le révèle. Car je nourris trop d'incertitudes à son propos pour ne pas projeter sur lui ce que je désire y trouver, avec une légèreté condamnable et des résultats fantaisistes.

Le film - et avec lui, le texte en général- est sinon semblable, du moins analogue au rêve individuel. Aristote réveille l'analogie endormie dans la métaphore « La jeunesse est un matin ». Cela donne « La jeunesse est à la vie ce que le matin est au jour ». Soit. Mais si "la jeunesse est à la vie ce que le matin est au jour", c'est qu'il existe une relation de proportion entre le premier et le second terme. Le « est » de l'analogie est un *n'est pas et est*, il contourne le principe du tiers exclu.

Dire : "le film est un rêve" suppose la même relation de proportion. La copule induit donc non une identité terme à terme, mais une identité de situation, et un rapport, entre les deux, de proportion (grand/petit, ou contenant/contenu). Un des deux termes de l'analogie est implicitement contenu par l'autre :

Rêve – film

Inconscient - *inter-inconscient*

"Le film est un rêve", comme "La jeunesse est un matin", implique cette relation d'inversion de la flèche du temps : « le rêve est un film », ou « le matin est une jeunesse » ne *sonne* pas métaphorique. La chronologie de la phrase est analogue à celle de la réalité : la nature y précède la culture, le matin est antérieur à la jeunesse, et le rêve au film... Tout le monde le sait, alors pourquoi le dire ? A l'inverse, « la jeunesse est un matin », oui. Une pensée se fraye un chemin. C'est énigmatique. Il faut y revenir. Découvrir le procédé qui a rendu poétique une formule d'abord triviale.

Rêve et film

Une mélodie est faite de notes et peut être reproduite sur un instrument ou par la voix (en tous cas en droit). Il en va de sa capacité d'être mémorisée, capacité qui est essentielle au plaisir musical.

Un texte a pour matériau la langue, qu'il complexifie, renouvelant la parole dans et par le travail d'écriture. Que renouvelle (ou pourrait renouveler) le langage cinématographique ?

Selon Dominique Chateau et Christian Metz, le film n'a jamais été l'objet d'une pratique naïve et spontanée. Cette seule différence devrait nous mettre en garde contre la recherche d'une codification du film. On ne codifierait qu'une expression d'abord spontanée : il s'agit alors de mettre à jour les schèmes d'organisation inconscients d'un langage dont la grammaire est cachée, et n'est révélée qu'au travers d'une méthode de dévoilement scientifique. Cependant, Dominique Chateau restreint le langage cinématographique à la seule composante technique de la mise en scène : pour qu'il y ait cinéma, il faut équipement technique, c'est l'évidence. Mais n'est-il pas réducteur ? Pas plus que le chant, même quand il est le fait d'un chanteur illettré, ne cesse d'être de la musique, le cinéma ne cesse d'être cinématographique en l'absence d'arsenal technique : la musique n'est pas plus une contrebasse que l'Esprit n'est un os (selon l'expression savoureuse de Hegel: "L'Esprit n'est pas un os"). Et le cinéma n'est pas une caméra...

L'infrastructure cinématographique, comme l'infrastructure musicale, permet la complexification d'une activité spontanée. Quelle est-elle ? Comme Chateau, Christian Metz différencie très nettement le film du roman ; le roman serait, selon lui, le volet textuel de la langue, et le cinéma n'aurait, selon lui, pas de versant immédiat. "En face du doublet littérature/langue, nous trouvons un seul cinéma, et qui *ressemble à la littérature* plus qu'à la langue" (Metz , 1968, 87, mes italiques). Il faut à Metz un bien singulière myopie pour affirmer cette ressemblance entre cinéma et littérature... Qu'en est-il, par exemple, du cinéma muet ? Il « ressemble à la littérature » ? Ce serait un scoop ! Nous voyons bien ici que l'on ne trouve dans le film que ce que l'on désire y trouver.

Pour Metz, le film "doit être fait" (idem, 86). Mais y a-t-il toujours un metteur-en-scène ?

Nous l'avons vu, roman, musique, film sont adressés à un public, lui-même créé par la relation de lecture, qui est toujours en droit ou en fait collective. Le lecteur se sait anonyme, quelqu'un, et non lui-même. À l'inverse, l'énonciation appelle à la subjectivation, et cela, que je vise ou non un auditoire large.

Lorsque je parle à une seule personne, je prononce un discours susceptible d'être assimilé par d'autres. Mais le travail d'élaboration de l'énoncé, personne ne peut le faire à ma place. Passant de l'énoncé au texte, cette situation n'est pas fondamentalement différente. Cependant, le degré de

complexité des productions textuelles destinées à un individu ou à un groupe sont, quant à eux, exponentiellement dissemblables. Il y a complexification de l'énoncé, du message, parce que le destinataire est séparé maintenant du destinataire, et, si on le désigne d'un mot au singulier (*le public*), cela masque mal la disparité des individus qui le composent. Le texte est mis en commun, il est produit par un énonciateur qui à son tour, comme le lecteur, devient pluriel. "Humanisation du monde et cosmicisation de l'homme" (1982, 7), selon Morin, le cinéma efface la distinction nature-culture autant que la différence singulier/pluriel. Même si l'auteur d'un film est un individu, celui-ci n'acquiert de sens que pour une collectivité. Ces quelques truismes peuvent-ils être transposés à la réflexion sur le film ?

Au cinéma je retrouve le langage du rêve (condensation, métaphore et déplacement) extériorisé, hors de moi-même, je vis un rêve commun à moi-même et à mes voisins de rangée³³. Le souvenir ne répond à rien d'autre qu'à un autre souvenir, je quitte le présent, et prenant appui sur le souvenir antérieur, descends au plus profond de la mémoire, pour rejoindre bientôt les terres vierges de l'inconscient commun (*comm'un* : comme un).

Les spectateurs, regardant mais croyant voir, assistant à un rêve à la fois partagé et personnel, rompt bien par ce biais même les barrières intersubjectives. « Comme un seul homme », ils partagent un même psychisme : "le spectateur est comme Dieu devant sa création" (Morin, 1982, 214). Ce qui apparaît à l'écran reproduit à l'extérieur le contenu d'une vie intérieure (Deleuze, 1985, 67). La rhétorique du rêve serait, dès lors, semblable à celle du film. Nous n'en éluciderons pas le sens avec la méthode freudienne.

Pour Freud, les images oniriques sont *signantes*, langage codé (Freud, 1992, 147). Ainsi aurait-il sans doute répondu à l'objection de Wittgenstein : "si les rêves sont censurés, alors pourquoi faisons-nous tant de rêves sexuels ?", que la censure ne porte pas sur la sexualité, mais sur l'inceste. La dualité latent/manifeste que Freud relève et révèle, nous la décelons dans cette ambiguïté du personnage au cinéma. Les personnages sont symbolisés, seules les situations sont analogues à celles que connaissent les spectateurs individuels. Lorsque le spectateur regarde le film, il le fait pour y trouver précisément cette dimension interpersonnelle. Car le film révèle, derrière les masques différenciés des personnages, des pulsions partagées par tous. Rêve et fabulation, se font via la remémoration. On ne rêve ou ne fantasme qu'à partir choses déjà vues : même une chimère

³³ Les publicitaires ont bien compris le profit qu'il est possible de tirer de cette ambivalence. La publicité enchaîne les mécanismes de remémoration sans jamais s'appesantir sur le souvenir proprement dit : dans la négative, le spectateur ne resterait plus alors dans cet état de demi-veille qui le rend réceptif au message publicitaire.

n'est jamais que le montage de traits d'animaux familiers. Le récit, le rêve, sont des moments de notre vie perceptive où les sens passent du morcellement à l'organicité. Les objets partiels rencontrés dans la vie réelle sont accrochés à un corps fabuleux qui les fonde en l'unicité d'un comportement, leur donnant une cohérence nouvelle.

Quoi de plus naïf et spontané qu'un rêve ? Lorsque je chante dans mon bain, je fais de la musique (très imparfaitement sans doute). Lorsque je rêve, "je me fais mon cinéma"³⁴. Et lorsque Pierre Mertens « parle comme un livre » à la radio, il fait de la littérature (Cf. monsieur Jourdain, écrivain à son insu). Selon moi (je développerai toutes les conséquences de cette thèse plus loin), tout texte cinématographique est un langage-rêve et tout rêve est un film virtuel. On peut *faire* un film ou *faire* un rêve : qu'importe comment, si c'est guidé par notre volonté ou porté par une force irréprouvable, de toute façon, une immersion a lieu, qui nous transforme.

On peut avoir parfois l'impression que le cinéma est un duplicata de la réalité, alors qu'il est en fait un langage de langages, parce-que langage de souvenirs ou pseudo-souvenirs (Cf. Deleuze, loc.cit.). Le détour par l'arsenal technique n'est qu'un détour, comme l'écrit n'est rien sans la pratique spontanée de la langue, qu'il développe, raffine, est surtout rend collectif. Mais ensuite, il revient à ses sources, à la pratique individuelle.

Une interaction, en état de veille, possède toujours une profondeur, qui se cache en quelque sorte derrière les apparences. Cette profondeur est elle-même ancrée en un fond obscur, aux confins du biologique et de la pensée : elle apparaît de manière immédiate dans le film, et se confond alors avec la surface (dont l'écran rend métaphoriquement compte). Le film magnifie le rêve. Le musicien peut rendre plus complexe et plus articulée la pratique naïve du chant, sans pour autant que l'un et l'autre cessent de participer du genre musical. Le cinéaste, pour sa part, a pour matériau l'articulation complexe d'antithèses, de chiasmes, de manques et d'excès, dont le rêve est fait (l'analyse des films et la pratique du cinéma m'en ont convaincu).

S'il n'y a pas de codes cinématographiques, cela vient précisément de ce que le film, parce qu'il monte *plus haut* que les langages qu'il fédère, descend symétriquement *plus bas*, à un niveau de langage régressif, pré-codique. Par exemple, les "marques visuelles", ces conventions aidant à spécifier le statut temporel d'une séquence d'un film, dont Enrico Carontini fait une énumération (1986, 91) ne devraient être considérées que comme une des manifestations temporaires et contingentes d'une syntaxe biologique universelle - non contingente- : celle du rêve.

³⁴ Selon la belle expression de Claude Nougaro.

Dans la perspective de Freud, le rêve se présente comme un texte codé qu'il faut traduire : Morin reprend cette idée quand il écrit que "dans le rêve comme dans le film, les images expriment un *message latent* qui est celui des désirs et des craintes." (Morin, 1982, 85, mes italiques). Cependant, en cinéma, l'interprétation ne consiste pas à révéler un sens que des barrières ou des censures intrapsychiques auraient dissimulé au rêveur. Ces filtres, maquillages successifs sont le fait du réalisateur. Dans cette perspective, le rêve et le film ne seraient pas immédiatement décodables (en éléments signifiants d'un conflit refoulé, par exemple). Si les éléments du film n'ont pas de mystère et si le film est énigmatique, cela tient d'abord à ce qu'il apparaît comme manifestation d'un inter-inconscient commun à moi-même et aux autres spectateurs. Cette différence autorise soit à refuser l'analogie psychanalyse-rhétorique du film, soit au contraire à trouver dans le processus cinématographique une fécondité nouvelle lorsqu'il s'agit de comprendre sur un plan philosophique les mécanismes mêmes de ce rêve collectif, le récit. Si, pour Barthes, "le sens d'un texte n'est pas tant telle ou telle de ses "interprétations", mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures" (Barthes, 1970a, 126), c'est que toute lecture est philologique : qu'elle se doit d'avoir une profondeur qui vient de l'usure du texte : du fait que l'on fasse usage du texte et du fait que le texte soit usé.

Le temps du film

Mais alors, quel est le temps du film ? Présent, ou autre ? Projection de concepts empruntés à la grammaire (le présent, le futur, le passé), cette question nous égare : "seuls les mauvais films sont au présent" (Deleuze, loc.cit.). Pour Mitry cependant "au cinéma tout se ramène à l'instant de la projection, quoique les choses ne se racontent qu'en se donnant à voir, elles apparaissent dans le film *comme si elles étaient en train de se faire*"(1987, 181, mes italiques). Le comme si fait ici question. Il ne s'agit de la réalité, ni de l'imaginaire : un temps médian pour une situation qui ne l'est pas moins. Le film se situe quelque-part entre rêve et douleur, passé et présent.

Une caméra de surveillance enregistre les choses "en train de se faire" : l'action réelle et l'action représentée sont synchrones. La même action, lorsqu'elle est revue ensuite, porte déjà en germe la possibilité du texte, et parfois, le devient-elle par la seule vertu de l'éloignement réciproque de la scène réelle et de sa représentation. Il s'agit d'un "ça a été" (Barthes) : d'une trace, et, ni plus ni moins qu'une simple photo de famille, il s'offre comme un texte à mystère, expliqué aujourd'hui à celui qui sait l'interroger. Il pose la question et offre la réponse. Le "ça a été" ne renvoie pas au temps proprement dit du film, mais au temps des actes qui ont été enregistrés, du tournage. Quel que soit le temps du film (un film de science-fiction, par exemple), il est toujours aussi le

témoignage d'actes révolus : documentaire et fiction sont en ce sens de même nature. Son temps est donc équivoque, comme le roman témoigne simultanément d'un passé (le temps de sa création), en même temps qu'il rend compte d'un monde possible, parce que conjectural, et donc digne de figurer parmi les hypothèses qui balisent notre perception du futur. Il est un entre-deux, un temps moyen, comme l'image-mouvement, écartelé entre deux dimensions contradictoires, le passé (de l'auteur) et le futur (du lecteur ou du spectateur). Pour Deleuze, par exemple, le présent de l'image-temps est rongé par les interrelations passé/futur ; "les nappes de passé et les couches de réalité, (...) toutes deux rongent le présent qui n'est plus que leur rencontre" (1985, 132). Deleuze fait référence à la seule image-cristal. J'élargirais volontiers cette notion au langage cinématographique. Cette image-cristal, ce qu'elle suppose de miroitage de l'actuel en virtuel, est selon moi le propre du langage cinématographique : "notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir" (Deleuze, 1985, 107-106). Selon lui le film doit être considéré comme « achronique » ; comme l'est le roman, quel que soit le temps utilisé par le narrateur. C'est d'ailleurs le sens qu'il faut donner au renouveau d'intérêt dont il témoigne pour la profondeur de champ, dans la scène de la leçon de musique, dans *Citizen Kane*, d'Orson Welles. Com-présence du passé et du présent, la profondeur de champ, et les changements de point, de centre d'intérêt dans l'image qu'elle permet, sont comme la manifestation dans l'image elle-même d'une profondeur qui l'anime en dépit de ou grâce à sa planéité. La latent (strates sédimentées de profondeur) entoure en quelque sorte le manifeste, et il n'appartient qu'à nous, spectateurs, d'y accéder. L'image possède alors sa propre mémoire, et le passé cohabite avec le présent (Deleuze, 1985, 145). Plutôt que passé ou présent, le film est vivant ou mort : selon qu'il offre ou n'offre pas au spectateur la possibilité de refaire en sens inverse le cheminement qui y a conduit.

Enveloppé d'un cocon d'images, l'on rêve : retour à un monde d'indifférenciation. La frontière du rêve et de la réalité s'étend au-delà d'une sphère protectrice, qui, comme un feu, doit être alimentée de nouvelles images : l'inter-rêve. Son temps, l'inactuel est particulier. L'immédiateté du présent, dans le monde prosaïque, est opposée au non-présent (passé, futur, hypothétique, etc.). Supposons maintenant que j'évacue tout crible de discrimination présent / non-présent. Dans ce cas, le présent lui-même, comme catégorie de pensée, disparaît, et je verse dans une région qui fait l'économie de cette dualité, « territoire premier d'avant la séparation ».

Lors d'un rêve ou d'une vision de film, les autres sens étant mis en suspens, il n'existe plus de critères permettant de dissocier imaginaire et réalité : tout chose vue existe et le toucher n'est plus actuellement éprouvé, mais représenté. Il devient impossible d'appliquer les catégories réel/imaginaire : celles-ci ne sont effectives que lorsque je suis en état de veille. Lors du rêve, je suis dans un monde où cette distinction, étant impossible, n'a plus cours.

L'irréversibilité du temps est dès lors elle-même suspendue : elle suppose que l'on oppose avant et après, que le souvenir que j'ai de ma conversation avec Jean soit différent de la conversation actuelle que j'ai avec lui. À l'intérieur d'un film, il est possible, grâce à quelques indications explicites, de montrer un rêve, un fantasme, qui n'est pas objectivement différent de la situation supposée réelle.

La bobine de film que l'on évide devant les yeux du spectateur est un amas de vies possibles ou effectives, qu'il sait entreposées en lui, mais à laquelle, d'ordinaire, il n'accède que par incursions trop brèves et trop parcellaires. La seule réalité devient alors celle que le spectateur a abandonné.

La temporalité même du rêve est réversible. Tout le mouvement dont je fais l'économie lorsque je décrypte une ellipse me donne l'illusion d'être au-dedans d'un espace-temps sans distinction possible de l'avant et de l'après, de l'ici et de l'ailleurs. Car, vu du point de vue du moyeu de la roue, chacun de ses rayons est *à la fois* avant et après les autres : ils se précèdent et se suivent tous, simultanément. Le principe de contradiction n'a cours ni dans le rêve, ni au cinéma. Les relations de la mémoire à l'imagination s'en trouvent à la fois révélées et rendues opaques...

Symétrie et asymétrie du temps

Suivant un film le long du signifiant, les jeux combinatoires du langage me permettent, en me fondant sur le caractère à la fois imparfait de la mémoire et sur son caractère synthétique, de « recréer de la symétrie » en permanence, ce qui en un sens est absurde, et repose sur une tromperie. S'il est possible de faire naître une symétrie du temps alors même que son passage devrait me l'interdire, cela vient de ce que le temps irréversible et continu est confondu avec l'espace réversible et quantifiable.

Le langage cinématographique permettra donc, en présentant certains signifiants visuels dans un ordre inverse à celui dans lequel ils furent égrenés initialement, de créer une progression répétitive : Nietzsche aurait sans doute évoqué l'« éternel retour de la différence ». Certes, le temps passe, mais mon trajet est cependant opposé maintenant à sa flèche. Si, en outre, le sens de mon action est l'antithèse de celui qu'elle fut lors de mon aller, je crée alors une structure de comportement

symétrique, dont les moments seconds, de par leur ressemblance-dissemblance d'avec leurs pendants du moment initial, sont associés de telle sorte que l'ensemble forme une symétrie possédant pour centre le lieu géométrique du croisement des lignes invisibles reliant entre eux les éléments symétriques-inverses.

Dès lors, les notions traditionnelles empruntées à la grammaire, telles que présent, passé, futur, seront très difficilement transposables dans le film : au cinéma, nous voyons sous nos yeux le futur devenir présent, qui lui-même devient passé, quand ce n'est pas le contraire...

LE CHIASME

Manifeste/latent

Le récit forme alors une tresse textuelle³⁵, chaque brin disparaissant pendant une durée identique à celle où il fut visible, durée elle-même proportionnelle à son importance dans la hiérarchie des segments de texte. Il y a éternel retour de la différence : le processus se répète selon le même principe et lui-même génère des différences sémantiques. Ce mouvement pendulaire, alternatif, le champ-contrechamp, mettant en résonance deux plans symétriques et inverses, en offre un exemple d'une simplicité adamique, presque suspecte parce que trop intelligible. Mais si des plans peuvent se regarder « les yeux dans les yeux », qu'en est-il des scènes, qui n'ont pas de regard ? Un segment de film, et même un film, a une physionomie. Une « gueule ». Il renvoie à la gueule d'un autre segment. Une scène « plaisir » renverra bien à une scène « interdit » (« Jeux interdits » : voilà deux mots dont les gueules « font la paire »).

Dans la première partie de *Toto-le-Héros*, Jaco Van Dormael tresse *plaisir* et *réalité*, lorsqu'il alterne étage et rez-de-chaussée, scènes horizontales et verticales. Thomas et sa sœur tentent des approches chaque fois plus amoureuses, en l'absence de leurs parents (sur le canapé du salon, dans le bain, dans le lit...), puis, sous la pression du surmoi (incarné par Alfred), ils s'éloignent l'un de l'autre, pour mieux se rapprocher ensuite (scénario pp. 38 à 71). Les deux brins (éloignement/rapprochement) s'entrelacent ainsi avec une régularité métronomique, jusqu'à ce

³⁵ Bremont nous invite à abandonner la représentation du récit sous la forme d'une chaîne unilinéaire de termes se succédant selon un ordre constant, mais de recourir plutôt à une représentation où les éléments "s'anastomosent à la façon des fibres musculaires ou les brins d'une tresse" (1964, 18).

qu'un retournement de situation vienne mettre terme à la répétition. « Que l'amour est beau quand l'interdit l'empêche ! ». Pris en sandwich entre deux scènes au pont de chemin de fer (dans la première, Thomas et Célestin sont humiliés, dans la seconde, Thomas est humiliant), cet acte est la première moitié d'une antithèse, la seconde étant la version adulte (et permise, celle-là) des jeux interdits de l'enfance : « Que l'amour est vain quand rien ne l'interdit ! ».

Dans l'âge adulte du même Thomas, l'annonce de la mort de sa maman est elle aussi organisée symétriquement : *enlèvement* fantasmatique du père (Toto part, dans un fantasme vengeur, à la recherche de ses kidnappeurs) / *implantation* définitive de la machine à café dans le monde très réel de Thomas adulte (un petit chef du service dans lequel travaille Thomas réaffirme avec morgue que la machine à café restera là où elle est). *Multitude* des protagonistes (le groupe des fonctionnaires négociant le lieu d'implantation du percolateur) / *solitude* de Thomas adulte, lorsque, au téléphone, on lui annonce la disparition de sa mère.

Un retournement de situation clôt par conséquent une série articulée sur le principe de l'alternance manifeste / latent, aussi régulière que le battement d'un cœur (systole, diastole), les cycles économiques (croissance, récession), voire les cycles météorologiques (après la pluie vient le beau temps). Qu'importe ce qu'on alterne, « en toute chose il faut considérer la fin » (Montaigne) : c'est à l'élégance de leurs fins que se reconnaissent les bons auteurs.

Quand il y a clôture d'un segment de film (et cela, quelle que soit l'échelle de l'analyse), le latent, constitué souterrainement pendant la progression du segment manifeste correspondant, fait *irruption* dans le champ du manifeste. Ce moment est celui de la bifurcation, celui de l'impossible prévision : " indéterminée au moment de bifurquer" (Gardner, 1994, 317).

Ainsi la première partie de *Toto-le-Héros*, pendant laquelle, pour l'essentiel, le vert paradis de l'enfance est décrit, se clôturera quand la maman de Thomas, accompagnée de Célestin et Thomas lui-même, quitte la maison familiale. Pendant la première partie proprement dite, jamais nous ne nous éloignons des personnages, et, pendant les scènes décrivant l'enfance, à peine devinons-nous les décors. Sinon à un moment précis, celui où Thomas, Célestin, et leur mère quittent leur maison. Nous passons ensuite chez le psychologue, qui lui-même demande à Thomas ce qu'il veut faire plus tard. Son regard s'arrête sur une affiche, il répond "géomètre", ce qu'il deviendra effectivement. Il a la gueule de l'emploi.

Mais avant cette scène, Jaco Van Dormael nous fera toucher du doigt ce vide qu'habitent et qui habite maintenant Thomas, sa sœur, sa mère. Il adopte, pour filmer cette brève scène, un point de vue auquel nous n'étions pas habitués jusqu'alors. Sur le seul plan formel, ce changement peut être

considéré comme un retournement de situation. Il traduit visuellement l'absence (celle du père, d'Alice). Les meubles ayant disparu, l'espace intérieur de la maison apparaît dans sa nudité. Les quelques rescapés de la famille Van Haesebrouck auront tôt fait de le quitter.

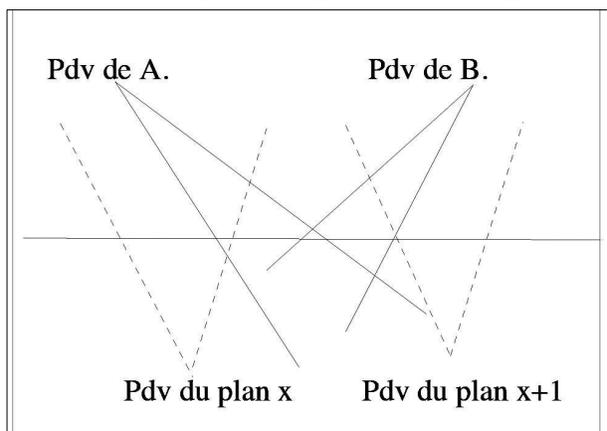
L'infinité d'interactions dont les scènes de l'enfance sont faites, l'oscillation rapide des plans ou des séquences étaient toutes entières contenues dans cette petite habitation sociale. Apparaît alors non plus le contenu, mais le contenant : synthèse en même temps que forme symétrique-inverse de ce qui précède. L'espace était à ce point plein qu'on ne le remarquait pas. Il apparaît maintenant dans sa triste vacuité. On ne voit plus que des murs, et rien qu'eux.

La synthèse est donc plus que l'analyse, mais n'est rien sans elle. Elle met un terme à la répétition compulsive. Qui renaîtra ailleurs, sous une autre forme.

En « découpant » son monde, le cinéaste en révèle la chair : c'est son côté « équilibriste ». L'œuvre peinte ou photographique est composée. L'équivalent cinématographique de cette composition, sur un plateau de prises de vues, est le choix d'angles de prises de vues et de focales : "l'écran n'est pas un cadre comme celui d'un tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement" (Bazin, 1959, 100).

Le film, comme le tableau, ou la photographie, a des frontières, produit du recoupement de parties spatio-temporelles et non spatiales. Les « bords » de l'éléments sont dès lors non manifestes, mais résultent plutôt d'une interprétation, d'une observation attentive. Les limites des parties constituantes du film sont donc imperceptibles : ces frontières sont purement virtuelles. Ainsi, certaines parties de *Toto-le-Héros* ne peuvent être rattachées au lieu ou à l'action, mais sont cependant comprises comme parties - scènes ou séquences- du fait des recoupements qu'il est possible de faire entre les plans visuels et auditifs qui les composent.

Quand deux personnages A et B se regardent, le cinéaste avisé recourra à un champ/contrechamp.



Le plan 1, au moment t de projection, a pour pendant symétrique le plan 2. Ne pouvant voir A et B simultanément, je vois d'abord le plan 1, cadrant A, et ensuite le plan 2, cadrant B. Ce plan est verticalement symétrique du précédent, ce qui se traduit par le croisement des directions de regard des personnages (schéma). Par extrapolation, si je souhaite savoir à quelles conditions je peux juxtaposer deux scènes, il m'apparaît qu'elle peuvent l'être et produire un

effet de sens quand l'une est « symétrique » de l'autre. Comme cette « symétrisation » est opérée selon un axe vertical, on la désignera du nom de symétrie-inverse, ou chiasmatique.

Mais qu'est-ce que qu'une symétrie-inverse qui n'est qu'idéelle, qui n'est pas observable comme l'est la symétrie visuelle du champ/contrechamp ? Je devrai m'appuyer sur un modèle simple pour être en mesure de mettre en vis-à-vis les données purement qualitatives et les données platement objectives.

Par exemple dans *Toto-le-Héros*, la scène de l'annonce du décès de la mère de Thomas. La scène commence (p.30) quand Thomas enfant regarde un écran de télévision, rêvant du héros qu'il sera quand il sera grand. Elle se termine (p.34) avec le même Thomas, adulte cette fois, regardant par la fenêtre, le regard vide, perdu, comme Thomas enfant, dans des rêveries sinistres. Entre ce début et cette fin, Jaco Van Dormael alterne des plans symétriques-inverses, non plus, comme dans le film traditionnel, en raison des implantations de la caméra, mais parce que les séquences sont sémantiquement symétriques-inverses (oxymore). Le sens pourrait-il se retourner comme une crêpe ?

Au demeurant, les mouvements de bascule entre plans, entre scènes relèveraient d'une même rhétorique de la césure. Mais, si le changement de plan fait toujours peu ou prou violence au spectateur, qui doit, par-dessus la faille du signifiant, retrouver un fil logique, le mouvement d'appareil ne laisse au contraire s'installer aucune équivoque : il y a une lecture d'une réalité, qu'il faut suivre. Ce parcours est opéré sous la contrainte. Finalement, dans les deux cas, le spectateur doit suivre la ligne pointillée tracée par le cinéaste : il sait ce qu'il doit déduire des ruptures du

champ/contrechamp la cohérence d'une interaction. Il s'agit là d'une causerie tenue par deux personnages dans un même lieu, tout l'indique. « Voici le champ, le contrechamp va suivre » laisse entendre le cinéaste. Un travelling produirait-il le même résultat ? La discontinuité champ/contrechamp se réduit-elle, en définitive, à un travelling que le spectateur doit monter lui-même, comme s'il s'agissait d'un meuble Ikea ? Ce n'est pas si simple.

Les cinéastes, évoquant les mouvements d'appareil, utilisent le vocabulaire des musiciens (rapide, lent, crescendo, etc..) : comme l'écrit Levinas, durée et musique appartiennent au genre continu (Levinas, 1947, 46). De la même façon, le mouvement d'appareil, n'est pas fragmentation mais (au contraire), il reproduit la totalité synthétique telle que le spectateur la reconstitue a posteriori. Dès lors le récit n'est pas lu *puis* compris, au contraire, le travelling est un mouvement-pensée, il « mime » la compréhension (à moins que ce ne soit l'inverse). Il s'ensuit que le mouvement de caméra, qu'il accompagne ou non un personnage, est de toute façon d'ores et déjà l'expression de la totalité du mouvement même du récit. On ne saurait donc mettre les mouvements d'appareil sur le même plan que les informations (signes, codes) identifiables, que nous sommes en mesure d'inventorier en faisant un dépouillement du film, plan par plan. Ainsi, le cinéma en 3D permet au spectateur paresseux de faire l'économie de la recomposition de l'espace tridimensionnel au départ des indices fournis par le réalisateur. Dans la foulée, il peut faire l'économie de la compréhension de la diégèse au départ des indices fournis par le scénariste. Par exemple, à ce pénible labeur, les producteurs de l'adaptation 3D du *Secret de la Licorne*, d'Hergé, ont substitué d'innombrables scènes de poursuite filmées en travelling. Le spectateur n'a désormais plus rien à faire : « reposez-vous, il n'y a rien à comprendre ou interpréter ». On se laisse porter. Retour à l'attraction foraine des origines. Je ne suis pas sûr qu'Hergé aurait apprécié...

CHIASMES ET OXYMORES DANS LE CINEMA POLITICO-POETIQUE

Arrivé au terme de ce chapitre « omnibus » sur le film en général, il nous reste maintenant à franchir le pas qui nous sépare d'un genre particulier : le film politico-poétique. Ce type de film, dont il existe déjà de nombreux prototypes, offre des solutions à trois des problèmes que nous avons rencontré lors de la première partie de cet essai : - Comment analyser ou décrire un film avec pertinence ? – Comment intégrer l'acte de lecture, les anticipations du spectateur au système de description ? Enfin, *last but not least* : quel pourrait être le système de description commun au

documentaire et à la fiction, ainsi qu'à tous les autres genres cinématographiques, dès lors qu'ils se révèlent appartenir au genre poético-politique (tous les films de Marker, à mes yeux, le font) ?

Le philosophe et juriste belge Chaïm Perelman s'est rendu célèbre, il y a soixante ans, avec son *Traité de l'argumentation*, dans lequel il remettait au goût du jour la rhétorique des anciens, qu'un « effet de mode » avait classé un peu rapidement au rang des vieilleries dépassées. Ma démarche prolonge cette nouvelle rhétorique entamée par Perelman dans le champ de l'argumentation juridique dans le champ du cinéma. On ne peut étudier le film isolément de celui qui le fait, ni de son spectateur, pas plus qu'on ne peut isoler une argumentation des objectifs de celui qui la profère. Il existe un « système de communication » entre film, réalisateur et spectateur assez difficilement identifiable, mais dont je vais tenter de tracer les contours à travers la défense et l'illustration du cinéma poético-politique.

La première question qu'il me semble utile de résoudre est celle-ci : pourquoi poème et film-poème présentent-ils d'aussi nombreuses symétries ?

Rapports vécus entre symbolique et réel

Une inconciliabilité de principe sépare la symétrie du schéma corporel et dissymétrie du temps. C'est à nier cette inconciliabilité que s'emploie cependant tout poète. En effet, comme le montre l'équivocité du terme « droit », qui peut signifier « en avant » ou « à droite », nous expérimentons deux structures de l'espace contradictoires. La première, celle de la réalité, suppose un sens de parcours d'arrière en avant. C'est le « sens de la marche », qui se traduit par des expressions courantes telles que « c'est tout droit ». Je me déplace toujours d'arrière en avant, et la plupart des espèces en font autant. (Rendons hommage, en passant, au crabe et au danseur de tango, ouverts au vague-à-l'âme, et autres tangentes).

L'autre forme de parcours, le symbolique, présuppose un arrêt de l'avancée frontale au bénéfice d'un parcours transversal : « c'est du côté droit ».

Une graphie s'écrit de droite à gauche, de gauche à droite, parfois de haut en bas, mais jamais de bas en haut : ce serait confondre l'action évoquée *in absentia* (le se-mouvoir symbolique) et l'action *in praesentia* (le se-mouvoir réel).

Réel et symbolique se croisent donc en moi, dont les schèmes sensorimoteurs conditionnent aussi bien la marche (les jambes, occupant l'espace réel, me propulsent d'arrière en avant) que le

parcours symbolique ou scripturaire (effectué transversalement par rapport au « sens de la marche », par ma main, en général). Toute la réflexion sur le langage n'est qu'approfondissement des relations unissant les deux territoires bidimensionnels sur lesquels s'agitent respectivement bras et jambes : le réel et le symbolique.

Chacun de mes gestes, chacune de mes paroles expriment, consciemment ou non, un point de vue sur la relation de l'esprit (le présentant) à la chair (la présentée). Ces relations sont croisées : on ne s'étonnera donc pas de voir neurologues et rhétoriciens recourir au même terme (chiasme) pour désigner la structure du système qu'ils étudient... Le réel et le symbolique se séparent et s'unissent, et donc se croisent fébrilement en nous. Comme le processeur de l'ordinateur, ils sont tout et très peu de choses. Rien qu'une oscillation. Mais toute oscillation.

D'une efficacité heuristique précieuse quand il s'agit de décrypter ou de créer le film poétique, le chiasme est par ailleurs outil de création et outil d'analyse. Ses vertus débordent largement le seul champ de l'analyse textuelle. Il recèle aussi des capacités explicatives quant aux relations existant sur la manière dont nous mettons en relation le territoire symbolique et le territoire réel, tous deux bidimensionnels, en une infinité de circonstances.

Le chiasme comme figure rhétorique suppose "antithèse et inversion de l'ordre du signifiant par rapport à ce que laisserait attendre la symétrie" (définition du Larousse).

La symétrie que sous-entend l' « ordre prévisible du signifiant » doit se faire, pour le célèbre encyclopédiste, entre la première ligne et la seconde, et résulter elle-même d'une rotation autour d'un axe non pas vertical mais horizontal.

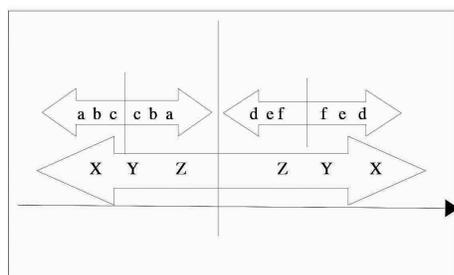
Pour ce qui concerne le cinéma, comme le signifiant visuel est bidimensionnel, les rotations peuvent s'opérer selon deux axes de symétrie : vertical et horizontal. Grâce au caractère éminemment combinable du langage, il m'est dès lors permis d'opérer des doubles symétries : d'une part haut/bas, d'autre part droite/gauche. Ainsi, le langage poétique forme-t-il, de symétrie verticale en symétrie horizontale, un ensemble tabulaire (disposé en tableau), dont la lecture sera elle-même tabulaire.

Le dispositif cinématographique, son procès de constitution ou de lecture consisteront à former, l'espace d'un récit, un entrelacs spatio-temporel dans lequel, par le jeu savant des oppositions de

thématiques et des symétries des signifiants, le caractère irréversible du temps sera illusoirement nié. Une réalité-processus : "le contexte événementiel acquiert le caractère d'une situation ouverte qui est toujours à la fois concrète et susceptible de se transformer" (Iser , 1985, 126).

Cette transformation s'opère donc à partir de l'intérieur, de manière organique, et non par addition externe. Lorsque nous regardons un film, la structure même de sa construction nous amène à reconstituer, puis admettre rétrospectivement, sa forme hiérarchisée et symétrique. Autrement dit, si le film est construit avec rigueur, grâce au caractère cyclique du film, celle-ci apparaît, et elle-même conduit à percevoir une réalité en croissance interne, organique, semblable à elle - même et chaque fois différente, ouverte et fermée.

Une disposition chirale des éléments du film (actes, scènes, séquences, etc.) autour de l'axe de symétrie central se crée donc en créant antithèses et symétries du signifiant³⁶, comme dit plus haut, définition même du chiasme³⁷. Imaginons un mot écrit sur une bande de papier transparent, puis opérons la torsion d'une de ses extrémités. Vue de profil, elle ressemblera à notre modèle. Et le signifiant (le mot écrit) sera alors partiellement inversé. On reconnaît la bande de Moebius... Le film est fin comme de la porcelaine, presque sans épaisseur : c'est un support rêvé pour procéder à des chiasmes visuels. Tout se passe comme si la transparence du celluloïd recérait *per se* la possibilité d'un langage-chiasme.



On retrouve, d'un arc de sinusoïde à l'autre, ces torsions, nœuds, tresses, dont nous-mêmes sentons confusément être faits. Le film met à plat cet envers obscur de nous-même. Mouvements de bascule entre éléments de tresses, s'interpénétrant en une construction aux mille entrées et autant de sorties, enchâssement de lieux, de lieux-dans-le-

lieu : le film ressemble à la double hélice de l'ADN.

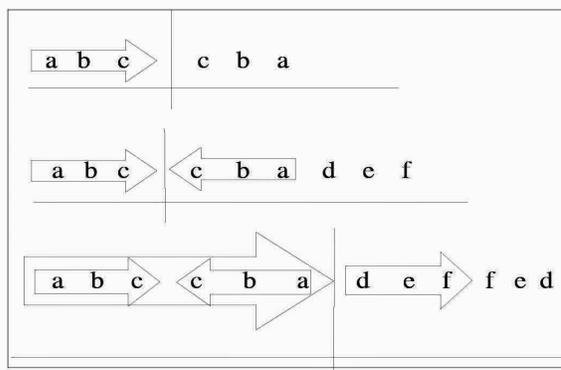
Si le langage cinématographique use et abuse de la mémoire du spectateur et/ou du personnage (persistance rétinienne, flash-back), c'est qu'il ignore toute contrainte de temps : en priorité, le temps (et son asymétrie) doit se plier au moins en partie à une construction chiasmatisque (symétrique).

³⁶ S'il n'y a que symétrie, et pas d'antithèse, nous obtenons un palindrome (Gardner, 1994, 54).

³⁷ L'exemple du dictionnaire est "Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu".

Ainsi, le spectateur s'approche du commencement symbolique en même temps qu'il s'éloigne du commencement objectif (celui de la projection). À la fin du film, les deux flèches, elles-mêmes asymétriques, si elles sont superposées, forment alors une figure symétrique (double symétrie selon un axe vertical et un axe horizontal, soit un chiasme).

La structure du film est en effet telle que les éléments chronologiquement proches et le lointain ont des lieux : le plus lointain, tel qu'il est représenté par le film, se trouve à sa fin. À ce moment-là, le spectateur est donc à la fois, de façon schizoïde, dans le proche (comme spectateur) et le lointain (il revit des événements enfouis dans sa mémoire profonde, et cela le trouble, espère-t-on). Le film offre une série de jalons que nous re-parcourons, redistribuant les étapes du parcours.

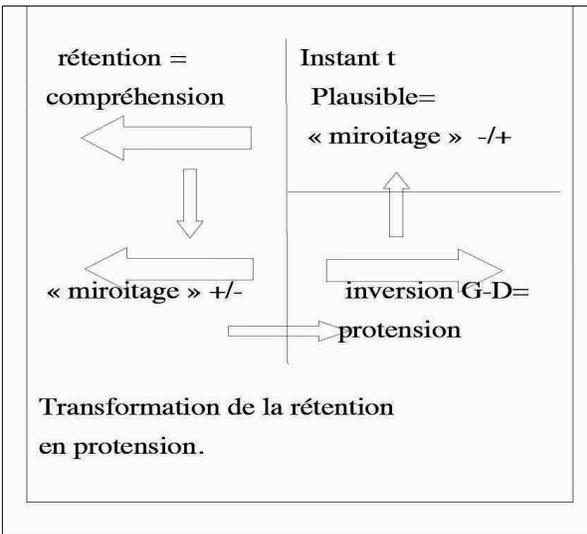


Le processus même par lequel on comprend consiste à associer la partie qui nous est transmise avec une autre partie, la fait basculer, de telle sorte les deux segment s'emboîtent le long de l'axe temporel. Ces deux moitiés forment alors une sphère, contenant en elle-même le signifiant, ligne de fracture irrégulière séparant et unissant thèse et antithèse³⁸. Deleuze

fait d'ailleurs référence aux tensions, aux forces, que suppose tout jeu d'antithèses (Deleuze, 1985, 167), tandis qu'Agel y voit la source d'une pan-sémie, "polyvalence centrée sur des éléments antagonistes et complémentaires" (1976, 35). L'antithèse se retrouve tant dans le chiasme que dans l'oxymore : c'en est, dans les deux cas, l'élément structurant.

La compréhension se décompose dès lors en trois temps. Dans le premier, nous parcourons d'abord (par exemple) trois signifiants, que nous unissons en une seule illusion de mouvement. Dans le second, nous parcourons les mêmes signifiants dans un ordre symétrique-inverse (symétrie selon un axe vertical). Dans un troisième temps, nous ressoudons les deux demi-sphères ainsi formées, en même temps qu'apparaissent de nouveaux éléments de signification (schéma)... Ces deux demi-sphères peuvent être considérées antithétiques.

³⁸ "Comprendre n'est plus alors un mode de connaissance, mais un mode d'être, le mode de cet être qui existe en comprenant" (Gadamer, 1976, 11).



Mais passons du point de vue de survol au point de vue en rase-mottes : regardons avec Thomas les chaussures que son père a laissées dans la garde-robe, et nous découvrirons entre elles cette même relation opposée-complémentaire.

Caché dans la garde-robe.

Le père se cachait dans la garde-robe. Mais les chaussures sont vides. Les deux chaussures du père, dont Thomas découvre avec déconvenue qu'elles ne sont plus unies par son corps, sont symétriques-inverses. Elles sont posées là, et

s'opposent. Le narguent. Deux godasses ne peuvent fonctionner de concert que si un corps les unit : comme les deux mains, ou les yeux et les oreilles, l'unité corporelle les réunit en les opposant. Elles sont des organes de toucher, mais marquent aussi des empreintes. Quand elles sont au repos, elles rejoignent leurs paires (les autres paires), sous les complets-vestons du père. « En cas de disparition, briser la glace ». Fort bien, mais la glace n'est pas l'accès au monde de Lewis Carroll, et il n'y a, de l'autre côté du miroir, que des paires, et encore des paires, comme si l'imaginaire de l'auteur se limitait à l'énumération des multiples de deux³⁹. Le regard de Thomas, sur les augustes chaussures paternelles glissées sous les pardessus, est celui qu'il a pour toutes les paires : les seins de sa sœur, les deux enfants, Alfred et Alice (dont les prénoms font aussi la paire), enfin, la paire de têtes de ses parents juchés au-dessus de son parc (ou de son berceau) qu'il regardait, bébé.

Si ces paires diffèrent, si elles le transforment en statue de sel, c'est que leur union-désunion est la marque de l'absence. Elles fascinent parce qu'elles ne sont pas unies. Et elles ne le peuvent : les unir suppose passer devant ou derrière un fil, celui qui joint toujours les paires opposées-complémentaires⁴⁰. Elles restent donc là, benoîtement, sans doute rendues perplexes par la perplexité même du petit Thomas. Elles lui renvoient aussi sa propre bêtise, son immobilité. Elles sont de trop, mais témoignent d'un manque.

³⁹ Lewis Carroll abandonnant au contraire le double au bénéfice de l'Un -les demi-symétries que sont par exemple les demi-tasses- ou de l'Infini -la multiplicité des cartes à jouer, etc.

⁴⁰ L'écriture du contrat, qui, en les unissant, leur donne une vie. Nous reviendrons à cette notion dans notre étude de l'écriture de *Toto-le-Héros*.

Mais il est parti sans se chausser !

Manque de l'absent et absence de manque.

Manque de l'absent. Il est parti, puisqu'il n'est pas dans ses *pompes*.

Absence de manque. Le père n'est qu'imparfaitement absent, il laisse là ses accessoires, et s'il les laisse, c'est bien qu'il compte revenir. Cette paire de chaussures est un intermédiaire entre le royaume des absents, et celui du présent. Il suffira de donner à la réalité la structure harmonieuse d'une paire de chaussures bien rangées pour qu'elle perde son caractère anxiogène, et devienne la marque d'une présence-absence.

Ce dédoublement est propre au langage poétique. "Veni, vidi, vici" est, selon le Groupe μ , le plus court récit poétique qui puisse se dire : chronologie de l'histoire et du récit sont superposables (isomorphes). Mais, non content d'avoir brièvement raconté une histoire, le César a aussi fait un poème... Le signifiant énumère quant à lui les trois consonnes n, d, c, dans l'ordre inverse de celui arbitrairement fixé dans l'habitude (l'ordre alphabétique). C ; D ; N / veNi ; viDi ; viCi. Ce texte est une prouesse rhétorique : Jules César a formé un chiasme inédit et fascinant (la postérité de la formule en fait foi) dans un espace textuel des plus restreints (trois mots !) : obéissant à la règle d'inversion du signifiant et celle du respect de l'ordre syntactique, ou alphabétique. Le texte, dans ce cas précis, doit être étudié dans son rapport au contexte pour que sa force se manifeste.

Le chiasme permet donc d'unir, dans les cas envisagés, le réel et le symbolique. Il unit aussi, à l'intérieur d'une situation réelle, le verbal et le non-verbal.

Umberto Eco⁴¹ montre que les situations de communication ordinaire doivent faire l'objet d'une analyse en termes de complémentarité de l'entendre et du voir, ou encore du montrer et du dire, que le sens d'une phrase dans un contexte ordinaire n'est pas à chercher en elle-même : les informations qu'elle contient sont à corréliser avec tous les autres signes qui viennent lui conférer ou non un sens. Ces mises en relation supposent elles-mêmes un jeu sur les rapports d'analogie existant entre le *hic* et *nunc* et un référent absent. Il y a métaphorisation par le contexte. Comprendre ces relations permet de phaser plusieurs systèmes de référence : langage articulé, éléments montrés, éléments auxquels il est fait allusion. La signification serait à chercher au lieu de croisement de plusieurs *signantes* (signifiants au sens aristotélicien du terme $\Sigma\mu\epsilon\iota\omicron\eta$), verbaux et visuel, présents et absents

⁴¹Exemple de "L'empereur entre" (Eco, 1988, 169). Mais cette idée est aussi développée dans *L'oracle et la comédie* : "il n'est pas nécessaire, pour être un signe, que le signe soit émis volontairement". (1975, 35).

(etc.). La compréhension suppose elle-même une oscillation, des croisements et recoupements, et donc l'établissement d'un lieu imaginaire sur lesquels, comme un rébus, sont disposés les *signantes*, et que notre intelligence alerte parcourt avec la célérité d'une Justine Henin.

Car la championne belge excellait à renvoyer la balle chiasmatisquement, répondant à une longue par une courte, à un revers par un lobe, etc. Truffé de métaphores comme elle extrêmement vives, son jeu fait l'effet d'un poème non-verbal.

Sans métaphore, implicite ou explicite, pas de compréhension : elle est en effet un inter-texte, un transducteur. Induite par l'allusion elle articule de deux systèmes de signes supposés hétérogènes, l'un étant à double articulation, l'autre non. Or, dès qu'il y a croisement de relations, il y a chiasme - l'étymologie en témoigne-. Et, comme nous le verrons ici, dès qu'il y a chiasme, il y a métaphore, et création d'image.

Ce croisement est donc déterminant en cinéma : les seules relations entre image et son - complémentarité, redondance et contradiction-, n'en sont qu'un exemple parmi d'autres. La métaphore permet en effet la connexion du linguistique et du perceptif.

"La jeunesse est un matin" ; la formule suppose que même si une vie contient, *a priori*, plus d'un jour, ceux-ci sont substantiellement les mêmes. Il y a, dans toute métaphore une métamorphose, le petit est rendu grand, ou inversement. Les liaisons de l'un à l'autre forment quant à eux une *anamorphose* : le matin est amplifié jusqu'au gigantisme.

En ce sens, parce qu'elle change les proportions des éléments de réalité qu'elle montre, l'image peut être considérée comme un tissu de métaphores entrelacées : les lois de la perspective feront de deux jumeaux placés à quelques mètres de distance l'un de l'autre devant l'objectif un nain et un géant, *métaphorisant* de ce fait deux éléments de la réalité.

La photo-texte, celle que l'on reparaît plusieurs fois, si elle est superficiellement référentielle, ajoute à cette référentialité de surface un travail d'entrelacement invisible, chiasmatique, entre dedans et dehors de cette l'œuvre, et à l'intérieur même de celle-ci, de telle sorte que la question que pose Eco : "est-il possible de trouver convention, code, articulation derrière l'image en tant que telle ?"⁴² peut trouver un semblant de réponse. Il y a articulation chiasmatique d'éléments dans l'image ou entre image et réalité. D'où l'effet de fascination que peuvent provoquer, par exemple,

⁴² "Anyway our problem today is whether it is possible to find convention, code, articulation beyond the image as one fact" (Eco, 1967, 591).

de très simples cartes postales (*L'Amérique au jour le jour*⁴³). Dans chacune d'elles un accessoire démesuré par rapport à l'ordre des choses crée entre elles et la réalité un rapport métaphorique-anaphorique.

Faire une photo peut être donc un acte créateur, (selon la nuance établie par Anzieu entre "créateur" et "créatif"⁴⁴). C'en est une forme aride, dépouillée, très exigeante.

L'espace du photographe et le temps du cinéaste

Le cinéaste oriente bien souvent la lecture de main de maître, tandis que l'amateur de photographie reste maître de son cheminement visuel. En guidant son œil, l'auteur d'un film affirme un pouvoir sur le spectateur. Le photographe, quant à lui, ne peut que solliciter poliment son attention⁴⁵. Il y a eu action, et objectivation de cette action : elle suppose interprétation⁴⁶. En cela, il y a bien lecture, au sens originel du terme : ni aussi libre que celle du lecteur littéraire, ni aussi contrainte que celle du spectateur de cinéma.

Les grandes photographies condensent en un seul texte sans durée objective à la fois tout l'espace et tout le temps d'un travail de production et de lecture du sens. Le regard de l'amateur dessine sur la photo des cercles et diagonales, réalisant une métamorphose seconde de l'espace-temps que le photographe avait déjà transformé en une tranche de vie atemporelle et sans profondeur. La réalité a été un transducteur, nous l'avons vu : d'abord réduite, plusieurs dimensions lui étant ôtées, puis, une nouvelle dimension lui étant ajoutée, elle devient une réalité contemporaine de son lecteur. Si la photographie n'a pas de scénario, elle en propose donc un : un scénario de lecture, en pointillé, qui articule une progression, un rythme conchoïdal du parcours de l'œil, une petite musique interne. Elle doit donc avoir été longtemps désirée, aimée d'avance, et voulue, de telle sorte que le procès de lecture soit déjà présent dans l'espace unique qu'elle organise. En l'espace d'un instant, le cliché

⁴³ Collection Photo-Poche, publications du CNP, Paris, 1990.

⁴⁴ Didier Anzieu montre que le créateur est d'abord et avant tout un visionnaire (1986, 39).

⁴⁵ Le premier est *auctoritas*. Le second ne peut qu'en appeler à la bonne volonté de l'amateur.

⁴⁶ Dès lors, l'action devient "objet de science". "L'action sensée devient objet de science seulement sous la condition d'une sorte d'objectivation équivalente à la fixation du discours par l'écriture" (Ricoeur, 1986, 190).

exauce des jours entiers de recherche analogue au travail d'écriture du scénariste. Sans cette quête préalable, la photo reste anecdotique.

La dimension photographique du film est donc le complément de sa dimension scénaristique (schéma) : plus un scénario est complexe, moins l'image est véhicule de sens, et inversement. Autrement dit, encore, le scénario, au sens large, est gestion d'un espace photographique.

A l'inverse, une photographie, quand elle forme un texte homogène, est donc plus que le simple photogramme en cinéma : elle intègre une dimension de composition analogue à la composition scénaristique. Ce qu'écrit Deleuze de l'Image-Temps, avec ce qu'elle suppose de dépassement de la sensori-motricité - qui va de pair avec la disparition de la progression dramatique et du scénario de type situation-action-situation (S-A-S)- pourrait s'appliquer à ma définition de la photographie: "dans le cinéma moderne, l'image-temps n'est plus empirique, ni métaphysique; elle est "transcendantale" au sens que Kant donne à ce mot : le temps sort de ses gonds et se présente à l'état pur" (Deleuze, 1985, 355)⁴⁷ Cette esthétique de l'image-temps évoquerait, à mes yeux, plus la photo que le cinéma, qui reste trop inféodé à la narrativité (et donc au scénario) pour pouvoir passer sans transition "de l'empirique au transcendantal". Je ne connais en effet pas de film qui ne fasse le détour par ces « impuretés » que sont les codes rhétoriques, altérant la pureté d'un temps "sortant de ses gonds"⁴⁸. La pureté de ce que montre la photographie de génie serait, selon moi, plutôt celle du visible en tant que tel, plutôt que celle du temps...

De même, le cinéma, en métamorphosant systématiquement choses et êtres, les métaphorise, et peut à ce titre être considéré comme une succession de métaphores entrelacées, tissu à ce point serré qu'il semble résister à une analyse exhaustive. Tout au plus se prête-t-il à une interprétation partielle et momentanée. La création, en cinéma, parce qu'elle consiste pour l'essentiel, à dissocier les parties d'un tout organique, pour les mettre en relation ensuite, est en quelque sorte une activité de métaphorisation permanente, et donc une "création continuée" (Leibniz) ou une réalité-langue se réinvente en permanence.

⁴⁷ Deleuze, à fin de clarification, tend à opposer un cinéma "moderne" de l'image-temps, au cinéma de l'image-mouvement. Mais ces cinémas existent-ils empiriquement ? Tout film ne présente-t-il pas un mélange de l'un et de l'autre ? Deleuze lui-même a la prudence de ne pas trancher trop vite, et de rappeler qu'il décrit des "types idéaux" (le cinéma moderne et le cinéma classique) qui pourraient en réalité, se mélanger en un cinéma classico-moderne. (Deleuze, 1985, 278).

⁴⁸ Ainsi trouve-t-on dans le scénario toutes les références à la composante discontinue du film : décomposition en scène/séquence/plan, la dimension informative de l'action (untel entre, se lève, se retourne : autant de gestes qui, avant d'avoir un style, signifient quelque chose au regard de l'avant et de l'après de cette action). En d'autres termes, il n'y a signification que si l'information que donne un message est prise en sandwich entre une information précédente et une information suivante. Signifier se fait dans l'urgence.

L'empereur entrera-t-il un jour dans le dictionnaire ?

"L'empereur entre"⁴⁹ : pour comprendre le sens de cette phrase simple, il faut mettre en rapport la situation réelle, et la connaissance supposée connue du destinataire et du destinataire de la composante allusive de "l'empereur" (en réalité, ce mot, nous dit Eco, désigne un fonctionnaire acariâtre désigné ainsi par dérision). Cette connaissance partagée de l'un et de l'autre permettra elle-même de donner à l'expression une confidentialité, et une allusivité, essentielle à la constitution d'une complicité, croisement, autour duquel seront alors disposés les *signantes*. Elle en formera le centre. Le regard est un bon indicateur d'allusion ("voyez ce que je veux dire...") : les carences de l'expression verbale sont alors comblées par le non-verbal à l'instant qui suit, qui lui-même insinuera à son tour un dire.

La métaphore s'est donc révélée ici une nécessité rhétorique : son flou offrant à son lecteur l'occasion d'un tressage interprétatif. Dotée d'une force inertielle, l'expression « l'empereur » se trouvera peut-être un jour passer de nom commun à nom propre, et nous assisterons alors à la genèse d'un terme nouveau... La métaphore est féconde.

Comment un nouveau terme apparaî-t-il ? Il y a là une créativité du langage dont le processus même pourrait être analogue à la créativité artistique ? C'est en tout cas ce qu'Umberto Eco, comme Gadamer ou Croce, avancent : *semiosis* et *poiësis* seraient tous deux tributaires de la création d'une métaphore. Eco nous rappelle ainsi, dans sa *Philosophie du Langage*, qu'avant que les tables aient des "pieds", il a fallu que quelqu'un s'aperçoive de la similitude des pieds humains et de ceux de la table⁵⁰. Il faut noter que l'argument pragmatique justifiant l'apparition de nouveaux lexèmes n'est pas une raison suffisante ; en effet, pourquoi ne pas trouver des termes entièrement neufs, ou encore forger des termes composés ; "train à grande vitesse" et autres, où la description tient lieu de nom. Qu'est-ce que désigner ? La question est d'importance, car, nous l'avons vu, nommer est une façon d'opérer à des découpes dans le continu, c'est la forme initiale de tout langage, et en particulier du cinéma, qui en montrant et traitant de la réalité l'enregistre comme langage, la métaphorise. Et Croce a montré que dans la métaphorisation diffuse que suppose la *semiosis*, s'affirme une pensée qui ne se dit pas (et ne se sait sans doute pas non plus). On trouvera dans le recours systématique des cinéastes aux métaphores une procédure semblable à celle de la *semiosis* philosophique : il est fait

⁴⁹ Je reprends l'exemple de Umberto Eco (1988, 169).

⁵⁰ Eco, 1988, 160.

appel à des choses ou à un faire (susceptibles d'être montrés) pour expliciter ce qui ne l'est pas : un concept.

Michel Guérin décrit très bien cette créativité abstraite de la métaphore, liée à sa faculté de rapprocher des termes éloignés : "Elle crée le vide sur le front, prétendument compact, du réel, provoquant, ainsi, des rapprochements surprenants, voire, à première vue, incongrus entre des registres, des sphères, des individus hétérogènes, (...) elle subvertit les termes et les *transforme en relations*" (Guérin, 1986, 125, mes italiques). La métaphore et l'analogie condensée qu'elle suppose, est aussi mise en relation du concept et de la réalité. Un troisième terme abstrait- concret fait alors apparition. Rechercher des similitudes n'est certes pas la seule activité à laquelle se livre le cinéaste, mais c'est une des démarches créatives qui l'occupent le plus souvent⁵¹. La construction du film poétique rend compte de la métaphorisation que permet le chiasme, et la hiérarchisation de segments d'un film, leur entrelacement en un seul texte lisible et cependant bourré de ressources interprétatives.

J'adapterai cette clé de lecture à quelques films que je juge caractéristiques d'un langage cinématographique pauvre en moyens et riche en inventions poétiques, le seul qui trouve grâce à mes yeux, dans l'océan d'une production de plus en plus industrialisée.

Le film poétique, sa composition

Les pages qui précèdent ont été consacrées à la mise à jour de caractères originaux du langage cinématographique en général. À partir de l'illusion de mouvement, et par analogie avec l'expérience du jeu, j'ai développé les grands traits d'un modèle extrêmement versatile s'inspirant de cette figure de rhétorique...

Il n'est de modèle qui ne se montre, d'une manière ou d'une autre, un outil heuristique. Je dois donc mettre le chiasme à l'épreuve de la description de films *in concreto*, ce qui devrait permettre d'en mesurer la portée exacte, de nous approcher de l'idéal posé au départ : celui d'un système d'analyse et de notation intégrant toutes les facettes du film, et non les seuls dialogues et didascalies. Nous pénétrerons donc maintenant sur les terres un peu arides de la pragmatique en mettant à l'épreuve l'efficacité descriptive du modèle. En réalisant la description de, d'une part, *Il y a une*

⁵¹ C'est un authentique transducteur, un générateur de métaphores, si l'on se réfère en tous cas à la définition qu'en donne Aristote : "Il faut (...) tirer ses métaphores de choses appropriées, mais non point évidentes ; comme, en philosophie, apercevoir des similitudes même entre des objets forts distants témoigne d'un esprit sagace". Aristote, Poétique, 1412 a, 11-12.

mouche dans la salade, de Miele Van Hoogenbemt, prix du meilleur documentaire au festival de Bruxelles (<https://vimeo.com/233557433> MDP : Lachasse) et d'autre part de *Les voisins*, de Jaco Van Dormael, sélectionné et primé au Festival du Réel, *matrice* stylistique de la série *Strip tease* (<https://vimeo.com/233517053> MDP : Thepostmanalwaysringstwicce), il nous sera loisible de mettre à l'épreuve l'adéquation modèle-réalité concrète. Car si nous pouvons décrire un film sans le « dévitaliser », sans en omettre certains aspects formels généralement négligés par le scénario « de papa », alors nous aurons fait un pas important en direction de l'utopie évoquée en introduction...

Ces deux films, trente ans après leur production, et malgré leur brièveté (8' et 15') et leur économie de moyens, restent encore aujourd'hui plébiscités par un public avide de raretés. Ils ont été, de leur temps, accueillis et primés au plus haut niveau. Tous deux sont par ailleurs disponibles sur internet, et, par l'effet d'un bouche-à-oreille opiniâtre, vus et revus chaque année par de très nombreux spectateurs.

Ils sont autant des poèmes filmiques que des documentaires, voire plus. Le sujet n'est qu'une anecdote. Ces films s'imposent par leur forme : et cette forme ne peut être mise à jour avec les outils de la dramaturgie classique. Elle ne le sera que grâce à la poétique au service de laquelle je mets ma méthode.

Je montrerai leur organisation, résultant de l'addition de plusieurs « couches mélodiques » interagissant, au même titre que le contrepoint en musique. En outre, chacune des couches a sa propre structure chiasmatisque. Et bien entendu, étant perçus de manière simultanée, les différents niveaux de signification (les couches) produisent une seule impression globale. En d'autres termes, ma modélisation, s'inspirant dans la première partie du découpage d'un champ-contrechamp, s'inspirera maintenant d'une *timeline* de montage. La similitude apparente avec la *timeline* ne doit pas faire oublier, cependant, que, dans mon modèle, les « blocs » horizontaux ne sont pas perçus, comme le son ou l'image. Ce sont des unités de sens. Ils s'apparentent à la notion d'intention chez Eugène Vale, mais il faut y ajouter une symétrie que Vale néglige au bénéfice de l'asymétrie (l'intention valienne est asymétrique).

Je décodifierai ces films en me référant à leur durée, et m'attacherai à décrire ou à commenter non l'action, mais les éléments formels permettant de conclure à une symétrie chirale de certains

éléments reconnaissables, d'une part, et antithèses sémantiques de certains segments de films, d'autre part.

Petite digression : l'histoire du cinéma est-elle cinématographique ?

L'histoire du cinéma peut d'ailleurs être lue elle-même au travers d'une grille qui en révèle les chiasmes...

Posons d'une part *Citizen Kane*, de l'autre *Toto-le-Héros*. Leurs seuls titres sont opposés-complémentaires. Kane est tout sauf un citoyen ordinaire, mais c'est pourtant sous ce nom (citizen) qu'est désigné le personnage principal. *Toto-le-Héros* se révélera être l'histoire d'un anti-héros par excellence, et le titre fait donc lui aussi contresens. Les deux personnages sont articulés chiasmatisquement : le cheminement de Thomas comme celui de Kane sont frappés au sceau du destin. L'un et l'autre ont été intégrés de force à une famille qui n'est pas leur famille biologique, comme le coucou pond ses œufs dans le nid d'un autre oiseau. Kane est riche alors qu'il aurait dû être pauvre, Thomas est pauvre alors qu'il prétend à la richesse de son père putatif, Kant. Kane est tout entier tourné vers la réussite sociale, vers la reconnaissance d'autrui, tandis que le petit Thomas est emmuré dans son amour exclusif pour sa famille d'abord, pour sa sœur ensuite. Il ne peut sauter le pas qui l'en séparerait, alors que le train que l'on entend lugubrement siffler dans *Citizen Kane* signale la rupture qui fera basculer Kane dans le monde de la compétition. Thomas, quant à lui, entend passer les avions... mais il n'est pas dedans : il est dans son lit.

Enfin, si les deux films commencent et se terminent de façon analogue, par une mort énigmatique qui appelle l'enquête (et donc comme un polar), ils seront eux aussi construits selon un principe de chronologie zigzagante, de jeux sur la durée. Mais dans le premier, ce sont essentiellement la vie publique et professionnelle qui sont développées (les scènes de vie privée sont réduites à très peu de choses), alors que dans *Toto-le-Héros*, à l'inverse, nous sommes, pour ce qui concerne les fragments de vie professionnelle, réduits à la portion congrue : ne trouvent grâce aux yeux de Jaco Van Dormael que les seules scènes de la vie privée. Il s'y passe quelque-chose, ce que l'on serait bien en peine d'affirmer à propos de *Citizen Kane*⁵².

Revenons à un film antérieur de Jaco Van Dormael, *E pericoloso sporgersi* (<https://www.youtube.com/watch?v=DkIwHpAmoa4>). Dans ce film, deux possibilités sont offertes

⁵² Les rares allusions à la vie privée de Kane nous le montrent vivant un échec conjugal, se faisant sermonner par ses parents, échouant dans sa tentative de matérialiser sa réussite par de grandes bacchanales.

au jeune héros : devenir un gagnant (à la manière de Kant), et perdre le bonheur auquel il aurait droit, ou devenir un perdant, et ne jamais l'atteindre (faute d'en avoir les moyens). Partir ou rester : papa ou maman⁵³. Le dilemme est réaffirmé avec *Toto-le-Héros*, pourvu que l'on retrouve la référence au contre-type wellésien qu'est Citizen Kane.

Le héros de *E pericoloso sporgersi* met fin à la schizophrénie que provoque le dilemme en fuyant dans les bois, Thomas, quant à lui, fusionne les deux pères en s'identifiant simultanément à l'un et à l'autre : "Sous les apparences d'Alfred, Thomas dit, en regardant le portrait peint de Kant : "Au revoir papa", tout en mettant en bouche un bonbon rouge, dont le goût fait naître en lui tout le souvenir de son père mort. Il est Kant au-dehors, Van Haesebrouck au-dedans. Alfred n'est pas son double, c'était Thomas qui était divisé en deux, déchiré entre des aspirations contradictoires" (Nysenholc, 1994, 65).

Kant est d'ailleurs un personnage pivot, commun en quelque sorte aux deux films : un *gagneur névrotique*. Jaco Van Dormael avoue d'ailleurs avoir forgé le nom propre du méchant Kant en référence à Kane, son homologue wellésien. Les films, associés dans un ordre cohérent, forment eux-mêmes une histoire bâtie selon une dialectique analogue à celle de leur langage. La fin de *Citizen Kane* renvoie très bien au début de *Toto-le-Héros* : mêmes lieux désertés dans lesquels des enquêteurs désœuvrés tentent de rassembler tant bien que mal quelques indices sans liens apparents (*Rosebud*, un sulfure brisé, quelques emballages de bonbon, etc.).

Citizen Kane pouvait générer de nombreux *Toto-le-Héros*, et c'est celui-là qui est apparu... Cette vision de l'histoire du cinéma n'est donc en rien déterministe. Appliquons cette technique d'analyse non plus à l'histoire des films, mais aux films eux-mêmes. Nous y verrons des liens de même nature.

"Il y a une mouche dans la salade", de Miel Van Hoogenbemt & Caroline Strubbe

Ce très court métrage documentaire fait le portrait de deux habitantes d'un logement social du centre de Bruxelles, Rose et sa fille Francine. Dépourvu des habituels codes rhétoriques des films du genre, il dégage une étrange poésie, laquelle, comme nous le verrons dans l'analyse qui suit, provient pour l'essentiel de la manière dont s'entrelacent et se succèdent les chiasmes dans sa construction.

⁵³ Nous songeons au moment crucial où le petit garçon hésite entre monter dans le train, et suivre son père qui s'éloigne, ou rester à la gare avec sa mère

Je décoderai ce film en me référant à sa durée, et je m'attacherai non à décrire ou à commenter l'action, mais les éléments formels permettant de conclure à une symétrie chirale de certains éléments reconnaissables. Il va de soi que, outre ces symétries, il existe une progression dramatique, une évolution du récit, qui fait de chacun de ses instants un moment unique et irremplaçable. Tout l'art du cinéaste consiste, en résumé, à combiner l'irréversibilité (et donc l'asymétrie) du temps diégétique et les diverses symétries, chiasmes et antithèses du récit, de telle sorte que l'on puisse en donner une représentation sous forme d'une « tresse textuelle » : entrelacs de symétries et de « vecteurs » (« intentions » pour Vale).

On peut donner une représentation conceptuelle de ces films, ainsi que de « *Toto-le-Héros* », « *Amadeus* », et bien d'autres créations cinématographiques qui, après quarante ans, continuent d'imposer leur profondeur et leur haute exigence formelle. Tous peuvent être analysés avec la grille d'Eugene Vale⁵⁴ (mettant en valeur les intentions *asymétriques*, leur hiérarchie, leur organisation) et avec la mienne, mettant en valeur les *cycles* permettant de créer des *symétries*.

Il suffit de dresser les deux schémas conceptuels sur deux calques, puis de les superposer, pour obtenir une image de l'œuvre produite : cette combinaison de l'irréversibilité dramaturgique et de la réversibilité poétique en une œuvre distincte est caractéristique de tous les films qui « durent ». Il s'agit là d'une solution illogique qui n'est réalisable que graphiquement (visuellement). Il faut rendre ici hommage à Leonardo da Vinci, qui l'avait déjà compris quand il réalisa « *De divina proportione* » : il superposait graphiquement le cercle et le carré, comme je superpose ici l'asymétrie et la symétrie du temps. Quand Wittgenstein déclarait « Ce qui ne peut se dire, il faut le montrer », il redonnait à la création de Léonardo toute sa profondeur et son actualité.

Mais revenons quelques instants au très didactique *Il y a une mouche dans la salade*.

Notre lecture en sera codifiée.

Les lettres désignent des sections de séquences (d'une minute environ, en général). Elles sont parfois affectées d'un signe négatif (-), quand il s'agit d'une séquence ou sous-séquence symétrique-inverse, par certains de ses aspects, d'une séquence antérieure. L'italique est utilisé quant à lui pour souligner la relation de parenté entre l'une et l'autre séquence (le plus souvent, cette parenté est

⁵⁴ Eugene Vale, *The technique of film and television writing* (voir bibliographie).

formelle). Le caractère souligné, au contraire, met en valeur le caractère antithétique de la séquence, par rapport à celui qui lui est opposée.

ANALYSE DU FILM

GENERIQUE

SEQUENCE 1

Quelques plans d'un quartier peu avenant, dans le centre de Bruxelles. Nous découvrons d'abord (deux plans fixes) les rues avoisinant le Foyer Bruxellois, HLM où habitent les personnages du film, pour nous en rapprocher ensuite, au travers d'une série de travellings, points de vue subjectifs révélant tout ce que le quartier comporte d'insalubre ou d'inquiétant. En même temps, en voix *off*, nous entendons un chant maladroit, la voix de celle qui, bientôt, se révélera être Francine.

Cette déambulation nous conduit, de proche en proche, à l'intérieur de l'appartement de Rose et Francine.

Nous découvrons d'abord Francine, qui termine sa chanson, puis Rose, sa mère. Ensuite, Francine fait, avec la raideur d'un enfant qui récite une leçon qu'il ne comprend pas, l'énumération des moments forts d'une de ses journées. Puis vient le tour de Rose, qui en fait autant (expliquant, à cette occasion, la cause du handicap de Francine).

Nous quittons alors l'appartement, pour observer ensuite les deux femmes, assises dans ce qui fait office de jardin, au bas de la HLM. S'ensuit une altercation entre elles et le propriétaire d'un chiot arrachant allègrement quelques brins d'herbe subsistant encore.

Enfin, nous retrouvons les deux femmes, qui s'éloignent maintenant du Foyer Bruxellois, portant leur linge, et se dirigeant vers le salon-lavoir. Nous entendons alors, *off*, Rose maugréer quelques phrases bien senties, à propos de la saleté de sa rue... « C'est Bruxelles caca... ».

Points de symétrie de la séquence :

A1 : Série de plan en travelling, en extérieur, sur le quartier du "Foyer Bruxellois". Personnage acousmatique, Francine, que l'on entend chanter : "n'oublie jamais...".

B1 : Lent pano descriptif décrivant l'intérieur de Francine et Rose. Rose conclut ; "C'est bien Francine, tu connais bien la chanson de notre chef". - "Je la connais parfaitement" - "Ouais un petit peu brokjes en stukjes, m'enfin t'goed" (« Du bric et du broc, m'enfin, c'est bon »).

C1 : Plan fixe, Francine assise, décline les aspects réguliers de sa vie.

CENTRE DE SYMETRIE

-C1 : Plan fixe : Rose assise, décline les aspects réguliers de sa vie.

-B1 : Lent pano descriptif en extérieur où l'on voit Rose s'opposer au propriétaire d'un chien sur la question des défécations canines. Rose conclut : "Ah, mais nous-autres on aime de se mettre dans la verdure ! "

-A1 : Travellings dans les rues de Bruxelles, où l'on voit Francine et sa mère porter le linge au salon-lavoir, et pendant lesquels on entend un personnage acousmatique, Rose, se plaindre de l'absence de propreté de sa ville. Conclusion : "Autrement j'aime bien d'habiter dans le foyer bruxellois".

SEQUENCE DEUX : son principe d'opposition (antithèse) est maintenant celui de la passivité à l'activité (Francine est d'abord "enseignée", puis "manipulatrice").

Nous assistons d'abord à une leçon que Rose (la mère) donne à Francine (la fille), sur la meilleure manière de réussir une lessive. Francine est très maladroite, et Rose, en voix off, manifeste son inquiétude en ce qui concerne le futur de Francine, quand elle-même sera morte. Ensuite, nous repassons au home de Francine et Rose. Mais Francine est maintenant seule, et converse avec son canari (Flupke).

Nous passons ensuite brièvement dehors, où les deux femmes prennent l'air, assises sur des chaises de camping (les bancs publics ont disparu).

Enfin, toujours seule, mais maintenant dans sa chambre, Francine habille une poupée ; révélation de ce qu'il faut bien appeler un désir d'enfant qui l'humanise et la rend encore plus pitoyable.

Examinons maintenant les choses sur un plan structurel.

A2 : Au salon-lavoir, Francine s'escrime à mettre le savon dans le trou. Rose lui explique gentiment comment on fait. Alternance de champs-contrechamps. Relation mère-fille.

B2 : Les deux femmes en contre-plongée, plan fixe très symétrique. Rose : "Le blanc est toujours plus longtemps".

C2 : Gros plan de Francine, puis Rose, qui mettent l'essoreuse en marche. Voix off ; inquiétudes de Rose pour l'avenir de Francine.

-C2 : Gros plan de Francine avec son canari : elle le dresse... "Flupke!!! Flu-pe-ke !!!".

-B2 : Les deux femmes en plongée symétrique. Rose : "on est comme des stars de cinéma".

-A2 : Francine, dans sa chambre, s'ingénie à mettre des vêtements à sa poupée. Relation mère-fille.

SEQUENCE TROIS

Nous avons, dans la deuxième séquence, envisagé la mère et la fille isolément l'une de l'autre. Nous retrouvons maintenant une situation analogue à celle que nous avons connue dans la première séquence ; mère et fille sont ensemble, assises sur le canapé, et conversent joyeusement.

Francine, que l'on soupçonnait d'être à peine humaine, une figure du désespoir, est transformée. Elle raconte avec humour les siestes de sa mère, et comment elle-même prend alors soin d'elle. Il est fait mention de la jambe handicapée de Rose que Francine évoquait lorsqu'elle se présentait. Ceci est d'importance : nous trouvons ici un élément de symétrie globale du film. On le sait, les symétries se superposent et s'entrelacent donc parfois.

Ensuite, Rose, en voix off, évoque ses amies, qui "sont venues la trouver", pour l'obliger à sortir, voir du monde. De manière générale, cette première partie de la troisième séquence évoque donc le souci de l'autre, l'amitié charitable.

La deuxième partie de la troisième séquence, qui se déroule dans un lieu nouveau, montre la sortie des deux femmes "dans le monde" : lors d'une fête organisée à la Marolle pour les personnages qui, comme Francine et Rose, n'ont guère souvent l'occasion de s'amuser. On les voit chanter, danser, rire et pleurer.

Cette troisième séquence est organisée selon le principe de l'opposition dire/faire. Dans la première partie, l'on évoque verbalement tout ce qui sera montré dans la seconde (sauf Francine faisant le cabotin).

En voici la décomposition.

A3 : Les deux femmes assises dans leur canapé. Francine parodie sa mère, fait le cabotin, s'adresse à l'interviewer. Gestes comiques.

B3 : Voix off de Rose : "j'ai des amies qui etc."

C3 : Qu'est-ce qu'on fait, quand on va à la Marolle ? On chante, on applaudit, etc. (Gestes de Francine).

-C3 : Les deux femmes à la Marolle. Elles applaudissent, elles chantent.

-B3 : Les amies de Rose et Francine se manifestent, viennent dire au-revoir.

-A3 : Francine fait le cabotin, fait des gestes comiques, s'adresse à l'interviewer.

GENERIQUE FIN

Selon ce découpage, il y a donc trois parties, chacune se scindant en deux sous-parties, la seconde étant, sous beaucoup d'aspects, symétrique-inverse de la première.

Le point de symétrie du film dans son ensemble devrait donc être au milieu de la deuxième partie. Il s'agirait donc du passage du gros plan de Rose ("J'espère que ça ira") à la scène de Francine avec son oiseau.

En effet, un moment fort est atteint là. Francine ouvre, par l'ellipse importante qui sépare la scène du canari de la précédente, une deuxième partie (elle est loin, dans l'espace et le temps, du salon-lavoir).

Ces deux parties seront organisées selon l'opposition que nous mettrons à jour dans *Toto-le-Héros* : dans la première partie, le personnage est façonné, et l'on découvre, dans la deuxième partie, "ce qu'il fait de ce que l'on a fait de lui" (Voir aussi *Amadeus*).

"Les Voisins", de Jaco Van Dormael

L'analyse de *Les voisins* amène un nouveau degré de complexité. La structure de ce film est une succession de chiasmes et oxymores très habilement entremêlés. Je dois dès lors modifier mon système de notation pour rendre compte simultanément de deux aspects essentiels du film. Le temps sera figuré, conformément à l'habitude, par la droite horizontale y. En dessous de cette droite, je mentionnerai les concepts ou éléments antithétiques, que l'on peut opposer terme à terme.

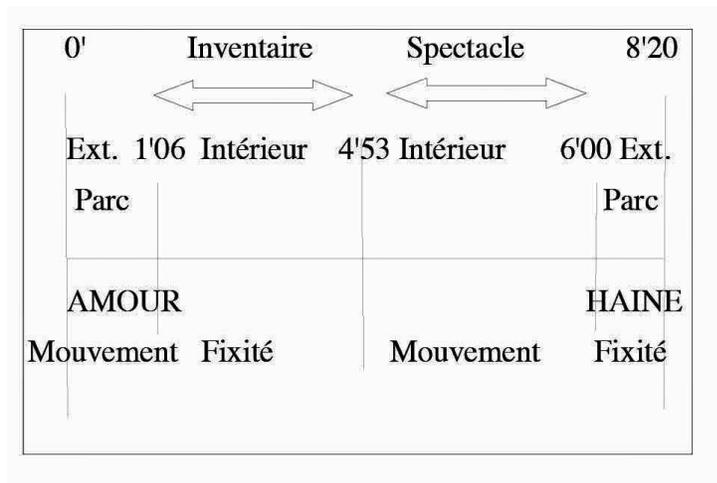
Au-dessus de cette ligne, je signalerai les concepts auxquels il est fait référence, quand ils sont identiques à d'autres concepts exprimés plus loin ou plus avant dans le film.

Il s'agira de montrer que, quel que soit le segment de film envisagé, on découvre une organisation chiasmatisque interne à chacune des scènes examinées.

Cette structure permet de faire l'économie des repères spatio-temporels traditionnels : il n'y a pas, dans ce film, comme dans beaucoup d'autres films de Jaco Van Dormael, d'unité de lieu ou de temps, et si le film a une cohérence (et elle est indéniable), cela provient de cette grande rigueur de construction, ce mélange de symétries et d'oppositions, de « même et d'autre » particuliers au chiasme.

PR

EMIERE PARTIE DU FILM



Le film commence par un plan large, où l'on voit des enfants courir dans le parc, théâtre d'une partie de l'action plus tard.

Quelques plans fixes des plaques de nom de rue lui succèdent, et, enfin, une série de travellings, décrivant les façades du quartier, et accompagnés, en voix off, par des déclarations des habitants du quartier : en bref, chacun

aime son voisin comme soi-même. Cette séquence d'introduction sera suivie, après une courte transition par le générique, par une série de séquences en intérieur.

Une série de personnages sont passés en revue, tous, de toute évidence, filmés dans un même quartier, et représentants d'un groupe : les vieux-handicapés.

Nous pénétrons d'abord chez « L'aveugle », et il nous fait rapidement découvrir son univers. Il alterne les moments de bricolage et les moments d'écoute de la radio. Son handicap ne l'empêche pas de réaliser des petits chefs-d'œuvre de menuiserie. "Je rapproche le guide, je le fixe", etc. La démonstration est convaincante.

Ensuite, nous passons, dans le parc voisin, à l'homme à l'imperméable transparent (qui déclare, en se mouchant bruyamment, "avoir sa campagne dans la tête, et ne pas parvenir à la faire sortir"), puis à la dame patriote (qui déclare n'avoir de plaisir que visuel, et ne voir que "des ruines autour d'elle..."), ensuite au peintre-poète "qui prend trente médicaments par jour", ensuite au polonais qui n'a plus d'amis, tous ayant disparu...

Il s'agit là d'un inventaire des personnages, unis par un handicap, les désignant comme membres d'une même communauté (les handicapés, précisément).

Après une brève transition, nous passons à un spectacle : le concert d'un groupe punk, qui, tant sur le plan stylistique que sur le plan de son contenu, est l'antithèse de ce qui précède (jeune/vieux, dynamique/ statique, excès (du son à la transpiration) / manque (les handicapés sont tous privés de quelque-chose, de la vue, de l'ouïe, etc.) Les deux sous-séquences sont opposées⁵⁵.

Nous revenons ensuite, embrayé à nouveau au parc (décor qui était celui que nous découvrons en début de film), une séquence qui, après une brève transition sous forme de questions sans réponses ("est-ce que vous savez ce que c'est un punk ?") en vient à énoncer la haine d'autrui sous sa forme la plus brute.

Résumons- la ainsi : haine de l'étranger.

Reprenons maintenant ces différents moments de l'acte 1 : En début et fin, nous trouvons le même décor (le parc), et s'y trouvent exprimés l'amour et son antonyme, la haine.

À l'intérieur de ces deux extrêmes, deux sous-séquences articulent vieillesse et jeunesse, elles-mêmes antithétiques.

Le centre de symétrie de cette sous-séquence est donc le travelling dans la rue, conduisant au local de répétition des punks.

⁵⁵ " L'antithèse est une façon de faire surgir le sens d'une opposition des termes" (Barthes, 1972, 78).

Mettons maintenant cette séquence en opposition avec la dernière d'entre elles. Nous verrons que l'on découvre, entre l'une et l'autre, une symétrie chirale elles-mêmes caractéristique du chiasme.

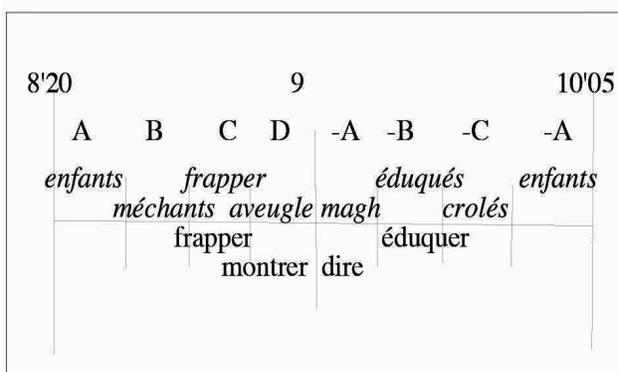
Dans la séquence de fin, le peintre poète nous offre en effet un spectacle, son poème lu sur un ton sentencieux, pendant merveilleux de la chanson des punks en première partie. Au « I don't know what I am thinking » du *rock band* répond le « Elle vous enfonce lentement dans ses sables mouvants » du poète presque maudit. Tout se passe comme si chacun des artistes ou des groupes d'artistes évoquait l'autre...

Ce spectacle est suivi d'une récapitulation. L'on y retrouve tous les personnages du film ; une multitude (antithèse de solitude), et une énumération, avec laquelle on pourra sans risques mettre en rapport celle des vieux, en début de film : inventaire sans suite logique, de différents personnages. Nous trouvons donc, entrelacés dans la première séquence, d'une part un chiasme complet, se suffisant à lui-même, et d'autre part un élément qui, à un degré supérieur de généralité (concernant par conséquent la macro-structure), est le pendant de la séquence de fin.

L'in

ventaire des vieux et le show des punks forment une symétrie. Du show du poète-peintre et l'inventaire-récapitulation des personnages en fin de film.

Le parallélisme est formel, et tire son effet de fascination de ce formalisme même.



SEQUENCE DEUX

Voici maintenant les principes d'organisation de la deuxième séquence, distribuée sur un schème codifié selon le même principe.

Nous retrouvons une même construction en chiasme.

La question de Jaco Van Dormael ouvre la séquence : "et les enfants qui jouent dans le

parc, vous les voyez parfois ?".

Ensuite, l'homme à la casquette nous déclare qu'ils sont "méchants, très méchants", ce à quoi répond en écho un jeune maghrébin ; "ils viennent nous frapper".

Puis l'aveugle enchaîne ; "à plusieurs reprises, cet été, j'ai été obligé de venir leur dire d'arrêter de chahuter", etc.

Les gosses, ensuite, évoquent les revolver à plomb du "soi-disant aveugle".

Ces deux sous-séquences s'enchaînent comme les deux moments d'un chiasme, la première répondant en quelque sorte à la seconde : dans la première, le personnage visible de la seconde est évoqué verbalement, et réciproquement. Le chiasme opère donc ici entre image et son.

Ce passage est le centre géométrique de la séquence.

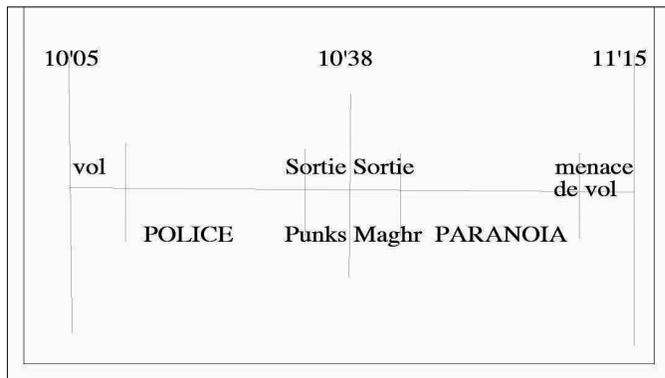
Après que le Polonais se soit plaint du chahut que faisaient "une vingtaine de personnes", nous passons à la *dame patriote*, qui commente ainsi ; "c'est encore une jeunesse mal éduquée !!!".

L'éducation qu'évoque la dame patriote est à mettre en rapport avec le "ils viennent nous frapper" que l'on a entendu plus haut ; il en est, selon la conception que l'on se fait de la pédagogie, l'antonyme ou le synonyme...

Une série de plans très courts nous rappelle alors les stéréotypes dont sont faits les discours racistes, lesquels pourront être mis en rapport avec le "ils sont méchants, très méchants", entendu plus haut. Ce "ils", c'est autrui, le « il oppositionnel » décrit par Jakobson, et, à sa suite, Carontini (1986, 19).

Ensuite, nous revenons de nouveaux aux enfants, évoqués par l'Italienne : "les enfants qui jouent dans le parc"...

J'aurai alors fait le tour du chiasme de la deuxième séquence...



SEQUENCE TROIS

Avec cette séquence, nous pénétrons dans le monde de la violence fratricide. "Tu ne tueras point"... Sans doute, mais nous n'en sommes pas loin.

Nous y sommes amenés par une transition opérée spontanément, sur le terrain, par l'homme à casquette ("ils ont déjà volé leur portefeuille, quand il faisait noir..."). Il s'agira de monter d'un cran dans la tension dramatique ; cette fois, les victimes de ces bourreaux que sont les enfants maghrébins seraient non plus des volatiles, mais des bipèdes...

Nous sommes maintenant entrés dans une nouvelle thématique, celle de la violence exercée entre êtres humains.

La structure symétrique de cette séquence est évidente. Elle est divisée en deux sous-thématiques : (1) l'inquisition policière, et (2) la paranoïa dans la rue.

- L'inquisition policière (récit de contrôles d'identités pour *délit de sale gueule*) est racontée grâce à un tressage narratif opéré au montage, à la fois par les maghrébins et les punks. -

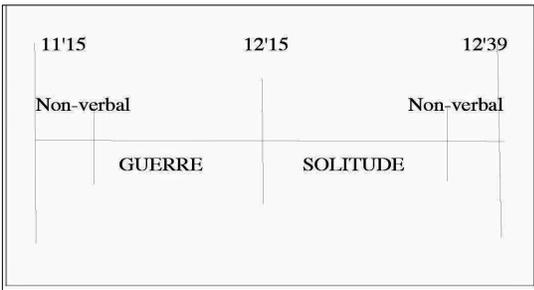
Ensuite, l'évocation de la paranoïa dans la rue, prolongement de la première sous-séquence, sera elle-même le résultat d'un tressage d'interviews des punks, des maghrébins, puis des vieux (en l'occurrence l'aveugle).

Elle est ouverte et fermée par des interventions concernant le vol à la sauvette. Ouverture : l'évocation du vol de portefeuilles par le monsieur à casquette. Fermeture : la menace de vol racontée par l'aveugle ("j'ai excité le chien, et ils sont partis").

Au milieu, deux déclarations symétriques-inverses forment le pivot de la séquence : le jeune punk déclarant "je me suis fait plusieurs fois démolir parce que j'étais habillé comme j'étais" et le jeune maghrébin qui déclare "quand je sors le samedi...(etc.)".

Les deux plans sont analogues : les deux formes sont fréquentatives, les deux déclarations font allusion aux sorties.

Enfin, autre facteur de symétrie ; des handicapés prennent la parole en début et fin de séquence, tandis qu'au milieu, il n'est qu'interventions de jeunes, que ceux-ci soient punks ou maghrébins.



SEQUENCE 4

La séquence 4 est amenée par l'aveugle, qui opérera la transition de *dire* à *faire*. Il raconte que, quelques jeunes ayant, de manière "suspecte", traversé la rue en courant il "excita le chien, et ils sont partis". Il passe ensuite à l'illustration de son récit, et son chien attaque le cameraman.

Après quoi, une série de déclarations de personnages, d'une violence extrême, nous conte l'état de guerre que vivrait le quartier. La deuxième moitié de cette séquence est antithétique : nous retrouvons les personnages seuls, faisant état de cette solitude même. ... "Je connais personne".

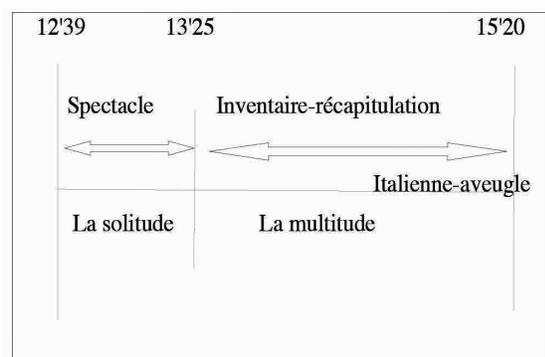
Après une énumération de déclarations faisant état de cette solitude, nous passons à sa monstration : une séquence où l'on découvre chacun dans son monde, isolé, seul (*dire* vs *montrer*).

L'aveugle fait la transition entre la seq.3 et la seq.4 : le passage à l'acte, entre la préparation des esprits à la guerre et la guerre effective se fait de manière brutale⁵⁶.

Ouverture et fermeture ; l'attaque canine est non verbale (on comprend pourquoi : « il ne lui manque que la parole »). La monstration de la solitude des belges est elle-même non- verbale. En outre, nous retrouvons en début et fin le même aveugle... Le premier volet est exposition de l'état de guerre. La guerre se fait ensemble. L'antonyme d'ensemble et seul... Cette symétrie est renforcée par la répartition des personnages : en effet, dans le premier volet, les personnages sont anonymes,

⁵⁶ Cela grâce à un artifice de montage, c'est certain : la provocation de Jaco Van Dormael est passée dans la collure, mais peu importe.

des « soldats inconnus ». Ils sont nouveaux dans le récit, et n'y reparaitront plus. A l'inverse, ceux du second volet sont des figures qui nous sont, maintenant, familières.



SEQUENCE 5

Cette séquence renvoie à la fois à celle qui précède immédiatement et à la première. Nous y voyons d'abord le peintre-poète réciter une de ses œuvres (consacrée, on s'en doute, à la solitude), et

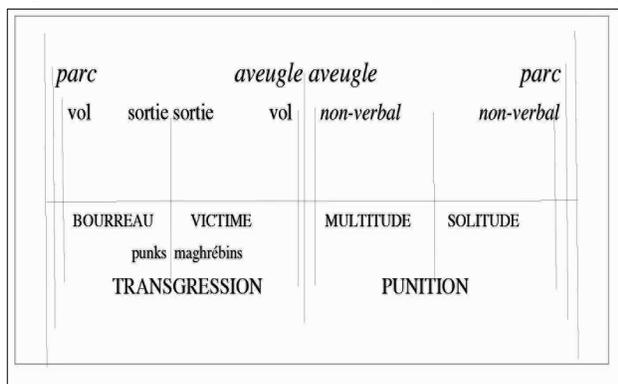
ensuite une énumération des personnages rencontrés au début du film, filmés en gros plan, et s'adressant à la caméra... (est-ce la caméra, précisément, qui vous "enfonce lentement dans ses sables mouvants ?"). Je l'ai dit, cette séquence renvoie à la fois à la quatrième et à la première.

- À la quatrième : le poème du peintre-poète est le commentaire ironique de ce que l'on vient de voir, des hommes seuls, perdus dans un abîme de haine ; "elle vous enfonce un pieu vainqueur dans le cœur, etc."

- À la première : la division en deux parties spectacle/énumération est symétrique-inverse de cette structure rencontrée dans la première séquence (énumération/spectacle). Nous sommes à nouveau hors du conflit. Les gens répètent inlassablement la même chose, ils n'ont pas changé. Nous revenons à la situation initiale. Seule lueur d'espoir, le "je suis prêt à m'entendre avec tout le monde, il suffit qu'on me parle", que déclare l'aveugle, en fin de film. Mais l'auteur de la phrase est à ce point paranoïaque, totalement coupé du monde, que le "il suffit" semble, dans ce cas, particulièrement dérisoire. Séparé des autres par des murailles, des barbelés, un chien de garde, l'aveugle ne rend pas la parole facile... Seule les ondes radiophoniques arrivent jusqu'à lui : l'aveugle est une métaphore de l' « homo mediaticus ». Quant au regard du chien, il nous rappelle précisément qu'il veille, et qu'il veillera encore, à ce qu'on ne parle pas à son maître autrement que par radio interposée.

À la lumière des analyses que je viens de produire, je peux maintenant établir quelques-uns des paramètres à partir desquels s'établira d'une part un modèle, représentation des cycles essentiels du langage audio-visuel, d'autre part un système de notation filmique à la fois détaillé et ouvert. En tant qu'outil heuristique, ou comme représentation systémique des concepts évoqués plus haut, le modèle se révèle fécond. Il permet en effet de situer les notions, leurs lieux, leurs interactions. Plutôt que d'en rappeler les avantages, je crois plus simple d'en donner une représentation synoptique (voir schéma).

Si nous assemblons les séquences 3 et 4 de *Les voisins*, analysé précédemment, le thème du vol à la sauvette, qui ouvre et clôture la séquence 3, sera représenté à proximité de ces axes (schéma). En dessous de ce même axe y, nous placerons (en quelques mots sibyllins) les concepts antithétiques : au milieu de la séquence, le "concept" sortie est placé au-dessus (il est identique dans les deux séquences, quoique placé à deux endroits différents), et punks et maghrébins sont placés en dessous (ils sont tous jeunes, mais appartiennent à deux groupes différents).



Le choix d'un caractère spécifique permettra de discerner sur la partition ce qui a trait à la forme et ce qui a trait au sens (par exemple caractère italique pour la forme et caractère plein pour le sens). Mon analyse de *Il y a une mouche dans la salade* nous a en effet appris que l'on peut créer des oxymores tant formels que sémantiques. L'on ne peut donc, en ce qui concerne le langage cinématographique, étudier distinctement forme

et fond : c'est un langage stylistique.

On utilisera aussi plusieurs tailles de caractères, pour distinguer les niveaux hiérarchiques des segments qui sont alors décrits. Par exemple une taille de caractère 12 pour les descriptions ayant trait aux scènes, une taille de caractère 20 pour les descriptions ayant trait aux actes, etc. Ainsi, dans mon exemple, le décor parc, que l'on trouve en début et fin de l'assemblage des séquences trois et quatre, et qui permet donc de les organiser en symétrie, ou le personnage de l'aveugle, qui est en charnière au milieu de l'acte, enfin la transgression et la punition, caractéristiques du sens global de

chacune des séquences, permettant de les organiser en opposition (et placés donc en dessous de l'axe y).

Le modèle conceptuel stimule et oriente nos choix et (à son insu) ceux du cinéaste. En passant du modèle à la composition, au système d'écriture, le réalisateur fait surgir une réalité tierce, proche et lointaine de la réalité initiale. Cet acte est l'acte créateur par excellence : tout auteur travaille à l'intérieur de limites, mobilisé par ce que Proust appelait "l'idée d'œuvre" (Merleau-Ponty, 1973, 195). Un idéal régulateur qui jamais n'apparaît comme tel dans l'œuvre, mais qui, d'une manière ou d'une autre, en offre le schème organisateur.

En analysant un film poétique, ou le processus poétique, on donne jour à cette infrastructure, trame logique qui assigne des proportions, des lieux, aux éléments empiriques, ainsi que des types de relations. Le modèle désigne aux variables des lieux possibles, mais non nécessaires.

Si notre système de notation est précis, son pendant conceptuel est donc non -contraignant. Il n'y a pas de contradiction en cela : le modèle a pour fonction de visualiser des cycles primordiaux universels, le système de notation permet quant à lui d'élaborer un film particulier. S'il est d'une beaucoup plus grande précision que l'ancienne écriture du scénario, littéraire, il n'est cependant pas aussi exhaustif que celui de la musique classique.

La modélisation possède donc une triple vertu : elle permet explication, description, invention. Dans la deuxième partie de cette recherche, je tenterai d'expliquer philosophiquement les raisons d'être de cette capacité multiplicatrice.

Chapitre 2 : GENESE D'UNE ECRITURE

UNE OEUVRE FAITE D'ECHOS

Le chiasme se *dessine* en deux dimensions : comme le système de notation musical, il est en partie analogique. On serait tenté de proclamer la naissance d'un nouveau système de dénotation du film...

Mais on ne peut, en cinéma, comme avec le système de notation musicale, exclure l'interprétation du mode de dénotation. Ce serait aussi criminel que d'exclure l'improvisation du jazz. Autrement dit, exclure le jazz du jazz ! Si ce langage est fondamentalement allusif, parce que métaphorique, dans ce cas, la prise de risque, la tentative conjecturale de communiquer de façon indirecte et allusive avec le spectateur et entre les personnages doit imprégner le texte, rendant au scénario « à l'ancienne » ses lauriers perdus.

La partition musicale est autosuffisante. Au contraire, la double structure symétrique-asymétrique du film de fiction ne peut être qu'un emballage (« cadeau », espère-t-on), qui ne serait rien sans un contenu, le « livret » reprenant tout ce que le film comporte d'allusions fatalement verbales, et de didascalies (pas indispensables, puisque pouvant fort bien être laissées à l'appréciation des acteurs et metteur en scène pendant le tournage).

Mais qu'est-ce qu'un cadeau sans un bel emballage ?

La méthode graphique comme outil heuristique

Pour Descartes, la vérité est « *adequatio intellectus et rei* » (adéquation de la chose et de sa représentation conceptuelle). Avec cette notion très visuelle de la vérité, il donne à la géométrie une importance première, que n'aurait pas dédaigné Platon. Sur le fronton de l'Académie, on pouvait en effet lire, de son temps : « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre ». Mes modèles graphiques, plus modestement, ne prêtent qu'à conjectures, pierres virtuelles d'un édifice complexe. La méthodologie de son élaboration même, comme l'utilité qu'on peut lui trouver sur un plan pratique le condamnent à être excessif et lacunaire. Excessif : il montre *de visu* à la fois l'œuvre et la lecture - or toute œuvre est en attente de lecture ou de contemplation -. Lacunaire : il n'est qu'un schème d'organisation, il

n'est rien sans les gestes concrets qui l'actualiseront et lui donneront du sens. Car en cinéma, la mise en relation des éléments du film devrait toujours supposer une prise de risque. Ainsi, Alice, si elle est bien la sœur de son frère Thomas, a cette supériorité sur lui qu'elle ose prendre M. Kant à son jeu pervers, et se révèle aussi habile que lui.

Le choix qu'effectue Alice dans la supérette Kant, quand elle amoncelle sous son pull un fatras de produits inflammables, laisse présager une composition explosive. Elle jettera aux toilettes un cocktail Molotov vengeur, auquel elle mettra le feu, anticipation de la gigantesque explosion dans laquelle elle disparaîtra bientôt (scénario p.42).

Implant de sa maîtrise du feu, de sa pyromanie ? Sans doute. Mais aussi évocation du deuxième moment de la création : la composition. « Mettons en relation des eaux de toilette à bon marché et une allumette enflammée et voyons ce que ça donne ».

Composer consiste pour l'essentiel en la hiérarchisation et le chevauchement des éléments choisis. Lorsque le réalisateur compose, il gère une tension entre le modèle et le chaos. Lorsqu'il choisit, il est lui-même le jouet d'un "grand horloger" (Leibniz), vivant une série de rencontres qui façonnent sa vie comme lui-même façonne les vies de ses créatures en composant. Il n'est plus dehors, mais dedans : le modèle et le chaos ne sont pas situés hors de lui, mais il est au contraire lui-même quelque-part entre l'un et l'autre, associant des éléments du premier selon des principes empruntés au second, sans autre raison que la nécessité de rejoindre ce but scintillant, dominé par un destin qu'il sait vivre, mais n'appréhende pas, enjeu plutôt que joueur (c'est ainsi qu'Alice pose à son insu les jalons qui la guideront vers la mort).

Ces parcours du chaos au modèle sont eux-mêmes des gestes, qui ont leur esthétique propre : ce sont les gestes de l'association logique, celle qui permettra de fusionner *chaos* et *cosmos* en une tierce réalité. Ils imprègnent d'une personnalité l'œuvre, en général, et le film lui-même.

Ainsi, lors de l'interprétation, sont-ce les gestes du comédien qui nouent entre eux le divers scénaristique et le modèle. Mais ces gestes sont eux même imprégnés du style du réalisateur, au point que dans un film dont le réalisateur est médiocre, même de bons comédiens font des contre-performances (l'inverse est heureusement vrai aussi). Cette même gestuelle du réalisateur est traduite dans les liaisons opérées entre les plans, les angles de caméra : en ce sens, le tempo d'un film est représentatif de son style. En musique, le chef d'orchestre propose des gestes continus, que l'interprète associe à la partition, et ce qui en résulte est une œuvre originale. Il est le versant continu

de la partition, dont les notes disséminées sur la page sont le versant discontinu. De leur union naît *une* musique.

La composition comme interprétation

Il y a dans cette succession de choix et d'abandons un affrontement de la mort dont la déliquescence rapide du scénario, pendant la réalisation, rend compte. La profusion de possibles propre au scénario, et analogue à la profusion des possibles à la naissance, se voit vidée en une succession de meurtres, arrêtée de plan en plan, enchaînement de deuils que la palabre permet de gérer, comme le procès permet de renégocier une mort soudaine et trop violente. Le tournage est meurtrier : l'on arrache page après page tout le possible du scénario, que l'on soumet à cette torture lente et absurde. De ce crime rituel consommé à plusieurs provient qu'à la fin d'un tournage, bien que chacun promette de "se téléphoner et se faire une bouffe", personne ne le fasse. Lesté de sa mauvaise conscience, on se garde de chercher à se revoir, de raviver le souvenir de ce qui fut un assassinat, celui du possible.

Le modèle ne se prête en effet pas à rendre compte de ce qui par définition doit lui échapper, ce qu'il gère : le coup de cœur, la pulsion. Comment expliquer l'inexplicable, sinon au prix de douteuses rationalisations ? En empruntant des chemins de traverse : en resituant le choix arbitraire dans un trame narrative qui, faute d'être explicable, est racontable. Le choix, en réalisation, serait dicté par une nécessité de s'engager, de créer sa voie en posant des pas : sans mobile apparent, sinon celui de progresser. Il renvoie le choisissant à sa solitude. Mais choisir, en même temps, c'est aimer. Deux trajectoires se rencontrent alors, comme du choc de la lumière et de la matière naît le visible. Expliquer une rencontre serait nier son caractère de rencontre, mais il n'est pas interdit de la représenter graphiquement par l'entrelacement des courbes du modèle conceptuel. Les rencontres se maillent en une histoire, celle d'une série de croisements, d'images qui se gravent dans la mémoire pour n'en plus former qu'une seule : elles cristallisent en série, forment une existence, dont le sens apparaît quand elles s'enchaînent en l'unicité d'un processus.

Toute l'entreprise cinématographique pourra donc être considérée comme une traduction-interprétation : reviviscence de traces, d'images déposées en un texte, nostalgie créatrice. Le metteur en scène interprète, et recherche infatigablement les potentialités signifiantes du réel (filmer, c'est lire, pourrait-on dire). Pour un cinéaste, la réalité est en effet un texte offert à la lecture. On ne lit pas nécessairement un texte qui a été sciemment et préalablement écrit : on peut aussi bien créer

l'écriture dans et par la lecture, tant l'un est indissociable de l'autre (Ricœur, 1986, 190). Tout se passe comme si, dans l'écriture même, l'essentiel était non de reproduire la langue, mais de disposer des indices, traces vraies et fausses, piégeant l'attention du lecteur, la détournant, lui faisant miroiter un semblant de réalité, réveillant par là un instinct prédateur qui nous relie encore au règne animal (alors que le langage serait, selon Aristote, et à sa suite Chomsky le "propre de l'homme").

Le résidu analogique du code linguistique, et le résidu linguistique du langage cinématographique

À force de faire des parallèles, je risque de négliger les différences... Au moins une d'entre elles mérite, me semble-t-il, d'être mentionnée.

Le cinéma se différencie de l'écriture en ce qu'il propose une totalité en droit entièrement analogique, alors que tant l'expression vocale que l'expression écrite supposent, de la part du destinataire, qu'il complète les fragments du message qui sont analogiques en puisant les informations manquantes dans la partie codée du message.

L'écriture phonétique reproduit des sons en transitant par un codage de la voix, tandis que l'icône (dont l'écriture hiéroglyphique est dérivée) permet de reproduire des objets stylisés, ressemblants. À l'inverse, la voix humaine peut reproduire des sons, par imitation analogique, mais non des objets : pour les décrire, il faut transiter par le langage.

Le langage comble donc les manques respectifs de la reproduction analogique du geste ou de la voix...

Ainsi le mot tam-tam évoque à la fois l'objet et l'action produite par l'objet. À l'inverse, l'idéogramme chinois signifiant « homme » est, à l'origine, une silhouette d'homme : reproduction analogique, ressemblance cette fois-ci visuelle⁵⁷. Le langage permet donc de combler certains hiatus de manière artificielle : ce que la reproduction analogique ne permet pas d'exprimer, selon que le message transite par la vue ou par l'ouïe du destinataire. "Les écritures idéographiques comportent aussi des graphies phonétiques" (Metz, 1971c). Le cinéma abolit la référence au code, et n'attend pas de son spectateur qu'il opère une homogénéisation du message originellement composite (ni

⁵⁷ Wittgenstein, dans le *Tractatus logico-philosophique*, rappelle que l'écriture s'est formée à partir du hiéroglyphe, représentation visuelle (1990 a, 47). Sans doute, mais la langue parlée permet, quant à elle, de reproduire analogiquement un son ("splash", par exemple), mais non une image.

tout-à-fait codé, ni tout-à-fait analogique). La technique (le code) passe dès lors dans l'hors-champ, pour laisser le champ libre exclusivement à la ressemblance.

La dimension technique (=codée) du langage n'est donc, dans les textes antérieurs au langage audio-visuel, jamais totalement absente du texte manifeste. Avec l'émergence du cinéma, elle disparaît de la scène pour se cacher dans ses coulisses. Tous les professionnels du cinéma obéissent à cette exigence : « il ne faut pas que l'on voie la technique » (le fil blanc de mon aïeule Marie-Rose). Et pour ce faire, il faut diriger habilement l'attention du spectateur vers les enjeux narratifs...

La trace réelle et son pendant symbolique

Miroirs aux alouettes, les indices et index (Van Lier, sans date) nous entraînent dans un labyrinthe dont seul un malin génie possède la clé.

Ce sont des petits bonbons rouges qui laissent perplexe l'enquêteur, en début de *Toto-le-Héros*. Ces mêmes bonbons que Thomas, met en bouche, le jour où il a décidé de rejoindre son père réel, et d'abandonner le monde des apparences (il est caractéristique que Thomas, avant de mourir, dise "adieu papa" au *portrait* de Kant père).

Mais que font ces bonbons étrangement ressemblants à ceux de son père de substitution (le seul qu'il ait aimé) sur la cheminée d'Alfred Kant ?

Il y a là un illogisme.

Tout se passe comme si les bonbons que fait apparaître et disparaître le papa - prestidigitateur et ceux de Kant - père les unissait, mystérieusement.

Le stock de bonbons se trouve dans la maison cossue du riche bourgeois, son usager en est le père de Thomas. Ils donnent à Toto-le-Héros l'indice qui le conduira à retrouver son père. En outre, ces emballages traînent partout où traîne Thomas.

Voilà pour ce qui est de leur fonction unifiante.

Le don d'ubiquité des bonbons reste quant à lui un mystère. Certes, Jaco Van Dormael se soucie peu de vraisemblance. Mais ces bonbons voyagent au gré des époques et des lieux...

Ils sont, comme le bouton de rose, *Rosebud*, petits et rouges, ovales, promesse plutôt que contenant, et renvoient comme lui à une enfance oubliée, enterrée : *vis a tergo*, force invisible mais puissante. Que peut faire un inspecteur avec un seul mot-indice, quand il n'est pas lié aux autres dans un énoncé ? Que faire avec le seul mot Rosebud ou avec un seul bonbon répétable à l'envi, certes, mais non différencié ?

Ces indices ne renvoient à rien, comme la vie ne signifie rien, selon le vers de Shakespeare cité par Jaco Van Dormael⁵⁸. Leur omniprésence est un pur défi à la compréhension : une provocation parmi bien d'autres... Kant était-il le fournisseur de la famille Van Haesebrouck ? La vie n'a pas plus de sens que n'en ont les bonbons qui traînent çà et là dans le film.

Trompe-l'œil, leurres, comme l'Evelyne que fabriqua Alfred, ils ne signifient rien pour l'enquêteur, encore moins que pour le spectateur. *Red herrings* narquois, ils sont le moteur d'une nouvelle histoire, qui promet d'être aussi dérisoire et insensée que celle que nous venons de nous faire narrer. N'ayant ni queue ni tête (pauvres anchois !), elle ne mène nulle part parce que, comme le petit bout de rien du tout (scénario, p.11), elle venait de nulle part.

Le « petit bout de rien du tout qui venait de nulle part » est retourné nulle part, et entretemps aura glissé sur l'existence, distraitement, ne laissant pour tout souvenir que les emballages de quelques petits bonbons. Le bonbon a disparu dans l'estomac à Thomas (sic), et il n'en reste plus que quelques films colorés, des emballages. Transparents, très proches, dans leur composition chimique, de la pellicule. « Le destin de l'apparence est d'engendrer des emballages ».

On voit qu'un bonbon donne à penser. Ce discours est-il vrai ou décalé ?

Un sémiologue distrait transformera par inadvertance un indice en signe, verra une intention là où il n'y a que du hasard, ou réciproquement, transformera un signe en indice : il croira à une naïveté ou un fait de hasard là où il y a volonté concertée.

Les lignes qui précèdent en témoignent, les bons cinéastes s'ingénient d'ailleurs à brouiller les cartes, faisant du savoir sur le film un cheminement non plus herméneutique, mais labyrinthique. Artifice rhétorique essentiel à la bonne marche du récit, l'*implant* permet par exemple de laisser entrevoir, supputer, un geste, une action futurs : ces allusions proposent une anticipation, que le spectateur ne comprend cependant pas comme une proposition, mais comme un regard spontané, plein de désir, que deux acteurs se jettent en passant. Qui a été *eu* ? Le spectateur (il s'est laissé abuser par l' « implanteur » professionnel -le scénariste-), le narrateur (il est tombé dans le piège de la facilité), le personnage (il s'est laissé avoir : quelqu'un ou quelqu'une a jeté sur lui son dévolu) ? Tous sans doute.

⁵⁸ "C'est une histoire dite par un idiot, pleine de furie et de gravats et qui ne signifie rien » (Cité p.95).

Dans *Toto-le-Héros*, nombre d'implants laissent à supposer au spectateur qu'une intrigue se noue devant ses yeux, premier linéament de cette inévitable *relationship* sans laquelle aucun film ne « fonctionne ». Qu'il s'agisse de la caméra 8 mm. de madame Van Haesebrouck, des esquisses de regards langoureux d'Alice vers son frère, du livre de Verlaine dont Thomas vieux entame la lecture dans le train, etc. Autant d'avant-goûts que Reznikow, réalisateur de bandes annonces (qui ne sont rien d'autre que des implants de film), appelle l'"odeur" (Nagy, 1986). Le désir s'attrape non par la queue (*Le désir attrapé par la queue*, pièce peu connue de Picasso, 1945 reed. 1988), mais par le nez, comme un mauvais rhume.

Cette connivence destinataire-destinateur, nous la retrouvons dans le processus de création de la grille de mots croisés. Une analogie entre l'une et l'autre écriture nous apprendra comment le cinéaste est amené à nouer des liens entre un divers accumulé, fruit de rencontres hasardeuses ou non.

Comment faire d'un index un indice : mots-croisés et « plans-croisés »

La création d'une grille de mots croisés est une activité de composition. Un auteur de mots croisés est, en un sens, le scénariste d'un jeu ; celui qui se jouera entre l'amateur et la grille. Le scénario cinématographique, quant à lui, est dépouillé et même démembré dès l'instant où la préparation du tournage commence.

L'auteur de mots croisés, pour sa part, dépèce sa grille et la remplace par des formules sibyllines. Plans et formules renvoient à une texture, plus petite dans le temps et l'espace que ses péri-textes (scénario ou grille pleine). Ceux-ci la désignent indirectement. Dans une étape ultérieure (montage ou jeu de divination), ces plans ou mots seront entrelardés pour former à nouveau un texte, dans lequel on retrouvera le texte originel (grille pleine que l'auteur a dépecée ou scénario), de telle sorte, que, curieusement, se reforme chez le spectateur une intuition initiale, constituée par le labeur de l'un (le réalisateur) et l'interprétation de l'autre (le spectateur). Le processus d'interprétation a rendu possible l'identification de l'un à l'autre, en dépit du passage du temps.

Si nous tentons de rendre graphiquement cette opération de construction- déconstruction- reconstruction, nous dessinerons un schème symétrique, dont la grille ou le film, texte réversible, s'avèrent être l'axe. Le processus d'interprétation produit essentiellement un jeu d'inversion de la

flèche du temps sur un plan symbolique. Son orientation réelle n'est pas pour autant niée : les deux niveaux, réel et symbolique étant clairement scindés (voir ci-dessous).

[Mots>composition>Légendes >TEXTE ENIGMATIQUE < Légendes < composition < Mots].

L'amateur de mots croisés a devant lui une énigme, des données qui en appellent à sa capacité d'interprétation (les légendes), et un cadre contenant lui-même d'autres cadres (la grille). Les premières recèlent un secret - un excès-, la seconde un manque (il faut la remplir). L'amateur de mots croisés, en comblant ces manques, annule *ipso facto* les excès : il opère un partage, évacuant une légende en devinant un mot, transformant les légendes encerclant la grille en une texture de mots dense et cohérente.

La grille n'a, rappelons-le, pas toujours été vide. En amont, avant de la décomposer en formules sibyllines, l'auteur de mots croisés a formé un entrelacs de mots, les recoupant en une multitude de points. Il lui est possible de réaliser une grille qui soit entièrement couverte - comme il est des films dont la cohérence interne s'impose avec force-. Il n'existe pas de films a-cohérents, pas plus qu'il n'existe de mots croisés dont aucuns mots ne se recoupent.

La grille du cruciverbiste est donc attendue. En remplissant la grille, l'amateur de mots croisés revient aux origines. Il renoue les fils que l'auteur avait dénoué après les avoir lui-même noués. Il épouse une pensée qui n'est pas la sienne, en interprétant des légendes énigmatiques, suggestives.

Le processus de lecture-interprétation est sur ce point très semblable à celui de la vision du film. Métaphoriquement, nous considérerons les cases vides comme des questions, celles que pose invariablement tout film dans ses préalables (début de séquences, d'acte, de scène). Les légendes seront alors représentées par les informations qui, de proche en proche, en arrivent à « combler » les cases aujourd'hui vides, mais qui furent initialement pleines. Le spectateur chasse le vide, dans les deux sens du terme ; il le poursuit comme un gibier et il l'évacue.

Ainsi, dans *Amadeus*, Shaffer fait-il entrer une très belle femme, la Cavalieri, dans le cabinet de l'austère Salieri, instaurant entre la première et le second une relation de désir sans équivoque, exacerbé par la relation de concurrence qui l'oppose à Mozart, auquel la cantatrice s'intéresse de près. Les scènes qui suivent nous éloigneront parfois de cette question-désir initiale, mais nous y reviendrons à la fin de l'acte, lors de la représentation de *L'enlèvement au Sérail*. À ce moment, nous découvrons la déconfiture tant professionnelle que sentimentale de Salieri. Et nous avons la réponse à la question que l'on s'est initialement posé : qui, de Mozart ou de Salieri, va l'emporter ?

La question, en même temps que le désir lui-même, sont simultanément éteints. La structure est semblable dans la première partie de *Toto-le-Héros*, quant aux relations entre Thomas et sa sœur. L'incendie y apportera une réponse négative cette fois : l'acte n'a pas été consommé.

La narration cinématographique retrace en effet, d'étape en étape, le « remplissage » d'espaces-questions. Rappelons, par exemple, l'importance de l'énonciation d'un manque, dans l'exposition d'un film.

La totalité organique, sa plénitude, sont l'aboutissement de la lecture, toutes les allusions installées en écho entre parties distinctes du film (ses références internes) aident à recomposer une totalité passée, et permettent de clôturer cet objet (le tout est nécessairement fermé), annulant les excès et comblant les manques, pour en revenir à une "valeur nulle d'entropie". Une grille de mots croisés absolue (intégrant tous les mots de la langue, et sans espaces noirs) serait comme un idéal régulateur - pour employer la terminologie kantienne-. L'auteur de mots croisés trouve des solutions de compromis entre le stock des mots de la langue et sa grille limitée quant à elle dans l'espace : tenant compte de ses désirs, ou de la réalité (vocabulaire et orthographe). Les coordonnées des mots sont des indications quant à leurs emplacements dans l'espace : elles sont les outils indispensables à l'établissement d'une texture au départ de ce qui est d'abord linéaire, le flux verbal. Mais si le film tient des mots croisés, sa grille est cependant implicite. Ce que j'appelle « modèle » ressortit à l'idée de grille.

Comme les mots croisés, le modèle que j'ai mis à jour est simple dans son principe. Il permet cependant de réaliser une quasi-infinité de films. Remarquons par ailleurs qu'une méthode d'analyse s'inspirant de ce modèle permet aussi de mettre à jour une grille latente, dont l'existence n'était parfois pas soupçonnée des auteurs du film. Karl Marx écrivait « Les hommes font l'Histoire, mais ne savent pas l'Histoire qu'ils font ». Cela vaut aussi pour « les histoires » : « *Les voisins* » ou « *Il y a une mouche dans la salade* » obéissent scrupuleusement au modèle – au point que dans ces cas, on peut évoquer à leur propos la notion de structure – et, pourtant, ils ont été faits intuitivement, sans que l'équipe de montage pense une seule seconde suivre un quelconque « patron ». Ce « patron » se dégage donc à l'analyse, mais, s'il guide le réalisateur, c'est à son insu !

La grille du cruciverbiste, comme le modèle, possède des traits universels : bien qu'il n'y ait pas deux mots croisés semblables, il demeure que leurs grilles possèdent nombre de caractéristiques communes, qu'il est possible de dénombrer, de systématiser, jusqu'à pouvoir en proposer le système.

Les définitions des mots se font via un langage indiciel, indiquant allusivement comment la remplir. C'est cette résistance qui fait tout l'intérêt de l'œuvre, voire sa raison d'être, qui participe tout autant du jeu que du détour comme symbole de la destinée humaine, détour entre un vide originel et un plein téléologique. Cette allusivité commune au langage cinématographique et aux mots croisés, nous renvoie directement à la genèse du signifiant. L'allusion et comme une sémio-genèse primordiale : celle où l'on doit recourir aux périphrases pour désigner une chose qui n'a pas encore de nom.

De la sémio-genèse considérée comme un jeu

Avant l'invention d'un terme, une définition a nécessairement précédé, à laquelle on a parfois recours pour pallier les carences de la mémoire : « l'outil pour enfoncer des clous » remplaçant alors « le marteau », formule longuette mais commode. C'est toujours mieux que le « chose », ou, comme on dit en Belgique, le « schtroumpf ». (Schtroumpf : dix lettres. Outil pour enfoncer les clous. Est-ce bien légal ?)

Le mot est pour le cruciverbiste un élément dont il se sert pour composer. Il ne se soucie que de ses possibilités combinatoires (et « laisse la sémantique au vestiaire » : dans les colonnes légendes). Le cinéaste a-t-il lui aussi recours à une grille ? Rivette, au secours ! Seuls les élèves trop appliqués recourent à des « moules à films ». On sait ce que ça donne. Mais personne n'a jamais reproché au cruciverbiste de faire usage d'une grille. Ce serait absurde. Voilà qui peut sauver mon modèle : il est à ce point indispensable et ouvert que personne ne songe à en contester l'existence. C'est un outil heuristique, non un « décalogue *updaté* ».

Quel que soit le plan que l'on analyse à la table de montage, il devra être mis en relation avec la grille implicite de sa texture originelle, de la même manière que la légende du mot croisé ne prend sens que si on la confronte avec une grille totale qui reste à remplir. Le langage verbal du scénario, de la préparation, est alors, comme la légende des mots croisés, la définition du dictionnaire, expression allusive encourageant, voire provoquant, le comblement de manques.

L'analogie entre mot (ce que doit produire le cruciverbiste) et plan (ce que doit produire le cinéaste) semble aller de soi : un plan a toujours une relation de chevauchement avec un autre, au même titre que les mots enlacés dont la grille est issue (est tissu), et ceci que le chevauchement soit verbal (je l'ai montré à propos des raccords verbaux de *Les voisins*), ou visuel (comme par exemple, les chevauchements de plan à plan, permettant au spectateur de restructurer un espace).

Coupons un plan en deux : nous aurons deux plans. Comme le lombric, le plan serait segmentable à l'infini, tandis que le mot ne l'est pas. Mais une fréquentation assidue du langage audio-visuel m'a appris qu'il existe une unité essentielle en deçà de laquelle le texte n'est pas composable, qui est le "kinemorph" ("smallest particle of movement" - Leech-). Le cinéaste manipule donc des *kinemorphs* et les entrelace pour former le tissu audio-visuel : kinemorphs et mots se recourent et s'enchâssent, formant à terme une texture.

Le mot croisé, comme le scénario, et pour les mêmes raisons, « finira dans une poubelle » (Carrière). C'est un amuse-gueule, on se penche dessus quelques minutes, puis on l'oublie. Rien de sérieux.

Le recouplement et la constitution d'une grille est le moment second de l'écriture, quand on passe de l'accumulation reposant sur le coup de coeur irrationnel à l'association et à la liaison : ligne pointillée que suit le réalisateur et ses collaborateurs, retrouvant dans leur interprétation l'*einfüllung* initiale. Ce moment chaotique est une période de morcellement : entassement sans ordre d'un fatras de fragments possiblement narratifs, qui cohabitent, juxtaposés mais non unis (Cf. « L'écriture de *Toto-le-Héros* », plus loin). Le scénariste intuitionne par ailleurs le modèle (encore lui), ses lieux vides. Le travail de composition consistera donc à former la grille à partir du stock, systématiquement, et rigoureusement... Elle ne pré-existe donc pas à l'écriture, nous ne sommes pas en face d'une formule du type « draw by numbers ». Mais cette grille est, quant à ses limites, ouverte. Entre un film court et un long-métrage totalisant, il y a différence de degré de complexité, mais non de nature, au même titre qu'en mots croisés, les principes demeurent, mais ni l'étendue, ni la forme de la grille, ni bien entendu son contenu.

Le schéma circulaire de l'écriture cinématographique

Le chapitre précédent visait à révéler, via des analyses structurelles, les caractéristiques d'une nouvelle génération de films, émancipés au moins en partie de la dictature du *storytelling*. Ces films sont faits par des cinéastes qui, eux aussi, appartiennent à une nouvelle génération. Il nous faut la découvrir, elle aussi.

En suivant pas à pas le cheminement créateur de Jaco Van Dormael, dans son écriture de *Toto-le-Héros*, nous le verrons trouver empiriquement une construction elle-même chiasmatisée, y ajoutant simplement une interrogation nouvelle quant à la perplexité de tout auteur devant les choix

à faire, chose qui, pour l'analyste de films d'ores et déjà faits, est une question qui, ayant été résolue, n'a plus à être envisagée. Arpenter à rebrousse-poil le parcours créatif d'un cinéaste novateur devrait nous permettre d'apprécier l'originalité des réponses apportées par ces nouveaux cinéastes à des problèmes qui, quant à eux, ne sont pas neufs : « que dire, et comment le faire » ? Il nous sera loisible aussi de resituer aussi *film fait* et *film à faire* : dégager les lignes de force de chacun des choix du réalisateur, explicitant par-là comment le cycle choisir-composer est le moteur de l'activité de réalisation. Et comment cette caractéristique de la réalisation, hésitante et maladroite, lui interdit d'accéder à une quelconque certitude. Si le réalisateur est un glaneur, cela implique qu'il accorde autant d'importance au toucher qu'à la vision. Le monde est pour lui à portée de main.

Le démiurge à l'assaut de la mort

Que l'on se souvienne des premières caméras : réversibles, elles servaient d'appareils de prises de vues autant que d'appareils de projection. Au même titre que l'art culinaire, la création cinématographique commence par un crime. Avant la composition, il y a dépeçage, mise en pièces... morcellement. De manière analogue, si le récit est lui-même référentiel (historique, dirait Ricœur), c'est qu'il fait d'éléments dissociés d'une réalité reconnaissable⁵⁹.

Tout symbole a été détourné d'une totalité. Il s'agit là de la possibilité essentielle du symbole qui constitue celle de l'herméneutique comme décèlement d'un sens caché. Le "cheminement herméneutique" (Agel, 1976) conduit à retrouver un sens premier, originaire dans sa nouveauté. Le symbole se retrouve là où il n'est plus, figure inversée de sa production. Ce que dit Ricœur du processus analytique peut s'appliquer aussi au processus de réalisation. Il oblige aussi à penser la réalisation en deux temps : disperser, et rassembler (Guérin, 1986, 125). Au moment de la dispersion, une distance se marque entre la personne et les objets qu'elle dispose dans les limites qu'elle s'est données et dont j'ai dressé la silhouette.

L'activité de création s'inscrit dans une chronologie qui est inverse de la consommation commune du repas : elle est réparation d'un deuil. Le repas est d'abord montré avant d'être goûté : puis il est dispersé en parties. En cinéma la totalité résulte au contraire de la fusion des parties : comme l'image inversée et réduite de la chambre noire, la lecture procède du morcellement à l'unité, alors que l'animal procède de l'unité au morcellement. Le processus de compréhension est aussi

⁵⁹ Ce qui situe dès lors la démarche créative, comme l'a vu Kristeva, au niveau du détournement. Michel Guérin ne dit pas autre chose ; "Le langage a mieux à faire que "peindre" (au sens de copier) ; il faut feindre. S'il ment, c'est à la manière de l'œuvre d'art, c'est-à-dire en transfigurant (la réalité)". (Guérin, 1986, 122).

processus de re-création⁶⁰. Ricœur distingue deux niveaux, le premier préparant le second, mais, comme dans la cristallisation ou la coagulation, l'état chimique du second est foncièrement différent du premier. Pour Croce, une œuvre ne devient totalité que si l'artiste donne littéralement la vie à son travail : la μετάβασης εις άλλο γένος (*metabasis eis allo genos*, changement de genre) se révélant alors passage de l'inanimé à l'animé.

Dans la perspective de Levinas comme dans celle de Croce, l'ordre de l'art est une forme de duplication de celui de la vie. La recherche de l'unité organique décrite par Aristote ou Croce fait de l'art une médiation entre deux mondes traversés de vie : le biologique et son pendant symbolique (le langage). Ce cycle est essentiel, il fonde la dynamique du système qui autrement serait mort : éternel retour du même, et non de la différence, comme le montre Ricœur⁶¹. Le dépeçage est aussi, en termes Bergsoniens, une façon de procéder du superficiel vers le profond : l'animal dépèce sa proie, y trouve sa nourriture. Le protagoniste réduit l'antagoniste en pièces, lui vole sa substance.

Comment faire d'une agonie réelle une métempsychose symbolique

Ricœur écrit qu' "un texte est plus qu'une succession linéaire de phrases. C'est un processus cumulatif, holistique" (1986, 201). Or aller du superficiel vers le profond, c'est s'enfoncer, descendre... Mais c'est aussi porter au jour ce qui nous échappe dans la perception usuelle de choses banales. Nombre de films offrent dès leurs premières minutes, une monstration de leur structure hélicoïdale, en hélice. Dans *Toto-le-Héros*, nous nous engouffrons dans la psychologie de Thomas, par le trou laissé dans la vitre par une balle. Peter Shaffer et Miloš Forman, dans *Amadeus*, nous font traverser un palais viennois. Dans les deux cas, une effraction a lieu : des vannes sont ouvertes, des barrières rompues.

On s'en souvient, l'incipit d'*Amadeus* est en mineur : deux domestiques se hâtant vers la voix d'un Salieri déversant un fleuve de remords. Arrêtés devant sa porte, ils tentent de le forcer à ouvrir en le séduisant avec des confiseries. Entendant le bruit d'une chute, ils fracturent la porte et découvrent le corps de leur maître. Le film commence donc comme un policier : du sang a été versé,

⁶⁰ Lameere explique ainsi que ces éléments (ceux empruntés à la réalité), "une fois entrés dans l'art, cessent d'obéir aux lois particulières de l'activité auxquelles ils appartenaient, pour se soumettre entièrement à celles de la création artistique" (Lameere, 1936, 184).

⁶¹ "En retournant de l'événement au système, il (le mot) apporte à celui-ci la contingence et le déséquilibre, sans quoi il ne pourrait ni changer, ni durer ; bref, il donne une "tradition" à la structure qui, en elle-même, est hors du temps" (Ricœur, 1971, 93,95).

il appelle l'enquête. Et, bien entendu, la séquence est construite en spirale : de l'extérieur vers l'intérieur, du superficiel vers le profond. Nous allons de la gourmandise vers le drame intime vécu par Salieri, que son suicide avorté révèle, de façon semblable, des personnages secondaires vers les personnages principaux, des plans les moins chargés émotionnellement vers les plans les plus porteurs d'émotion. La séquence commence en effet par un plan d'ensemble dans lequel évoluent les deux serviteurs, et se termine par la vision, en plongée et en plan subjectif de Salieri, dont la gorge tranchée laisse échapper du sang.

Thomas vieux gît lui aussi, isolé et solitaire. Il est enfermé dans le lieu du ressentiment et du ressouvenir. « Lasciatemi morire ! » (Laissez-moi mourir !)

Amadeus, *Citizen Kane*, *Toto-le-Héros* sont des films agonistiques, derniers souffles de personnages dont l'existence s'est épuisée en une quête homicide. « Toute conscience poursuit la mort de l'autre » (Hegel)...

Tenter de retrouver dans les traces de l'élaboration du film le moment auroral du passage du non-sens au sens - cristallisation des parties en un tout de signification-, c'est aussi mettre à jour cela même dont le sens fait état : l'émergence de la vie, et son antonyme symétrique et dantesque, la pulsion de mort.

Un plan = une phrase ?

Si la prise de vue est une empreinte complexe, son unité est provisoire. Parfois, le plan n'en a d'ailleurs pas. Le monteur, dans une tentative héroïque de faire sens là où il n'y a rien, abolira les ruptures entre plans, effaçant en même temps les interludes argumentés qui ont présidé à leur réalisation. Des pans entiers des usages (sociaux ou grammaticaux) que l'auteur s'est abstenu de respecter, trahissant (*tradittore*, traître) pour mieux traduire (*traduttore*, traducteur), ont été, entre-temps, remodelés et renégociés, et le film en conserve la mémoire. Il ne montre pas la palabre créative, mais il est création. Quand la réalisation approche de sa fin, le film est lui-même une trace, un sédiment, témoignage fragmentaire d'intenses joutes de points de vue, condensant une infinité d'actes instaurant des gestes, des manières d'être ou de dire. En fusionnant toutes les issues montrées des arguments échangés, on en arrive alors à dépasser les échanges interpersonnels en un seul texte, trace d'une multitude d'intentions individuelles, réalisant par conséquent un équilibre fragile entre elles. C'est là que se situe sans doute la différence entre ce qui est cherché – et généralement obtenu – et la recherche elle-même. Alors que la recherche n'est pas unifiée, seulement orientée vers un but,

quand le but est atteint, la disparité des actions s'efface au profit de l'unité de l'œuvre. Celle-ci vole alors de ses propres ailes. Elle a l'unité organique qui rend cette autonomie possible.

Le plan comme point de vue risqué

On peut rêver d'un monde pacifié, sans organisation volontaire, consensus spontané entre une infinité de démarches individuelles. Le film porte en lui l'utopie d'une conciliabilité de principe entre individu et société, sous la houlette d'un leader charismatique (le réalisateur). Cependant, l'auteur de film poétique ne procède pas de manière consensuelle. Son approche de la réalisation suppose une certaine solitude, dès la phase de la conception, car, comme l'écrit Baudelaire à propos du poète, "ses ailes de géant l'empêchent de marcher". Il travaille non le contenu du cadre, mais le cadre lui-même, et cadrer est le fait d'un homme seul. La composition des éléments entre eux varie non *per se*, mais à cause de l'originalité du point de vue adopté sur elles.

Jaco Van Dormael est original d'abord et avant tout par ses choix de points de vue. Quand il prend la décision de dépeindre la vie d'un homme médiocre (Thomas), ce n'est pas par hasard. Son point de vue est en réalité d'autant plus sublime que celui du personnage est insignifiant.

L'ECRITURE DE "TOTO LE HEROS"

Ali

gnons bout à bout les différentes moutures de *Toto-le-Héros*. C'est un champ de ruines, un texte à clés. On y retrouve, dispersées, quelques questions informulées, des réponses parcellaires. Il semble risqué de s'aventurer à voir dans le récit qu'elles forment une progression nécessaire, pas plus que je ne pourrais recréer un dialogue *in extenso* en m'appuyant sur quelques-unes de ses répliques.

Sur les traces du jeu qui s'est joué entre Jaco Van Dormael, ses scénaristes, et ses personnages, et dont ne sont conservés que quelques fragments (moutures, interviews, anecdotes), je mettrai d'abord à jour les règles auxquelles s'est plié son auteur, les pièces qu'il a manipulées. *Tohu-Bohu*, qui restitue le brassage d'idées préalable à l'écriture du premier jet, est un document précieux, non parce qu'il laisse entrevoir ce qu'il sera, mais parce qu'il donne au parcours ses raisons d'être. Cet

inventaire de formules aphoristiques, d'objectifs séduisants (quoique parfois indéfinis), balise un terrain, en définit les frontières.

"Que se passerait - il dans notre monde si...", dit le récit. "Que serait un film dans lequel telle et telle hypothèse se réaliserait", se dit l'auteur d'un film dans les notes préliminaires. Il s'agira de paradoxes, de mini-scripts elliptiques, séduisants ; aphorismes ou formules sentencieuses qui scellent le contrat de mariage du couple auteur-scénario : "je démontrerai la profondeur ou l'universalité des sentences ici rassemblées", se dit-il sans doute, quand il énumère ainsi ces maximes.

Le projet peut alors se déployer dans cet espace de manière autonome, impliquant l'auteur dans un récit dans lequel il sera lui-même, parfois, non le joueur, mais le jouet d'événements qu'il ne maîtrise qu'imparfaitement. L'auteur est dans un jeu dont il est l'inventeur. Il se laisse cependant surprendre par lui.

Dans l'abécédaire, première partie de *Tohu-Bohu*, Jaco Van Dormael a rassemblé quelques citations, sentences prophétiques ou dérisoires, mais universelles : des règles du jeu. Depuis cet amer constat : "on vit et on meurt tout autrement qu'on le voudrait jamais, sans espoir d'aucune compensation...", jusqu'à cette citation de Kundera : "Que la vie soit un piège, ça on l'a toujours su : on est né sans l'avoir demandé, enfermé dans un corps qu'on a pas choisi, et destiné à mourir", la plupart des citations sonnent comme des condamnations : notre destin échappe à toute maîtrise, depuis la formation de notre code génétique. Cette idée sera métaphorisée dans l'anecdote de l'échange des nouveau-nés. Thomas est un frustré : être privé de destin, quand par-dessus le marché autrui en a un, qui aurait dû être le nôtre, est une torture. Sans vocation définie, et persuadé de jouer dans une pièce qui n'a pas été écrite pour lui, il passera distraitement dans l'existence, sans laisser de trace durable, en s'"excusant pour le dérangement".

L'essentiel des aphorismes recueillis par Jaco Van Dormael dans son abécédaire se rapportent à la révolte qu'inspire l'arbitraire de la naissance. On ne sait quel destin absurde nous oblige à endosser date, heure, lieu et milieu de naissance. Cet arbitraire est d'autant plus apparent quand la mort voisine cette venue au jour : ainsi Vincent Van Gogh était-il né un an jour pour jour après un frère qui portait son nom et qui ne vécut pas, et Jaco Van Dormael lui-même aime à raconter que, à sa naissance, ses parents l'ont d'abord cru étranglé par le cordon ombilical, et l'ont longtemps soupçonné de ne pas être tout à fait normal, suite à cet incident.

Il faut alors se résigner à vivre, sans grand enthousiasme, en recourant à l'artifice pour donner une saveur à la vie : se fabriquer un autre moi, quand celui dont on est affublé ne nous convient pas, est une compensation agréable.

L'existence devient alors sensée : "il ne faut pas faire semblant à la légère"⁶². Jaco Van Dormael prendra cet aphorisme très au sérieux, et nous trouvons là une des constantes de ses films : ils sont fabriqués avec le plus grand professionnalisme, mais ne s'avouent cependant jamais autre chose qu'un pur artifice.

Résumons l'essentiel des aphorismes recueillis dans l'abécédaire : la vie commence et se termine dans l'arbitraire. Entre naissance et mort, on déploie avec la patience d'une araignée tissant sa toile un réseau de raisons fallacieuses pour donner un sens à cette double absurdité. L'existence ne devient intelligible, et par là racontable, qu'à condition qu'on en sorte : à ce moment, la banalité, l'échec, l'ennui sont transfigurés, et prennent valeur de destin. Le non-sens devient intelligible⁶³. Jaco Van Dormael a respecté ce verdict. Il dépeint, de la vie à la mort, le destin d'un homme qui n'en avait pas, ayant mal vécu quelques malencontreux zigzags originels. L'existence, et donc l'histoire de cet anti-héros est insipide. Pas un instant il ne soupçonnera que ses actes, sous le regard du réalisateur, puissent former un récit sinon cohérent, du moins exemplaire : que l'intentionnalité du comportement, supposant volonté, but, adéquation des moyens aux fins, puisse être absent de la psychologie d'un personnage pourvu que le narrateur y substitue son extrême agilité intellectuelle : qu'il compose avec les fragments d'une existence dépourvue de sens un récit qui lui, en a un. À l'image de la caméra indiscreète de Welles dans *Citizen Kane*, le regard de Jaco Van Dormael sur son personnage est celui d'un Dieu complaisant qui, pris de pitié pour sa créature, va s'ingénier à lui trouver une destinée, un désir, et jusqu'à une raison d'être⁶⁴. Ses efforts (ceux du Dieu-narrateur) seront couronnés de succès, et Thomas, en grandissant, puis en vieillissant, se verra bientôt transformé de second rôle passif en vieillard animé d'une passion, celle de récupérer une mort qui vaut bien une naissance (selon une équation connue des théologiens). Vouloir vivre, c'est ici vouloir (re)naître.

⁶² Kurt Vonnegut, cité par Jaco Van Dormael dans *Tohu-Bohu*, p.9.

⁶³ Je me réfère par exemple à la citation assez longue de Pasolini (*L'expérience hérétique*), qui tient explicitement ce discours.

⁶⁴ "Jaco Van Dormael filme le monde tel qu'il est vu par le "nouveau" Thomas, mais aussi par le regard omniscient du cinéaste lui-même." (Nasta, 1994, 52)

Thomas n'est rien : dépourvu d'épaisseur, apparence pure, incapable de parler autrement que par citations⁶⁵, il est tout au plus lucide : "il n'a jamais rien vécu". Cette nullité existentielle du personnage est un fond homogène, neutre, sur lequel le talent du narrateur, celui qui transfigure cette non-vie en un vrai récit, se détachera avec d'autant plus de force. Le narrateur est un vrai magicien, qui, placé au-dehors de l'existence nulle de son anti-héros, en fera une destinée cosmique.

C'est l'histoire passionnante d'un type qui n'a jamais rien vécu.

Une métaphysique et une éthique apparaissent ici : on ne peut trouver de sens à sa propre vie, car la conquête du public est une discipline qui nous détourne de l'existence bienheureuse de celui qui n'a pas d'ambition, mais le *loser* lui-même, paradoxalement, dans sa candeur, et son incapacité à se raconter (en quoi sa vie formerait-elle un récit ?) peut-être le sujet d'un film. Le narrateur, maître absolu de ses créatures, adopte sur elles un regard empreint de nostalgie. Tandis que le *loser* tourne en rond comme une mouche dans un bocal, le *winner*, ayant surinvesti la narration, y perd son âme. Jaco Van Dormael est un adulte qui filme des enfants ; il oppose l'innocence, la faiblesse de « l'esprit d'enfance » à « l'inhumanité constitutive et excluant de la normalité, de l'argent » (Aubenas, 1994, 10). Mais on ne sait trop où lui-même se situe, entre ces deux termes.

On verra ici, dans le récit de l'écriture d'un récit par l'image, Jaco Van Dormael refonder en grande partie le langage cinématographique, en même temps qu'il se condamne littéralement à l'échec, étant contraint par le mode de mise en page du script Hollywoodien à ne mentionner que dialogues et didascalies, et aucun des aspects formels de son film, pourtant fondamentaux.

Le hasard, mode d'emploi

La création d'un récit est une lutte titanesque entre narrateur et hasard. Il faut le dominer, et non le subir, comme le fait si bien Thomas. L'annuler dans et par le travail de « cohérisation », d' « organicisation » (pardon pour cet horrible jargon) d'un divers hétéroclite entassé dans la phase passive de la constitution du stock, du chaos pré-syntaxique, phase passive d'accumulation antérieure à sa mise en ordre narrative. C'est du hasard considéré comme un scandale, que traite

⁶⁵ Il joue à être plus qu'il n'est : "du côté des psychanalystes, l'itinéraire de l'enfance de Thomas met en place un vertigineux enchaînement de permutations maternelles et paternelles : de la mère à Alice pour aboutir à Evelyne; du père à M. Kant, ensuite à Alfred, en n'oubliant pas Thomas lui-même (qui finit pas se substituer à Alfred, au père d'Alfred, et à son propre père)" (Bordwell, 1994, 33).

Jaco Van Dormael, et c'est au hasard qu'il règle ses comptes quand il écrit : en le cristallisant en un tout de signification hyper-cohérent.

Le narrateur ayant mis à bas la relation de causalité, la Substance, se voit investi, sur ce champ de ruines, du rôle de Grand Reconstructeur Universel. "Dieu est mort, *ménant, tout est kapot*⁶⁶. Heureusement, je suis là". Son palais est baroque, récupéré dans les gravats de l'après-guerre, fait de fragments de non-sens que sa faculté démiurgique de faiseur de monde associera en un sens global : il y a changement alchimique du plomb en or. Ce plomb est celui des balles. Jaco Van Dormael a passé son enfance dans les ruines de l'Allemagne d'après-guerre, et nous pouvons imaginer qu'il s'est plu, déjà enfant, à remettre de l'ordre dans l'amas de briques et de gravats que les guerriers avaient laissé là : un ordre qui est le sien, celui d'un enfant reconstituant un monde d'avant l'*ekpurosis*, l'embrasement destructeur.

Créer, c'est annuler la fragmentation mortifère, mais cette destruction ordonnée et méthodique est le premier moment nécessaire à la recreation d'un univers bienveillant. Ainsi trouve-t-on une citation de Kundera (à propos de Joyce), relative au moment présent, et à la manière dont, à cause de sa trop grande fluidité, il est voué à nous échapper en permanence, malgré (ou à cause de) sa grande proximité, sa présence immédiate⁶⁷. Selon Kundera, Joyce réussit à arrêter l'instant, et l'agrandir démesurément, au point d'en faire une description quasi exhaustive. Mais, par un curieux paradoxe, ce même agrandissement lui fait perdre de sa qualité : "sous la grande lentille joycienne qui décompose l'âme en atomes, nous sommes tous pareils".

Nous trouvons ici une des obsessions de Jaco Van Dormael, qui en fera un style : comment arriver à une fragmentation quasi absolue de la vie, en éléments atomiques. Cette obsession trouvera son expression dans son style si particulier, ce qui le conduit à réduire son découpage, le plus souvent, au rapport voyant-vu. L'atomisation est, selon Kundera, une façon d'accéder à l'universel. Cette très grande proximité laisse peu de champ au hasard, qui se glisse dans le jeu, le battement, que supposent des plans eux-mêmes aérés, larges. Le style de Jaco Van Dormael, est, comme l'expresso, ou le costume du toréador, très serré : laisser de la marge serait céder au hasard une part de terrain, dans laquelle il ne manquerait pas de se glisser, limitant d'autant la liberté du créateur.

⁶⁶ "Maintenant, tout est cassé", en dialecte bruxellois.

⁶⁷ p.11

L'accumulation primitive

Je ne pousserai pas plus loin l'étude de l'abécédaire. Retenons de ce rapide coup d'œil que l'on y trouve les règles que nous évoquions plus haut qui, au même titre que les règles du jeu, donnent au récit une direction qui n'est le fait d'aucun des joueurs en particulier. Dans un jeu, il n'y a pas que des règles. Il y a aussi des cartes, des pions : éléments mobiles, traversant et retraversant l'espace du jeu. Jaco Van Dormael se pourvoit de ces éléments dans les "fausses pistes" qu'il énumère dans le chapitre quatre. Même quand les situations sont différentes, les dramatis personae y sont alors présentées. Si leurs relations ne sont guère claires, on découvre cependant celui dont la vie fut volée, le frère et la sœur quasi-incestueux, le père absent, l'idiot - qui deviendra Célestin-, etc.

De proche en proche, des bribes d'histoires se font jour : leur accumulation en vient à former une matière, qui bientôt sera largement suffisante à la constitution d'un récit. Marx a inventé le concept "d'accumulation primitive", à propos de la phase d'édification du capitalisme. Le processus serait-il semblable à celui du processus créatif ? C'est bien à une accumulation que nous assistons ici, avec son peu de souci de l'ordre.

Fausse Piste 1 : les rapports de Thomas à Célestin, son caractère étrange.

Fausse Piste 2 : la substitution à un personnage, quoiqu'il en connaisse l'issue fatale (fin de *Toto-le-Héros*).

Fausse Piste 3 : Le vert paradis de l'enfance, vu par Thomas. Le papa blagueur.

Fausse Piste 4 : La relation Alice-Thomas.

Fausse Piste 5 : La disparition du père.

Fausse Piste 6 : La haine du petit Thomas pour son voisin et rival. La certitude d'avoir été échangé avec lui.

Fausse Piste 7 : ébauche du personnage de Thomas adulte (qui inspire manifestement moins Jaco Van Dormael, puisque nous ne trouvons ni situations ni allusions au personnage dans ce qui précède).

Le texte, à la page 53, bascule. Nous passons de la dispersion au rassemblement. Une première mouture, non dialoguée, voit le jour.

Les premières ébauches de récit

Je ne laisserai pas le lecteur avec des comparaisons. Notons cependant que toutes les composantes dramatiques de la dernière mouture s'y trouvent déjà, sauf une.

Dans cette première esquisse de la trame narrative, seule l'enfance et la vieillesse sont dépeintes. Thomas vieux est alors installé seul dans une cahute où il traîne sa fin de vie depuis quarante ans. Voilà réglée la question que chacun se posera : que s'est-il passé entre l'enfance de Thomas et son âge mûr ? Certes, Thomas vieux est présenté, mais ce n'est que prétexte à ressouvenance, et Thomas adulte n'existe pas encore...

Pour ce qui concerne l'enfance, à des aménagements près, tout est déjà en place - personnages et relations-. Il s'agit donc d'une construction en flashes-back.

Lorsque l'enquêteur de *Citizen Kane* fait raconter l'histoire du magnat, c'est pour connaître le sens de "Rosebud". Quand le héros de *Birdy* retrace son amitié avec lui, c'est pour le tirer de sa léthargie mortelle. Dans *Amadeus*, quand Salieri raconte sa vie au prêtre, c'est pour prouver que Dieu est injuste. Pourquoi Thomas raconterait-il sa vie ? interroge Frank Daniel.

Jaco Van Dormael va s'essayer à plusieurs hypothèses de travail. Aucune ne s'avérera satisfaisante, essentiellement à cause de leur caractère trop évidemment fabriqué : ainsi un petit éléphant en ivoire, tombé derrière une armoire, justifiera-t-il un complot imaginaire que Thomas s'ingéniera à déjouer, tandis que dans une autre mouture, il s'agira de restituer la redécouverte d'un monde familial que Thomas croyait avoir fait disparaître, mais qui avait survécu à sa machination - un empoisonnement généralisé-, sans qu'il n'en soit informé, pendant quarante ans... Autant de situations à peu près aussi artificielles que l'énigme-Rosebud, que l'on a souvent dénoncée comme étant une intrigue faite sur mesure pour nouer entre elles des scènes qu'aucune progression dramatique n'unit.

Jaco Van Dormael se rendra sans doute compte de la chose : il abandonnera jusqu'à l'idée du récit construit autour du récit d'un narrateur incarné à l'écran, et choisira de puiser dans ses expériences en court métrage un style de narration mélangeant les époques de manière moins académique : sans narrateur autre que le cinéaste... Aucun narrateur dans le film ne vient concurrencer l'auteur - même du film. Nous avons vu plus haut que les raisons de ce choix sont autant techniques que métaphysiques.

Ne disposant pas de points d'appuis traditionnels, tels que le narrateur incarné, le fil rouge plus ou moins artificiel, la chronologie, ni même une seule intrigue permettant de hiérarchiser l'ensemble, il ne reste alors, pour faire prendre la mayonnaise, que la possibilité de créer une cohérence quasi formelle, proche du travail du poète en littérature. Un poème, pas plus que les films de Jaco Van

Dormael, ne se résume pas facilement. Il tient sa force de séduction ou de fascination de la grande rigueur formelle du travail de son auteur sur le langage même⁶⁸.

Jaco Van Dormael, cinéaste-poète et monarque absolu

Jaco Van Dormael adopte la méthode du poète. Il ne suit pas un synopsis, et construit son film comme un enfant construit un camp, sans plan d'architecte. C'est sans doute ce qui lui fait dire qu'il n'y a pas de différence entre film de fiction et film documentaire⁶⁹. Il est trop attaché à ne produire que du texte pour se soucier d'un quelconque renvoi à la réalité. En un sens, il atteint à la liberté de l'auteur littéraire.

Alors que l'auteur d'un scénario traditionnel produit une œuvre dont il pourra confier la réalisation à d'autres, Jaco Van Dormael ne peut qu'être le seul auteur du film, à tous les niveaux, et régner en monarque absolu sur l'ensemble de la réalisation. C'est que de la matière ouvrable à la matière ouvree, du début de l'écriture du film à la fin du montage, il n'y a qu'une seule et même démarche créatrice, celle qui constitue à associer des éléments, faire cristalliser en un tout signifiant un divers chaotique. Et, puisque la démarche est la même en permanence, son artisan ne peut léguer à un successeur un projet dont une des étapes serait accomplie, comme un architecte passe la main, le moment venu, à un entrepreneur. Les films de Jaco Van Dormael, malgré leurs budgets parfois très élevés, sont artisanaux, entièrement faits à la main par un même auteur : sa main ne peut se passer, elle reste organiquement dépendante de son cerveau.

Pour donner à cette volonté d'isolement une structure vivable, il faut partir d'un matériel, un corpus, sur lequel et à partir duquel l'œuvre sera construite.

L'intussusception vandormalienne

J'ai montré plus haut qu'on trouve dans beaucoup de film une division en deux parties : la première racontant la constitution d'un désir (constitution qui est passive), la seconde sa réalisation (active) sous l'égide du symbolique. On peut trouver, dans le processus d'écriture vandormalien, le

⁶⁸ "Les films de Jaco Van Dormael ne peuvent se lire que si le cinéma devient langage, que si, comme disait Cocteau: "Le cinématographe est une syntaxe (...) et n'est obtenu que par l'enchaînement et la rencontre des images entre elles"" (Aubenas, 1994, 15).

⁶⁹ Interview à Télé-Bruxelles, août 1991.

même dualisme. Passé un cap, l'écriture n'est plus accumulation, mais composition d'éléments empruntés à ce stock, mémoire constituée artificiellement.

Les préliminaires ont été un festin, dégustation gratuite, bourrage d'un ventre imaginaire dans lequel s'entassent souvenirs, notes de lectures, anecdotes⁷⁰. Il faudra digérer ; passer à l'intussusception, et assimiler la substance narrative du divers accumulé antérieurement. Refaire l'osmose de l'aliment au corps, sur un plan intellectuel. Hiérarchisation, segmentation, intrication des fragments récoltés antérieurement⁷¹ pourvoiront à la tâche. Les choses se présenteront ainsi :

-
Définition des règles stylistiques et du contenu souhaité : rassemblement d'idées.

-
Première partie (passive) du processus d'écriture : première mouture, non structurée ou mal structurée.

-
Deuxième partie (active) du processus d'écriture : dernières moutures, et tournage et montage.

Nous décélérons cette différence entre la première et la deuxième partie du processus d'écriture : méthode et préoccupations sont neuves. La première partie est clôturée par la participation de Jaco Van Dormael à un atelier animé par Frank Daniel⁷². Personnages, et éléments essentiels de l'intrigue sont alors fixés. Ils voyageront dans le récit au gré des circonstances, selon les nécessités nouvelles que révéleront les lectures du texte. Le processus, du fait de l'existence des règles que nous avons évoquées plus haut, avance semblablement à un jeu⁷³. Le champ de possibles initialement ouvert diminue progressivement, au point d'être réduit, à la fin, à une seule issue, moment où se clôture la réalisation, où les intentions définies initialement (le film à faire), et le travail (le film fait) se soudent.

Plus il y a de liaisons entre les éléments, moins il y a de fluctuations entre les moutures. En confiant une avant-dernière mouture à un scénariste, nous pouvons supposer qu'il y apportera les

⁷⁰ Ce ventre a en l'occurrence la forme d'un carton à chaussures dans lequel Jaco Van Dormael accumule des fiches.

⁷¹ Cette étape, sur notre topique, correspond au moment où le petit d'homme se trouve sommé de faire quelque chose de ce que l'on a fait de lui, de renégocier la phase de constitution du désir.

⁷² *Tohu-Bohu* p.70. Le séminaire a lieu en juillet 86.

⁷³ J'entends par travail le sens que lui donnent les psychanalystes dans travail du deuil: l'analysant travaille son deuil, comme le deuil travaille l'analysant, l'expression est à double sens, et c'est heureux.

mêmes modifications qu'un autre scénariste, tandis que celles de la première à la seconde pourraient être très différentes, la subjectivité de l'auteur transparaissant dans ses choix⁷⁴. Un joueur d'échecs moyen, mis à la place de Spassky à l'avant-dernier coup d'une partie, jouera sans doute le même coup que Spassky lui-même...

À la différence de la loi de physique, où les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets, nous devons donc considérer ici la relation d'une mouture à l'autre comme étant de nature variable, selon le moment où l'on se situe sur la flèche du temps... Les mêmes causes ne produisent les mêmes effets, dans le cas qui nous occupe, qu'entre l'avant-dernière et la dernière mouture... Là, nous retrouvons "la cause pleine dans l'effet entier". Mais il ne s'agit là que d'un cas particulier : entre la profusion des possibles quasi-infinie de l'état 1 et la nécessité absolue de l'état X-1, il y a toute la gamme des états médians, de la liberté à la nécessité⁷⁵. Plus on se rapproche de la version définitive, plus le contenu même du film est cristallisé, solidifié par un ensemble de relations d'interdépendance qui le rendent d'autant moins malléable, et donc peu sujet à changement.

Dès lors, nous ne pouvons pas évaluer la relation de la mouture 1 à la mouture 2 comme une relation nécessaire. A l'inverse, on sera tenté de montrer que la version 6 est toute entière contenue dans la version 5. Les failles d'organisation y sont rares, et par conséquent les possibilités de modification profonde, sans risques de faire éclater le récit tout entier, y sont quasi inexistantes. Les modifications porteront sur des détails, et ne méritent pas d'être mentionnées ici.

En cela, il y a mise en scène d'un procès essentiel : une métaphore de la vie⁷⁶. Il est vrai que, lorsque l'on rend son dernier souffle, les quelques brassées d'air qui le précèdent contiennent déjà la nécessité de leur arrêt, que l'on joue là ses dernières cartes, que la vie n'est plus le champ d'un projet, elle est celui d'une nécessité.

On ne peut entièrement conjecturer d'un coup joué par un joueur d'échec le coup qui va suivre. Bien au contraire, s'il est bien pensé, il surprend. La relation d'une mouture à l'autre est de même nature : elle surprend. Elle surprend même, à la limite, celui qui en est l'auteur (ainsi Jaco Van Dormael disait-il, quand il a terminé *E pericoloso sporgersi* ; "j'ai l'impression que ce n'est pas moi

⁷⁴ Je simplifie, et ne tiens pas compte, pour les vertus de l'argumentation, des facteurs économiques, particulièrement importants dans les dernières moutures du scénario.

⁷⁵ Notons que le hasard, dans notre perspective, ne jouerait un rôle que dans l'état de l'accumulation primitive.

⁷⁶ C'est le sens même de ce vers de Shakespeare, qui sera présent dès les premières moutures du texte : "Eteins-toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant une heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie RIEN".

qui ai fait le film"). Cependant, l'altérité n'est pas radicale, entre une mouture et l'autre. Aussi, si nous comparons la première et la seconde mouture du film, nous devons nous montrer de la plus extrême prudence. La structure n'y est pour l'instant guère visible, la cristallisation ne s'opère qu'en des zones très fermées. La première et la seconde version sont en effet éminemment dissemblables.

La première et la seconde version

L'âge adulte, absent de la première version, apparaît dans la seconde. Cette période de la vie a toujours posé un problème à Jaco Van Dormael, qui préfère chercher dans l'enfance et l'âge mûr une certaine vérité. Le vers de Verlaine⁷⁷ qu'il cite volontiers illustre bien cette idée. Devenir homme, c'est tomber de haut : trahir espoirs ou amours forgés pendant l'enfance. Le problème est évidemment de faire sentir au spectateur (ou pour l'instant au lecteur) cette disparité entre le paradis (de l'enfance) et l'enfer (de l'âge adulte). Dans le film, comme dans le scénario d'ailleurs, cette partie de la vie est décevante. Mais on ne sait si elle est décevante qu'elle raconte une déception, ou parce que Jaco Van Dormael est à ce point convaincu que l'âge adulte n'est qu'un passage obligé et contraint entre enfance et âge mûr, qu'il n'arrive pas à écrire une trentaine de pages qui soient à la hauteur des terminus a quo et terminus ad quem de son film...

Il faudra en tous cas attendre cette seconde version pour se voir conter la vie de Thomas adulte, qui fait figure ici de pièce rapportée, tant le style que le thème même s'en trouvent pauvres par rapport à la profusion stylistique et thématique de l'enfance et de la vieillesse. La fantaisie est interdite aux adultes, dans leurs rapports comme dans leur façon de vivre. Pour eux, tout est sérieux, et rien n'est tragique : ils sont professionnels, jusque dans leur façon de s'aimer.

Mais on comprendra cependant que si Thomas adulte apparaît, cela vient en grande partie de la nécessité de mettre à jour un principe d'unité, lequel est absent dans la première mouture. Entre l'enfant et le vieillard manque le chaînon intermédiaire, et Jaco Van Dormael n'a pas eu l'audace de tenter de ne raconter la vie de quelqu'un qu'à partir de ses deux extrêmes, choses à laquelle aurait dû le conduire sa weltanschauung.

L'âge adulte donnera au film l'unité d'une vie : tous les âges de Thomas seront passés en revue.

Quelques grands axes apparaissent ; des choix sont opérés, des trajectoires narratives ouvertes, puis abandonnées. Je pense par exemple au petit éléphant en ivoire, glissé derrière une armoire, qui

⁷⁷ "Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore, comme celui des aimés que la vie exila".

restera longtemps un des enjeux dérisoires que poursuivent les personnages du film (comme la cause de la disparition du père de Thomas, elle-même passée à la trappe). Thomas l'attribuait alors à une mafia très puissante, et le lecteur découvrait, en fin de compte que cette machination, aux conséquences innombrables, n'était qu'une fabulation, causée par la disparition innocente derrière le bahut du salon de cette statuette sans valeur marchande...

Bref : un canevas s'est donc dégagé, à partir des éléments de la première mouture. Ce canevas assurera la solidité de l'ensemble jusqu'à la dernière mouture : première période heureuse, en compagnie d'Alice, deuxième période de quête de substitut à sa sœur, sans que cette quête ne trouve son accomplissement. L'ensemble est ponctué de courtes séquences de Toto le cosmonaute, et Thomas vieux vient lui-même interférer avec un récit qui reste très méandreux.

Le personnage de Thomas vieux est pour l'instant passif : un homme termine une trajectoire sans relief dans un terrain vague, se laissant consumer doucement avant qu'on l'assassine. Jaco Van Dormael transformera ce vieillard passif, qui n'apparaît d'ailleurs pas au début du film, en un vieillard habité d'une passion : le désir de vengeance, désir qui sera clairement établi dès l'entrée en matière. Thomas vieux, commentateur ironique et désabusé s'est métamorphosé en justicier. Cette transformation permet de conserver le personnage, lui donnant une fonction qui n'apparaissait pas clairement dans la première mouture. Il devient la source même de la narration : "tu m'as volé ma vie", "Je me vengerai". L'injustice demande réparation, et nous attendrons donc jusqu'à la fin le procédé retors qui conduira Thomas vieux à reprendre sa vie "là où il l'avait laissée".

Que ce désir nouveau structure le film selon la règle de l'intrigue et de la résolution apparaît clairement. Que ce procédé distorde quelque peu la psychologie de Thomas, voilà qui est tout aussi certain. Mais il donne au film une progression qu'il n'aurait pas eue sans cela : du désir à son exaucement, justification de la narration même. Car pourquoi Thomas vieux raconte-t-il sa vie ?

Jaco Van Dormael, nous l'avons vu, a voulu éviter le recours classique au narrateur incarné. Mais il est clair cependant que le film est, dans son style même, l'analogue d'une série de flashbacks. La narration a la forme subjective d'une pensée⁷⁸, ce qui la condamne à être celle de Thomas-Vieux, puisque tout ce qui est raconté ne peut avoir été connu que de lui. Il y a d'ailleurs là une difficulté d'écriture : dans la mesure où il n'y a pas réellement narrateur incarné à l'écran, il manque à Jaco Van Dormael le ressort dramatique dont Shaffer, par exemple, fera largement usage dans *Amadeus* : le recours à la synthèse verbale, par le narrateur même, des épisodes charnières dans la vie qui est

⁷⁸ Jaco Van Dormael se donne dès les premières notes préliminaires, comme but de recréer une pensée-film (Tohu-Bohu, p.29).

racontée, synthèse nécessaire à qui veut exposer en une ou deux heures la vie d'une personne qui a vécu soixante années ou plus. Cette solution n'existant plus, il lui faudra recourir en quelque sorte à des accélérés, en mélangeant parfois très adroitement des segments de plusieurs périodes, ou en renvoyant dans l'inessentiel des pans entiers de l'existence de Thomas (en particulier Thomas adulte, dont la vie régulière d'arpenteur-géomètre est supposée sans surprise, et ne mérite pas par conséquent d'être racontée...).

Dans cette même deuxième version, il n'existe pas d'ennemis, ou de méchants à proprement parler : sans désir de vengeance, pourquoi y aurait-il donc des ennemis ? Dans les versions ultérieures, c'est à donner à certains personnages un caractère de méchanceté que s'emploiera Jaco Van Dormael, et cela le conduira à évacuer les méchants loubards de la fin de la première mouture⁷⁹, qui font double emploi avec le méchant Kant. "Make your enemies as strong as possible", dit Frank Daniel. Jaco Van Dormael respectera scrupuleusement cet adage, attribuant à Kant et son fils Alfred tous les attributs de la puissance : riche, manipulateur, méprisant, et foncièrement malhonnête, c'est en tout cas ce que les médias répandent.

Ainsi, en créant cet amalgame, Jaco Van Dormael devait faire diminuer l'importance de Célestin, personnage extrême servant de pendant à Alfred, et mettant en valeur le caractère médian de Thomas : Alfred a tout. A Célestin, il manque un plomb. L'un est l'incarnation du manque, l'autre de l'excès (et son embonpoint en rend compte). Dès lors, Thomas apparaît comme entre-deux, ni-trop-ni-trop-peu. Il peut faire figure de personnage principal, se situant en un méson aristotélicien.

La fusion de deux idées en une seule

Dans la deuxième version, le personnage de Célestin possède donc une importance qu'il perdra dans les versions ultérieures. Il y a bien substitution alors d'un personnage à l'autre : mais de Célestin à Thomas, non de Thomas à Alfred (rappelons-nous que le thème de la vengeance n'est pas encore apparu, même si celui de la substitution de vies, quant à lui, l'a été). De manière caractéristique, trois idées isolées se trouvent reliées entre elles par une autre, plus vaste, les fédérant : 1. L'échange de bambins pendant l'incendie de la maternité. 2. L'idée de faire subir à autrui le sort qui ne lui était pas réservé en vivant un instant à sa place (en l'imitant au point de se

⁷⁹ Dans la première mouture, le film se termine en poursuite à l'américaine.

confondre avec lui) 3. La passion sans laquelle il n'est pas d'œuvre (et qui manque encore dans cette version-ci).

Jaco Van Dormael fusionnera ces trois idées en une seule : "c'est l'histoire d'un type qui se substitue à un autre type qui s'était substitué à lui étant enfant, de telle sorte qu'il assouvisse sa soif de vengeance, en récupérant une vie qui lui a fait défaut toute sa vie...". La formule est lourde, mais, quoiqu'indigeste, synthétique. Il s'agit là du ressort même de la « cohérisation » du film, procédé que l'on trouve tout le long du travail d'écriture, et qui consiste à mettre en liaison des éléments : ils ne forment alors qu'un tout indissociable.

L'auteur joue des pronoms relatifs, conjonctions ou locutions conjonctives (qui, que, quoi, dont, où). Les formes sujet-prédicat des idées atomiques en forment de plus grandes les fédérant. De nouvelles relations entre ces super-éléments et d'autres seront établies, et en fin de parcours, une structure cristalline apparaît, où chaque élément renvoie dans la simultanéité à plusieurs autres⁸⁰. Le film devient alors une construction aux ramifications multiples, en rhizome ; quittant l'à-plat des premières esquisses, il devient une demeure que l'on habite, que l'on parcourt, une construction dramatique.

La plupart des choix ont été fixés, et Jaco Van Dormael, possédant règles et matières, va faire progresser un scénario dont les différentes versions ne seront désormais que des variantes. Toto-le-Cosmonaute va se voir mué en Toto-le-Héros : il n'est plus sur une voie parallèle, mais interfère, par ce biais, avec le récit principal (figure d'un idéal inaccessible). La disparition du père devient mobile d'une vengeance des enfants, justifiant de ce fait la séquence de la supérette, qui deviendra très vite la propriété de Kant. Le personnage d'Evelyne, comme il a été dit plus haut, est né de la nécessité de donner à Thomas adulte une raison de vivre (et par là même une raison d'être dans le scénario). Il fallait bien qu'il vive quelque-chose : ce quelque chose sera la pâle réplique de son amour authentique pour sa sœur⁸¹. Des questions se poseront aussi à propos de la disparition de la mère de Thomas (dans la première version, elle disparaissait du scénario sans crier gare); son décès justifiera sa subite absence.

Seule relation stable, dans cet océan de disparitions : celle de Thomas et son frère, qui survit paradoxalement ("aux innocents les mains pleines"). Célestin diminuera en importance, de mouture en mouture, pour n'être plus, en définitive, qu'un faire-valoir.

⁸⁰ Dès cet instant, il devient difficile de n'aborder que la partie, indépendamment du tout.

⁸¹ Cf interview de Didier De Neck (Pesesse, 1990).

Ainsi, de proche en proche, le fatras de la première version se voit mué en tout cohérent, par le recours aux hiérarchisations et d'attachements : établissement d'une trame de relations qui sont, comme les relations grammaticales, des relations contractuelles (contraignant deux termes à rester unis par un lien quelconque). Contrat vis-à-vis de soi-même ("je me vengerai", contrat amoureux à la vie à la mort, contrat de propriété (Kant devient propriétaire de la supérette, ce qu'il n'était pas), relation de haine, envie, contrat d'emploi (rappelons que le père de Thomas n'est pas, initialement, employé de Kant), relation d'analogie (entre Alice et Evelyne). Toute relation fait farine au moulin, et contribue à solidifier l'ensemble.

Le coup de cœur, sa justification

Justifier un coup de cœur, c'est lui faire perdre sa virginale beauté. Une série de coups de cœurs peut, à l'inverse, être organisée logiquement. Le scénariste, créant contrats et antithèses, forme un vaste réseau de communication, d'éléments interdépendants. C'est sa façon à lui de cuisiner le hasard, lui faire rendre raison : "Pour cette version (la première) je me suis promené dans la grande surface de mon imaginaire. En déambulant ainsi, dans les rayons, j'ai rempli mon caddie de fragments de rêve. Certains de ces vivres étaient de première nécessité, d'autres superflus. Enfin, j'ai continué ainsi mon chemin en sachant que j'allais devoir, à un moment ou un autre, passer à la caisse et me justifier"⁸².

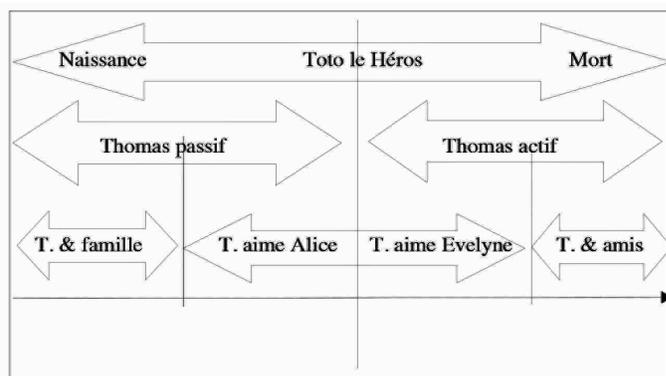
C'est à ce moment que s'effectue le passage, pour l'auteur, de la passivité à l'activité (la mise en narration est aussi mise en relation). Le conscient fait quelque-chose de ce que l'inconscient a fait de lui (même s'il est celui qui a fait l'inconscient, s'il l'a fait, c'était "sans faire exprès"). Le processus créatif est très proche du processus d'avancée sensori-motrice : il est en effet position d'une perspective (sans laquelle l'avancée, manquant de cadre de référence, ne peut se faire), détermination d'un objectif et d'une stratégie. Cette avancée ne peut se faire que si le sol qui se trouve devant le marcheur est à la fois assez dur et résistant pour que son énergie puisse le porter de l'avant, et assez malléable pour que son pied y laisse une empreinte.

Ce sol, ce sont les éléments dont je parlais : le matériel. Il n'est que de voir le choix terminologique des monteurs, scénaristes et psychanalystes. Mais matériel renvoie aussi à *materia prima*, à cette matière qui déjà donna tant à penser à Platon et Aristote.

⁸²Interview de Jaco Van Dormael, Pesesse, 1990.

De la matière, le cinéaste conserve le grain aléatoire qui a conféré une individualité à l'élément montré, mais il le vide de sa substance, de telle sorte que seule la peau de la réalité demeure. Il en résulte une forme-matière, cumulant à la foi l'unicité que seule la matière peut conférer au composé hylémorphique, et l'éternité, privilège normalement exclusif de la forme platonicienne. En écrivant des films, on a le beurre et l'argent du beurre : l'éternité de la forme et l'unicité conférée par la matière à l'objet.

La matière perd alors son caractère non-nécessaire (contingent), pour, par le processus de mise en relation, devenir entièrement nécessaire dans son arbitraire même.



Jaco Van Dormael aime à multiplier les liaisons entre termes (liaisons qui sont à la source de l'allusivité de son style, son économie...) : contrats, antithèses, etc... C'est sa manière à lui d'évacuer le hasard, ce plein encombrant de la matière. Ses scénarios en deviennent parfois d'une lecture pénible, si ce n'est illisibles, quand leur lecteur ne leur restitue pas leurs

couleurs initiales. La trame des oppositions y est à ce point remplie d'harmoniques, de cycles transversaux, qu'il faut en donner une représentation en couches superposées, telle celle des cartes géographiques, s'accumulant en un seul film-totalité. Nous devons dès lors faire le détour par une topographie de *Toto-le-Héros*, pour aborder sa version définitive (schéma). Nous avons évoqué contrats et antithèses. C'est que ces deux termes sont complémentaires. Rappelons-nous d'abord l'étymologie du terme antithèse. Θέσις (thesis), dans la Grèce antique, suppose l'action de poser. Parmi les premières formes d'écriture, nous trouvons des contrats gravés dans la glaise (Mohenjo-Daro). En op-posant des fragments d'espace-temps, on les lie, les associe ; et s'associer ou être associé, c'est se donner un contrat. Le contrat donne son impulsion à l'écriture : pour en prouver l'authenticité, on donnait à chacun des signataires la moitié d'une plaquette d'argile, sur laquelle il était rédigé. Dès lors, chacun était séparé de et uni à son co-contractant. Umberto Eco nous rappelle d'ailleurs que l'origine lointaine de symbole (σύμβολον, dérivé du verbe συμβάλλω, « je joins ») est "moyen de reconnaissance formé de deux moitiés" (Eco, 1988, 191).

La ligne de fracture des deux moitiés de la plaquette d'argile a pour fonction d'unir et séparer deux op-posés, les maintenant face à face. Ouvrons maintenant le contrat, en faisant pivoter autour

d'un axe les deux moitiés, symbolisant les moitiés unies et opposées. L'ordre de succession des éléments de la ligne de partage sera alors inverse par rapport à l'ordre initial. Autrement dit, chiasmatique.

Tout se passe comme si la représentation du contrat était la forme fermée de la représentation du film, un entrelacs de chiasmes, d'antithèses.

Cette unité initiale de l'opposition-contrat entre éléments, nous la recréons en lisant le film, et, par le processus de compréhension, en ressoudant les moitiés antithétiques, aidés en cela par la disposition symétrique-inverse de certains signifiants, le long de l'axe temporel, celui de la lecture du film.

La logique nouvelle de construction scénaristique développée par Jaco Van Dormael peut être considérée comme l'adaptation au medium cinématographique de la figure du chiasme. Pour faciliter la lecture, j'ai d'abord passé en revue les symétries entre les éléments signifiants du film (repérables, mémorables), pour ensuite me pencher sur les segments antithétiques.

En accompagnant notre lecture du texte de la quatrième mouture, nous pourrions maintenant visualiser le mode de construction qu'affectionne Jaco Van Dormael, rendre tangibles les innombrables couples rhétoriques entrelacés (entrelardés) en ce texte au premier abord rébarbatif. Je vais examiner ici la construction de la dernière mouture de *Toto-le-Héros*, telle qu'elle nous est restituée dans l'édition qu'en a fait Gallimard⁸³ Je me référerai donc à sa pagination.

Les inversions de l'ordre prévu du signifiant

Si mon modèle s'avère juste, nous devrions trouver, dans le scénario de *Toto-le-Héros*, des signifiants repérables, d'une mémorisation facile, égrenés dans un premier temps dans un ordre (par exemple A, B, C), dans l'autre dans l'ordre inverse (C, B, A).

C'est le cas : sur le plan de la structure globale du film, nous pourrions opposer le paquet de cigarettes que cache Thomas (p.9) au paquet de cigarettes que découvre Alfred (p.107), le baiser de la p.11 au baiser de la p.104, le papa derrière la porte de la p.14 à Evelyne derrière la porte de la p.91, le "je dois rentrer à 4h. de la p.35 au "le goûter est à 4h" de la p.85., la rose blanche fabriquée par Alice (p. 56) à la même rose blanche qu'Alfred conserve sous une cloche de verre (p.106) etc.

⁸³ Jaco Van Dormael: *Toto-le-Héros*, Paris 1991.

À l'intérieur des actes ou des parties, d'autres symétries chevauchent : ainsi la scène du pont de la p.24 renvoie à la scène du pont de la p.67, le revolver de Toto - le - Héros de la p. 40 à celui que repère Thomas vieux p.66, la scène du stade de la p.38, à celle de la p. 57.

Néanmoins, d'autres éléments de répétition ne sont pas disposés de part et d'autre d'un centre, de manière symétrique, mais viennent ponctuer le récit régulièrement (leitmotifs, comme les retours à Thomas vieux, se retournant dans son lit, etc.). Enfin, à la fin du film, une récapitulation de tous les éléments dramatiques est opérée, elle-même faisant pendant à l'inventaire du début.

Concession à l'écriture classique, Jaco Van Dormael adopte une structure globale à la fois duale (première et seconde partie) et ternaire (1er, second et troisième acte).

Étude de la *dispositio* en parties

Il y a deux parties : jeunesse/ adulte-vieux. Cette dualité est elle-même redoublée d'un changement de statut pour Thomas vieux, qui, de leitmotiv, devient personnage. Thomas vieux est, dans la première partie, prisonnier passif, presque légumineux, du home. Dans la deuxième, il passe de la passivité à l'activité : Toto vieux ne rumine plus sa vengeance, mais la poursuit. On retrouve aussi, dans la bipartition de la structure, le rapport du désir incestueux à sa réalisation sublimée que nous avons relevé par ailleurs dans beaucoup de films, et qui offrirait sans doute la justification psychanalytique de l'existence de cette bipartition du scénario.

Les deux parties sont articulées entre elle par le basculement.

Nous l'avons vu, la première partie peut être dès lors considérée comme le lieu de la constitution d'un être virtuel, lequel émerge dans la seconde. Dans la première partie, le héros n'affiche pas une volonté très claire. L'amour reste une virtualité, il se prépare sans aucun doute, mais n'apparaît pas encore. Thomas (enfant ou vieux) illustre cette thèse, puisqu'il est passif et manipulé dans la première partie, victime d'abord de l'amour absolu qu'il éprouve pour sa sœur, alors que dans la seconde, il pose des actes autonomes, depuis la démission de son travail de géomètre-arpenteur jusqu'à la poursuite effrénée de l'amour d'Evelyne.

Le couple rhétorique auquel obéit la bipartition du scénario de *Toto-le-Héros* est bien essentiellement passivité/activité, mais se redouble d'une dualité désir incestueux/réalisation sublimée, et enfin d'une dualité paradis (de l'enfance) / enfer (de l'âge adulte)⁸⁴.

La relation de la première à la seconde partie n'est pas une relation de cause à effet. La chose serait impossible, d'abord parce que la première partie interfère elle-même avec le premier et le second acte. Or le second acte n'est pas encore clos quand la première partie se termine, impliquant de ce fait que des interférences imprévisibles continuent d'agiter le devenir-non-héros de Thomas. Quand bien même cela ne serait pas, il serait impossible de statuer exactement sur ce que Thomas va faire de ce qu'on a fait de lui... Même si nous connaissons les éléments compossibles, nous ne possédons pas leur organisation.

Je l'ai dit, cette bipartition en deux parties est elle-même entrelacée d'une tripartition en trois actes. Attardons-nous quelques instants à cette structure sophistiquée et stimulante.

Étude de la *dispositio* en actes

Le premier acte se termine à la scène de l'enterrement de la maman de Thomas. Le deuxième commence avec la scène dans laquelle Thomas et Alice regardent de vieux films en 8 mm, et narre les amours toujours impossibles de Thomas pour sa sœur ou son substitut : il englobe donc le basculement, du milieu du film, et se termine avec un bien nommé passage à l'acte, lorsque, dans le train, Thomas adulte agresse un passager (la disparition d'Evelyne l'ayant mis de méchante humeur). Cet acte est lui-même scindé en deux parties (désir/réalisation).

L'acte 3 renvoie à l'acte 1 de façon très symétrique : dans l'acte 3 le problème n'est plus celui de la relation à Evelyne, qui a disparu, tandis que dans l'acte 1 le problème n'est pas encore celui de la relation de Thomas à Alice, la pulsion incestueuse n'étant pas encore apparue.

Tout se passe comme si l'acte deux jouait le même rôle de transition entre les deux actes extrêmes, le premier et le troisième. La relation n'est pas une relation chirale : ils ne sont pas symétriques-

⁸⁴ Semblablement, dans *Amadeus*, l'on retrouve après le basculement un héros transfiguré, souvent substitué à un personnage de la première partie. Salieri se confond alors, par exemple, avec le père de Mozart -c'est le ressort même de l'intrigue qui suit-. Evelyne elle-même est et n'est pas Alice... Mozart est père de famille (avec les responsabilités que cela implique), et les conflits qui peuvent se créer à propos des sacrifices liés à son état matrimonial ; il vit les conflits mêmes que vivait son propre père. Enfant gâté dans la première partie, il est sommé de plaire à d'autres que lui dans la seconde : le fantôme de son père, le commanditaire de l'opéra-bouffe, Constance, etc. Ce jeu de chaises musicales, ou les rôles demeurent mais sont occupés par des personnages différents est caractéristique de la construction en chiasme. Les places des mots sont ici remplacées par les places des personnages

inverses comme le sont la première et la deuxième partie. Le premier et le dernier acte décrivent des constellations, et non des relations de personne à personne : des microsociétés... La première est facilement identifiable. La famille de Thomas, dont le père sera vite absent, reste néanmoins solide tant que sa mère pallie les manques. Dès sa disparition cependant, la constellation familiale éclatera. Cet acte montre précisément les modalités de cet éclatement, trajectoires croisées d'individus (dans l'espace et le temps) que le destin (et surtout le désir) a expulsé dans le monde réel.

Le troisième acte quant à lui, restitue la manière dont ces trajectoires convergent finalement pour reformer une *microsociété* dont le fonctionnement n'est certes pas aussi harmonieux que la première, mais qui en offre néanmoins certains traits reconnaissables⁸⁵. Un lieu matriciel émerge à nouveau, à l'image du lieu original, où il fait presque bon vivre.

Le deuxième acte, lui, est axé sur le récit du développement d'une relation, cette relation étant la médiation entre les deux états, laquelle se superpose en quelque sorte à la dualité réel/symbolique que nous avons relevée comme étant le principe d'organisation binaire du film (la tripartition étant son principe d'organisation ternaire). La relation entre deux personnes (acte deux) est prise en sandwich entre la peinture de relations en rhizomes entre membres d'une microsociété (actes 1 et 3), ouvrant et fermant elles-mêmes le film. Ces deux microsociétés sont quant à elles organiques, et le lieu (qui est indifférent aux deux individus dont la relation est dépeinte dans l'acte 2), lui est consubstantiel. Une fois de plus, c'est donc en tant que superposition de couches que nous devons envisager *Toto-le-Héros* : l'analyse de la complémentarité entre actes et parties de son scénario nous apprend qu'il est feuilleté...

Il y a donc trois actes, dont le premier et le dernier sont plus courts de moitié que le second, lequel se subdivise en deux (au moment du basculement).

Acte 1.

Il est de tradition que l'on consacre l'acte 1 à l'exposition, implantation des personnages et volitions, ouverture du sujet, formulation de vœux ou de désirs. *Toto-le-Héros* ne déroge pas à cette règle, et il est par conséquent, comme un dépliant publicitaire, un inventaire sans ordre contraignant (sur le plan de la chronologie narrative), de ce que le réalisateur a en magasin. Ce premier acte n'est

⁸⁵Ils l'auraient été sans doute plus si le projet vandormalien d'une Chickenpolis déglinguée avait été réalisé.

cependant pas dénué de rigueur de construction, car il faut pallier précisément le manque de tension dramatique par une systématisme dans la méthode d'exposition.

Le pré-générique (de la p.5 à la p. 11) est une sous-séquence bâtie de manière chaotique sur le thème du désordre. Hormis le questionnement lié à la voix du mort énigmatique commentant le début d'enquête qui nous donne à voir, des fragments de films désarticulés de télescopent sans qu'aucune lisibilité n'en émerge. Tout ceci fait désordre, et ce n'est que rétrospectivement, quand Thomas enfant fait l'inventaire des lois qui gouvernent le monde sous forme de règles de physique enfantine (Pp. 11-16) que l'on comprend qu'il y a là une construction en antithèse désordre-ordre. Y met terme le vœu trouble que formule Alfred ; "Si tu répètes ça à quelqu'un, je te tue..."

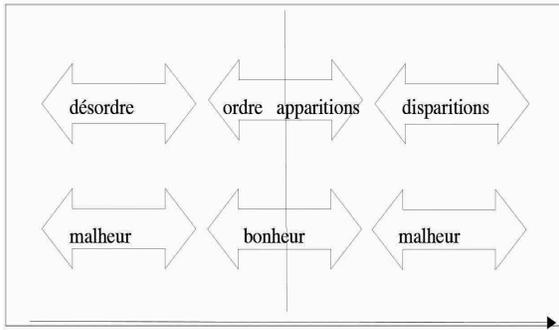
Deux menaces symétriques qui ouvrent (p.18) et clôturent cette partie d'acte (et l'on comprend très bien que la seconde menace est le pendant de la première, la première revendiquant une vie, le second interdisant jusqu'à l'évocation même de cette revendication). Nous restons ensuite (pp. 18-24). Dans la prime enfance, mais l'objet du récit n'est plus le même. Il s'agit maintenant de mettre en valeur la douce unité familiale, cela au travers de l'énumération des arrivées de nouveaux venus dans la famille : naissance de Célestin dans la machine à laver, de Thomas, arrivée du père. Autour de ces apparitions (métaphoriquement rappelées par les tours de magie de Thomas-papa), se constitue un milieu rassurant, et de toute évidence placé sous le signe du bonheur.

Deux ordres se superposent donc ici, celui du monde et celui de la famille, et tous deux forment un cosmos bienveillant.

La troisième partie de l'acte est l'antithèse de la seconde. Nous assistons au contraire à deux disparitions tragiques : celle du père de Thomas (quand il est encore enfant), puis celle de sa mère (pp. 24-30 et 30-37)..

Disparition est évidemment l'antonyme d'apparition, père et mère sont opposés-complémentaires : cette troisième partie s'oppose à la seconde, et elle-même peut se diviser en deux demi parties antithétiques.

Les personnages sont quant à eux indifféremment adultes, enfants, vieux : les trois âges sont, eux aussi, installés dans ce premier acte.



Re

marquons que leur énumération ne correspond pas aux sous-actes: des chevauchements de catégories apparaissent dès le début du film. Il en est de même de l'antithèse ordre-désordre et de l'antithèse apparition-disparition, la première chevauchant partiellement la seconde. Le caractère structuré de l'ensemble en devient plus difficile à décoder, comme une patine à l'antique laisse entrevoir plusieurs couches de peinture superposées se chevauchant par endroit, apparaissant-disparaissant.

La partie centrale de l'antithèse est un mélange (une "surimpression") de deux des termes d'une antithèse : bonheur + apparitions. Cette structure feuilletée du sous-acte n'exclut cependant pas que de nombreuses protensions soient installées et laissées ouvertes, tels le suspens (Thomas tuera-t-il Alfred?), l'implantation des personnages, la constitution d'une énigme ("est-ce vrai, vous n'êtes pas vraiment Thomas?").

Nous quitterons ce premier acte avec la première équivoque Alice-Evelyne, avant-goût d'une disparition essentielle à la structure du scénario (scénario dont un thème secondaire est très certainement la disparition).

Dans une veine très wellésienne, chaque fois que Jaco Van Dormael nous entraîne vers le passé, il recourt à un procédé reposant essentiellement sur une analogie entre deux objets, deux situations, etc. Le moteur de cette induction sera ici la projection d'images 8 mm, qui feront donc transition vers un retour à l'enfance : procès de remémoration « immanentisé » dans le processus narratif, qui devient de ce fait un simulacre de pensée. Ce n'est donc pas un narrateur-à-l'écran qui se souvient, mais bien directement le narrateur-spectateur.

Nous revenons dès lors à Thomas enfant, absorbé, en compagnie d'Alice, dans la vision de films 8 mm que le même Thomas adulte regardait seul, en l'absence d'une mère qui n'est pas encore partie (changement de structure par rapport à la version 4, qui commençait avec son départ). Par

recoupement, nous pouvons conclure qu'Alice finira par disparaître, que Thomas est habité par la nostalgie, que la relation des frère et sœur reste un dernier refuge dans l'adversité, qu'au-delà de cette relation il n'y a plus que la solitude, la mort, les relations fusionnelles de l'enfance n'étant pas recyclables.

Nous l'avons dit, l'acte II se divise en deux : la première partie de cet acte allant des pp. 39 à 70, la seconde de la p.71 à 95.

Cette première partie sera elle-même duale. Dans un premier temps, elle évoluera sous un ciel sans nuage, et le couple triomphera complicitement de son adversaire potentiel qu'est Alfred, tandis que la deuxième partie verra au contraire Alfred l'emporter sur son rival, et mettre en déroute la marche quasi-certaine des deux amants incestueux vers la consommation de l'acte. Nouveau malheur, nouveau deuil pour Thomas.

Nous avons déjà constaté cette dualité majeur-mineur dans le premier acte, et nous la trouverons encore dans la deuxième partie du deuxième acte.

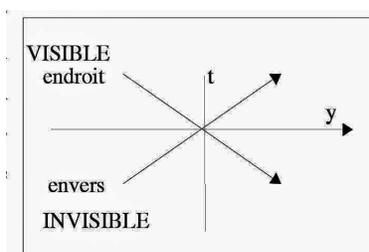
Il est évident que, à l'intérieur de cette intrigue, la maman de Thomas fera figure de principe de réalité, qui quand elle disparaîtra laissera le champ libre aux amours transversales. L'alternance des séquences horizontales et verticales se fera très méthodiquement de la p.39 à la p. 57, les séquences au lit ouvrant et fermant la sous-séquence idylle frère-sœur. De la supérette (suivie de la vengeance d'Alice), jusqu'au quiproquo où Evelyne et Thomas abusent magistralement Alfred, tout leur réussit. L'importun voisin viendra s'immiscer dans ce bonheur trop parfait, un flash-forward⁸⁶ (dans lequel les personnages évoquent d'ailleurs les années d'enfance) attestant qu'il ne date pas d'hier. Mais il s'agit aussi, pour Jaco Van Dormael, d'implanter le personnage d'Alfred adulte, de telle sorte que quand on le retrouve plus tard, il n'apparaisse pas une copie trop peu conforme d'Alfred enfant (Condé, 1990, 30). Or le lien de l'intrigue associe définitivement les deux personnages dans la mémoire du spectateur, et, de manière semblable, nous associerons Thomas vieux et Thomas enfant, parce que Van Dormael a pris soin de les montrer dans une situation analogue, couchés, perdus dans des rêves ou des souvenirs, et filmés en plongée verticale, dans l'éclairage bleuté d'une nuit américaine.

Alfred détrônera Thomas, et cette dégradation conduira, d'humiliation en menace, Thomas à pousser Alice au crime : passage à l'acte qui caractérisera toutes les fins d'acte de *Toto-le-Héros*. Mais entre-temps, parce-que nous approchons du basculement, nous pouvons déjà déceler les

⁸⁶ Ou back : les repères temporels sont ici imprécis, faute de narrateur à l'écran.

prémises de la métamorphose de Thomas passif en Thomas actif. Aussi voyons-nous Thomas Vieux glaner sur l'étrange lucarne du home où il pourrit le signe que son moment est venu (p. 64), tout comme le destin qui frappe Alice projettera Thomas enfant dans le monde des adultes, celui de la sublimation.

Les cosmogonies antiques retracent l'établissement des différences fondatrices. La notion même



de basculement, n'a de sens que si l'on se réfère à une conception cyclique du scénario, avec ses inversions de polarités déterminant des irrptions brutales, des césures, des mouvements de bascule supposant eux même un moment spécifique (crucial), celui où il y a inversion de sens (schéma). Le lieu de basculement permet la monstration de l'envers caché des choses, qui passent la frontière de l'invisible au visible.

Le basculement suppose que le décor change - ce qui est le cas ici-, que les personnages secondaires soient en tout ou en partie remplacés, enfin qu'une ellipse de temps importante sépare la première et la seconde partie⁸⁷. Le décor du quartier de l'enfance, qui est le seul lieu vraiment identifiable du premier au second acte est remplacé par la ville⁸⁸.

Parallèlement, nous l'avons dit, nous changeons d'époque : l'ellipse entre la mort d'Alice et l'intrigue Evelyne-Thomas est d'environ 25 ans.

Une forme de parallélisme unit les deux Thomas qui cohabiteront désormais dans le récit (le vieux et l'adulte), le premier démissionnant de son emploi, le second quittant son home. Le parallélisme est renforcé par l'utilisation d'un élément de décor (la statue, page 78) permettant de souligner la différence des époques, et donc la similarité des personnages⁸⁹. Comme dans la première partie de l'acte II, les prémisses sont plutôt favorables, et, jusqu'à la visite à Célestin, Thomas trouve en Evelyne un substitut à son trop grand amour perdu... Trois séquences s'enchaînent ici, en un ordre simplement chronologique symétrique de la première partie de l'acte 2.

Une relation se crée, se transforme, évolue très classiquement du superficiel vers le profond.

⁸⁷ On retrouve ici l'influence de Frank Daniel, éminence grise, maître du script doctoring à l'américaine : ainsi, entre la première et seconde partie de Amadeus, de son ami Forman, trouve-t-on la même évacuation des personnages secondaires, la même ellipse de temps, la même modification de la psychologie du personnage principal (passif/actif).

⁸⁸ De façon identique, dans Amadeus, où l'on passe du lieu "cour de l'empereur" au lieu "appartement de Mozart".

⁸⁹ Grande clairvoyance de Jaco Van Dormael, toujours conscient des limites de compréhension de son spectateur.

Le couple Thomas-Evelyne se méprend sur ce que chacun peut attendre de l'autre : nous assisterons à la dégradation rapide de l'amour de l'un pour l'autre, l'image d'Alice venant s'interposer entre Evelynne et Thomas. *Alice is Alive...* Depuis la p.88 jusqu'à la p. 95, tout ne sera que déliquescence.

Le lapin que lui pose Evelynne⁹⁰, la résurrection de l'Opposant de service, mari et metteur en scène inattendu d'Evelynne⁹¹, autant de coups de boutoir qui pousseront, sur un prétexte fallacieux, Thomas, à son tour, à passer à l'acte de manière analogue à celle dont Alice le fit, sur la provocation de son frère : il tabasse (le mot convient à merveille) un anti-fumeur importun. Passage à l'acte qui marque la fin de l'histoire de la relation (Thomas enfant / adulte)-(Alice/Evelynne) - relation qui, dans sa deuxième partie, tient presque de la nécrophilie-, mais non la fin du film, puisque la passion qui anime Thomas est celle de la reconquête d'un droit de propriété sur son existence, lequel, on s'en souvient, a été violé avant même que n'apparaisse sa sœur, son amour pour elle n'étant jamais que la plus douloureuse des épines de sa couronne.

Evelynne adulte n'ayant plus de raison d'être, l'ambiguïté qui la rendait fascinante s'étant révélée fabriquée de toutes pièces⁹², il s'agira maintenant de la faire sortir, et avec elle d'autres personnages secondaires dont l'existence perturbe la concentration sur la relation principale, celle, haineuse, qu'entretient Thomas avec son (croit-il) rival illégitimement plus chanceux.

Nous passons, au travers d'un pirouette scénaristique extraordinaire, dans un espace-temps où tout se confond, les personnages fantasmatiques comme les personnages réels : Toto - le - Héros sort avec les honneurs militaires de sa poursuite des gangsters kantien (on aura tout vu), et le sang d'Alfred lave l'affront initial⁹³. Dès lors, la victime sacrificielle ayant été immolée sur l'autel de la nécessité scénaristique, la soif vengeresse de Thomas Vieux s'en trouvera singulièrement adoucie.

⁹⁰ Ce lapin est essentiel à la métaphysique vandormaliennne, il démontre qu'un destin peut basculer totalement à cause d'un petit rien, une montre en retard de quelques minutes, etc... Bref : "pourquoi y a-t-il de la contingence et du hasard, de l'inharmonie, du mal" ?

⁹¹ Cette idée n'apparaît que tardivement dans le scénario. Nouvelle relation : celle de Pygmalion à sa créature.

⁹² " Il ne faut pas faire semblant à la légère", rappelait Jaco Van Dormael dans ses notes préliminaires.

⁹³ Il s'agit aussi de faire sortir le personnage de Toto - le - héros. Lorsque la fin du film approche, il devient nécessaire de faire sortir les personnages secondaires, un resserrement autour de la relation des personnages principaux devant occuper tout l'espace diégétique. Nous avons vu sortir Evelynne, Thomas adulte (leur relation amoureuse s'étant dissoute dans l'espace de l'Improbable), nous voyons maintenant sortir Toto - le - Héros et le méchant Kant fantasmatique. Nous revenons aux personnages de la première partie. De manière identique, dans *Amadeus*, Forman et Shaffer font-ils sortir la bonne-espionne (elle démissionne), Stanzy (elle part à Baden), les amis de l'opéra-bouffe (ils apportent son dû à Mozart et le laissent se reposer), laissant le champ libre à l'interaction principale, celle de Mozart et Salieri.

Non seulement ne trouve-t-il pas la force de zigouiller Alfred, mais même le suicide, parce-que l'image d'Alice l'en dissuade, lui semble scénaristiquement⁹⁴ peu convaincant...

Ces atterrissages en douceur de désirs homicides ne se feront pas dans l'espace de la réalité. La réalité, dès le moment où nous passons à l'acte 3, ne fait plus que l'objet de dérision : nous sommes dans un espace compensatoire, où le vraisemblable l'emporte sur le vrai, et où la nécessité de trouver des solutions bien controuvées l'emporte largement sur leur recevabilité en termes de vraisemblance (« si non e vero, e bene trovato »). Les séquences Thomas Vieux marquaient le début de la deuxième partie de *Toto-le-Héros* (pp. 71-72), la fin de la période heureuse et le début de la dégradation (pp. 88-89). On le retrouvera en cheville entre la fin de l'acte II et le début de l'acte III (p.98). Après la sortie fantasmagique de Toto, Thomas Vieux s'installe dans la cabane à outils pour y préparer on ne sait trop quoi...

Après ces bouffées délirantes, on ne retrouvera paradoxalement désormais que des êtres raisonnables, expliquant sagement les uns aux autres que les années que le film ne nous conte pas se sont passées dans un confort petit-bourgeois non dénué de charme, mais qui ne donnerait pas prétexte à un film⁹⁵.

La séquence en rase campagne, quand Thomas Vieux se laisse aller à des visions de son enfance et des pulsions suicidaires, ne nous éloigne de la fin que pour mieux y revenir. Nous nous acheminons maintenant vers un monde dont tout indique qu'il est le pendant de celui des premières minutes du film, celles qui suivaient immédiatement la découverte de son cadavre dans une petite fontaine d'intérieur. Il ne nous reste plus qu'à suivre le parcours (p.108-110) de Thomas vers sa propre mort, sienne pour lui puisque assassinat d'Alfred Kant pour autrui : la weltanschauung de Thomas reste d'une incompatibilité absolue avec celle des autres⁹⁶.

⁹⁴ Comme le narrateur est aussi le réalisateur et le spectateur, les intentions de Thomas sont aussi un peu les nôtres, et celles du réalisateur...

⁹⁵ Pp. 100-106. Nous retrouvons ici un procédé que Shaffer et Forman ont utilisé pour clôturer *Amadeus*: les personnages ressoudent, dans les dernières minutes du film, les différents âges, en racontant ce qui s'est passé entre la fin d'un âge et le début du suivant (ceux dont le témoignage nous est donné à voir). Thomas Vieux découvre ce que firent Alfred et Evelyne depuis leur disparition à l'âge adulte jusqu'au début de leur vieillesse, comme Salieri raconte que, entre la mort de Mozart et sa tentative de suicide, il a vu son étoile décroître, de telle sorte que la boucle se boucle, et que la fin renvoie au début...

⁹⁶ Il n'est pas amoureux de sa sœur, puisque sa sœur n'est pas sa sœur... ces collisions d'indices, fausses pistes innombrables, font exploser le nombre des explications plausibles ; "la narration fait appel à plusieurs possibilités et fournit des indices qui se contredisent l'un l'autre tout en évoquant un large éventail de constructions alternatives" (Bordwell, 1994, 34).

La séquence pp.111-115, est commentaire désespéré même si (ou parce-que) caustique, grand rire dévastateur de dindons (glouglou) et de vaches (meuh!), derniers cyniques, qui regardent passer les trains d'un œil indifférent, mais ne voient pas les cendres des grandes passions, et les engloutissent d'un coup de langue distrait. Tout est tragique mais rien n'est sérieux.

LA STRUCTURE CACHÉE D'AMADEUS

Amadeus est un grand succès critique et public. C'est sans doute, par ailleurs, le plus cité des films dans les innombrables manuels d'écriture inondant le marché... Pourtant, deux informations manquent à ces respectables ouvrages didactiques :

Une des pierres angulaires de ce scénario est Frank Daniel. Son nom ne figure pas au générique pour des raisons sans doute anecdotiques, mais cela n'ôte rien à son mérite.

D'autre part, les auteurs de manuels ne se sont pas penchés sur ce qui fait de ce scénario un chef-d'œuvre incontestable : il présente deux structures très étroitement entrelacées. La première, que les pédagogues du scénario ont bien repérée, est écrite dans le respect des règles établies depuis les années 50 dans « The techniques of film and television writing », d'Eugène Vale. Constamment réédité, cet ouvrage reste une référence indépassable de l'écriture de scénario *mainstream*. La seule dont on ne peut se passer, me semble-t-il. S'y trouve exposée la conception du script comme ensemble hiérarchisé d'intentions et contr'intentions. Je ne ferai à personne l'injure de l'expliquer, car elle a été largement diffusée. La seconde, peu ou pas connue tant des spécialistes que du grand public (sauf Frank Daniel, bien entendu), est l'ensemble de chiasmes, oxymores et antithèses formant la structure *symétrique* très raffinée de ce scénario.

Cependant, étant donné que la théorie et le schématisme de Vale sont déjà connus (il est sans doute le plus cité des auteurs de méthodes d'écriture scénaristique), et que, identiquement, *Amadeus* est probablement le plus analysé des scénarios de fiction dans ces mêmes ouvrages, je considérerai comme acquis les mécanismes propres à la dimension irréversible du récit (la *dramaturgie*). Je m'attacherai dès lors essentiellement à mettre en valeur la dimension chiasmatisque et « oxymorique » de ce film.

Je montrerai, par ailleurs, que comme dans tout chef-d'œuvre du cinéma, les deux structures (symétrique et asymétrique) s'entrelacent très étroitement pour donner au film une texture et une cohérence qui ne peuvent être pris en défaut. *Amadeus* est « indestructible », inusable. Le temps n'a

pas prise sur lui : et Dieu sait que, parmi les milliers de films produits chaque année, ce genre de miracle ne se produit que très rarement.

Je ne ferai donc pas l'analyse des aspects asymétriques (dramaturgiques) du film, d'autres (Mc Kee, Lavandier, Chion, etc.) l'ont fait avant moi. Je me contenterai, ci-dessous, de mentionner les chiasmes et oxymores que j'y ai relevé. Pour bien comprendre ce « plan », il vaut mieux avoir vu le film, ou en avoir lu le scénario (le *shooting script* est disponible sur internet).

CHIASMES ET OXYMORES DANS AMADEUS

SYMETRIES

ANTITHESES

Prégénérique (voir la fin).

Jeunesse, amour, reconnaissance (scène de bal) vs
Solitude, souffrance, anonymat (Salieri)

Arrivée du prêtre : Cf. fin, la sortie de Salieri.

ACTE 1

- A1 : Salieri seul en face instrument.
- B1 : Représentant de l'Eglise (prêtre)
- C1 : Jeu Salieri / autres enfants.
- D1 : « I like myself » (narcissisme).

SALIERI EST MAUDIT/BÉNIT

MOZART EST BENIT/MAUDIT

- D2 : Délice solitaire : « I feed myself » (narcissisme).
- C2 : Jeu amoureux Mozart/Constance.
- B2 : Représentant de l'Eglise (évêque).
- A2 : Salieri seul en face partition M.

Cet acte peut se décliner en deux séquences :

Séq. 1 :

A1 : Narcissisme blessé (« Do you know who I am ? »).

Note: la réponse du prêtre: "All men are equal in god's eyes" est l'incident déclencheur du récit-cadre).

B1 : Salieri en flash-back.

C1 : Salieri "I shall offer you my chastity".

« JE NE SUIS RIEN »

Centre : Mozart enfant en concert _____

« J'ETAIS TOUT »

C2 : Le prêtre : “Offer me your confession”.

B2 : Salieri en flash –back.

A2 : Narcissisme comblé (« Everybody likes me. I like myself »).

Note: L’antithèse est souffrance/bonheur.

Séq. 2 :

A1 : Salieri seul, salon.

B 1 : Jeu sur les portes (Salieri, le domestique, Constance, Mozart y passent).

C 1 : Mozart et Constance (amour).

AMOUR

Centre : concert Mozart _____

HAINES

C 2 : Mozart et Évêque (haine).

B 2 : Jeu sur les portes (Mozart les fait ouvrir, l’évêque les fait fermer).

A 2 : Salieri seul, salon.

ACTE 2

A1 : Entrevue avec Empereur (“ Too many notes”).

B 1 : Mozart/Salieri en alternance (composition de la marche par S. / Mozart chez le perruquier).

C 1 : Ridiculisaiton de Salieri (= *incident déclencheur des flashes-back*).

D 1 : Femme intercedant (Cavalieri).

E 1 : Salieri + Empereur (“ Too many notes ”).

FACILE

Centre : Enlèvement au sérail

DIFFICILE

E 2 : Salieri + Empereur (Parc, l’ empereur suggère l’ engagement de Mozart).

D 2 : Femme intercedant (Constance).

C 2 : Ridiculisaiton de Salieri (fête masquée).

B 2 : Alternance Mozart / Salieri (Salieri chez Mozart, et Mozart donne un concert).
A 2 : Entrevue avec Empereur : *Figaro* fait scandale. L' Empereur tolère l' opéra mais baille pendant le spectacle.

MOZART PERT SES PROTECTEURS

Double *basculement* : « Les Noces de Figaro » est un échec; Mort de Léopold Mozart. *Mid-plot point*.

SALIERI RÉALISE SON PLAN MEURTRIER

ACTE 3

A1 : Opéra (Don Giovanni). Salieri dans les gradins.
B 1 : Rue de Vienne (Salieri achète masque).
C 1 : Père de Mozart (portrait).
D 1 : Commanditaire (homme au masque).

MOZART CONDAMNÉ MOZART SAUVÉ

D 2 : Commanditaire (Schikengrüber).
C 2 : Père de Mozart (portrait).
B 2 : Rue de Vienne (retour de Mozart à l'aube).
A 2 : Opéra (Flute enchantée). Salieri dans les gradins.

Fin : Manque de Salieri comblé (Cf. « His father had taught him everything ». Mozart transmet ce que Léopold lui a transmis).

Révélation de la folie-perversion de Salieri : comme tout pervers, il rejette la faute sur autrui (=Dieu. « He killed Mozart »). Mozart, quant à lui, restera incompris jusqu'à sa mort (fin tragique).

Note à propos de la scène de l'enterrement de Mozart. Mozart est pleuré parce qu'il a su aimer et se faire aimer, et non pour sa musique. Salieri, quand il frôle la mort, au début du film, n'inspire aucun sentiment à ses domestiques, qui lui préfèrent la crème glacée. Comme tout pervers, il ne sait rien de l'empathie, qu'il n'éprouve pas et ne crée pas. Ses rêves de grandeur compensent son vide intérieur.

Si l'on combine la structure asymétrique et la structure symétrique (qui, seule, est présentée ici, à l'exception des deux incidents déclencheurs), on voit qu'Amadeus est construit avec une rigueur absolue. On peut penser que la richesse du thème, la complexité des personnages, la connaissance approfondie du sujet viennent en ligne droite de la pièce de Shaffer. La rigueur structurelle, à mes yeux, est l'apport de Frank Daniel, qui lui-même puise dans son savoir musicologique acquis à l'Université de Moscou.

Victor Hugo disait : « La forme, c'est le fond quand il remonte à la surface ». Le poète savait de quoi il parlait ! Ses poèmes sont d'une rigueur formelle absolue... Presqu'oppressante. Gide répondit, quand on lui demandait « Quel est notre plus grand poète ? » : « Victor Hugo, hélas... ». Manière de reconnaître sa puissance d'invention formelle, quelle que soit la pertinence de ses choix esthétiques.

En remodelant la pièce de théâtre pour lui apporter la rigueur de construction d'un long poème hugolien, Frank Daniel a fait entrer le scénario dans le royaume sacré de la poésie. Les grands poèmes ne « finissent pas dans une poubelle ». Ce sont des œuvres que l'on range dans sa bibliothèque, et que l'on relit inlassablement. Il en sera dans doute de même du scénario d'Amadeus, d'ores et déjà « bible » de nombreux scénaristes...

Chapitre 3 : PARAÎTRE, ÊTRE, NAÎTRE

LA PLACE INTROUVABLE DU SPECTATEUR

Modélisation : la figure du polygone

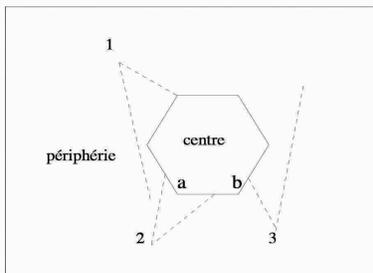
Ainsi, procéder à la *dispositio* (composition) des divers éléments glanés à titre de matériel lors de la phase de *rassemblement* (sumbebekos) consiste à former des cercles, donner une courbure à ce que le sens commun suppose rectiligne : le temps. Pour cela, il faut être musicien et jongler avec la rhétorique des anciens. L'antithèse est nécessaire à l'entrée en scène structurante du couple réel / symbolique. Elle se décline, au cinéma, en deux moments consécutifs, le second étant l'image miroitée du premier...

Le film se bouclant autour d'un sujet (« Autour de quoi ça tourne ? »), c'est très naturellement qu'il en vient à se manger par la queue, et que toucher à la fin a un goût de déjà-vu : retrouver enfin la moitié manquante, combler le manque initial.

Ce cercle joignant début et fin dessine une frontière qui sépare intérieur et extérieur. Elle ferme donc à la fois la boucle temporelle et le cercle territorial, dans le respect du principe d'isotopie cher aux anciens, précisément (du grec *iso*, « même » et *topos*, « place »).

L'unité de lieu, temps et action (Aristote) suppose en effet que les clôtures de l'espace et du temps se combinent en un seul événement narratif. Dès lors, l'action (le mouvement) sera une, et reliera temps et espace, ce qui peut se formaliser de cette manière : [temps <action> espace]. Le principe aristotélicien de « triple unité » (espace, action, temps) reste valide aujourd'hui comme hier, comme bien des pensées du Stagirite.

L'étude de différentes facettes de la réalisation montre qu'elle consiste toujours à inclure et/ou exclure, disposer tout élément narratif de part et d'autre de la frontière virtuelle du film, qui se dessine en creux au fur et à mesure des choix posés par le réalisateur : « Caminante, no hay camino, se hace camino al andar » (« *Toi qui chemine, il n'y a pas de chemin. Le chemin se fait en marchant* ». Antonio Machado). Agnès Varda a donné le joli nom de glanage à ce moment auroral de la création d'un film, celui qu'Aristote appelle le rassemblement (συμβεβηκός).



Dans et par cette activité de translocation - en déplaçant mes éléments comme un joueur déplace ses pions-, je construis donc un polygone, variante du cercle, dont début et fin, étant unis comme les deux moitiés du symbole, sont confondus au point d'être indiscernables. Ses angles aigus traduisent les discontinuités et ruptures des éléments discrets du film (angles de prise de vue, ellipses, etc.), tandis que les angles obtus formés par les droites du polygone sont isomorphes aux aspects continus de ce langage. Combinant les figures géométriques du cercle et du carré, le polygone se révèle la meilleure façon de rendre compte

visuellement de l'interaction fondatrice du continu et du discontinu, ou de l'asymétrie et de la symétrie ⁹⁷(schéma).

J'ai donc schématisé là un objet, possédant frontière dedans-dehors, intérieur et extérieur. Si je le prends en considération de l'extérieur, je dois, pour en faire le tour complet, me déplacer autour de lui. Je l'envisage alors de points de vue successifs et disparates, soigneusement archivés en vue d'une reconstruction *a posteriori* (points de vue 1, 2, 3).

A l'inverse, si je passe de l'extérieur l'intérieur, au centre du polygone, et adopte un point de vue à 360° (comme le font spontanément la mouche, l'araignée, le héron et bien d'autres animaux, telle la plie) il m'est possible d'embrasser le même objet tridimensionnel d'*un seul* point de vue, celui que se réserve Dieu dans la tradition monothéiste.

La surface séparant dedans et dehors (le polygone) étant vue à partir du centre de l'objet, ses parties constituantes (les facettes du même polygone) sont dès lors inversées (schéma) : ce qui est à droite d'un point de vue partial et partiel (vu de l'extérieur) est à gauche d'un point de vue synoptique (vu de l'intérieur) : le segment A-B devient le segment B-A. On pouvait s'y attendre, au vu des innombrables symétries-inverses révélées lors de mes analyses précédentes.

Ce saut de l'extérieur à l'intérieur, et les permutations qu'il suppose, est caractéristique du passage du monde perçu au monde pensé ⁹⁸: mais c'est aussi celui que nous effectuons quand nous franchissons la porte de la salle de cinéma. Passant de dehors à dedans, je peux embrasser un état des choses d'un seul coup, devenant *ipso facto* invisible et omniscient. Invisible parce que confondu avec la matière obscure, et omniscient... pour la même raison.

Centre et décentrement

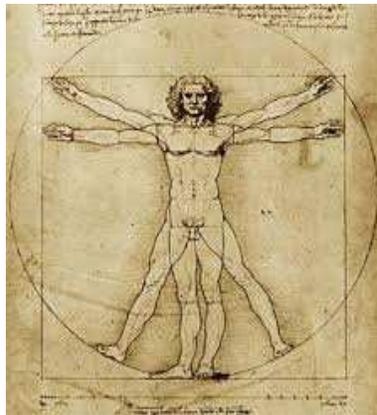
Là où, dans la réalité, nous sommes toujours décentrés, nous sommes donc, au cinéma, au centre envié du monde. Faisant le voyage, j'explore visuellement ce qui échappe à mon regard dans la vie

⁹⁷ L'octogone est d'ailleurs une figure géométrique majeure de l'ésotérisme médiéval. Plus tard, sous l'influence de l'alchimie et de la kabbale, Leonardo Da Vinci se penchera sur la symbolique de la quadrature du cercle, qui lui a inspiré une de ses œuvres les plus intrigantes : *De Divina Proportione* (j'y reviendrai). Da Vinci est-il précurseur – entre autres – de l'invention du langage cinématographique ? En tout cas, il était expert en miroitage, puisque son écriture allait de droite à gauche. Il se plaçait, en écrivant, d'un point de vue omniscient.

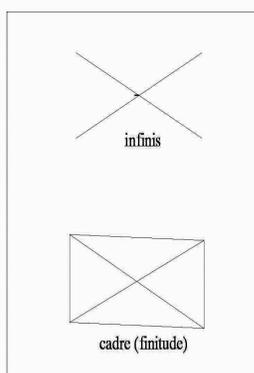
⁹⁸ Cf. Spinoza, la connaissance du troisième genre.

éveillée : mon propre corps⁹⁹. S'y combinent subjectivité et objectivité : ce qui perçoit et ce qui est perçu sont désormais indiscernables.

Tout centre suppose une symétrie. Cette affirmation est-elle vraie en ce qui concerne l'expérience du spectateur ? Que l'on se souvienne de *de Divina Proportione* de Léonard de Vinci : un homme à quatre bras et jambes inscrit dans un cercle et un carré, le corps mettant en relation, en termes d'équilibre, des puissances négatives ou positives, droites ou gauches, ou, dans le langage ésotérique, opposées comme le cercle et le carré. L'homme aux bras et jambes dédoublés unit cercle et carré (c'est la quadrature du cercle). Il y a pluralité de membres (jambes et bras) mais un seul tronc et une seule tête.



La réalité visible est faisceau de lignes. Une perspective ne permet pas de dépasser la dyade, et, dans la vie quotidienne, nous sommes « comme rien », écartelés entre l'infiniment petit du centre de focalisation (le point de fuite de la représentation) et l'infiniment grand de son pourtour (on reconnaît les deux infinis de Pascal). Le cadrage, opérant l'ajout d'une troisième droite ne convergeant pas vers le centre de focalisation (c'est le bord du cadre) fait basculer la représentation du réel dans le langage. Nous passons du dualisme à la tiercéité (Peirce).



Cela me semble être la grande richesse symbolique de l'œuvre de Leonardo : il a cadré l'homme, l'a placé ostensiblement au centre, et mis

⁹⁹ « Voyage au centre de la terre » : beau titre plein de promesses non-tenues...

un terme au vertigineux affrontement des deux infinis. Cet homme dont la nudité souligne le caractère originel, c'est un corps : on peut voir dans cette représentation des « divines proportions » une figure du symbolique, en tant qu'il est l'image inversée du réel. La structure est externe, la chair interne. C'est pour cette raison que le travail formel sur la structure est l'aspect le plus fondamental de la création cinématographique. Et pourtant, le plus négligé aussi !

Grâce aux permutations que permet le travail sur la structure, les personnages sont des cellules qui prolifèrent, se confondent avec la vie même. La vie intérieure est mise en scène, avec ses nombreux doubles et autres fantômes. Le monde possible est un monde vrai. Exiger d'un film d'être réaliste, c'est lui refuser de devenir œuvre. « Un peintre qui peint un chien qui ressemble à un chien est un chien », disait Jo Delahaut, peintre abstrait belge.

Le « centrement » du récit

Le texte cinématographique s'organiserait à partir d'un centre spatio-temporel, et c'est ce qu'il a de commun avec son sujet. Sujet (subjectum) provient d'ὑποκειμένων (hypokeimenon) : « ce qui gît sous le mouvement ». Dieu ne serait donc pas « aux cieux », mais au centre de la terre, de l'obscur. Voilà qui est nouveau et surprenant.

Spontanément, et sans l'avoir conceptualisé, photographes et cinéastes agissent comme s'ils connaissaient et validaient ma thèse. La pratique leur tenant lieu de théorie, ils n'évoquent jamais la question du centre autrement qu'en le montrant... Mais ne cessent d'y passer et d'y repenser.

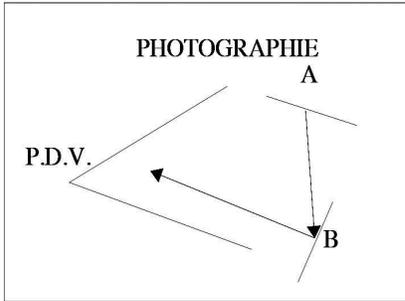
Seulement suggéré au cinéma, le centre est, au contraire, repérable en photographie.

Image photographique et image cinématographique

A contrario, le symbole religieux est en général symétrique : cette symétrie ne donne pas lieu à interprétation, elle clôt un espace. Il est révélé, n'a pas à être interprété¹⁰⁰. Il suppose par ailleurs une finitude dans le temps (création du monde/fin des temps). Ce contexte est favorable à ce que l'*être-là* trouve ses limites : elles sont préétablies, et le condamnent à la modestie. L'infini et son vertige, ce n'est pas pour lui.

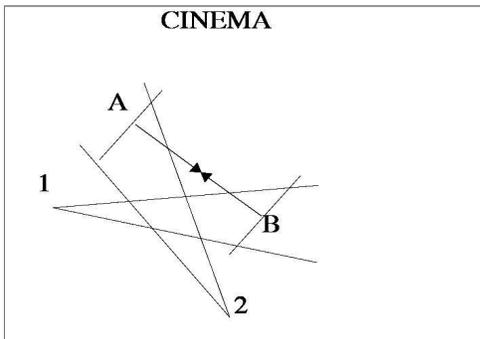
¹⁰⁰ L'inconvénient étant qu'elle est fermée, que l'individu qui regarde le symbole religieux doit l'aimer ou le quitter, mais ne peut y aller de sa propre lecture. À l'inverse la structure dissymétrique est quant à elle ouverte à l'interprétation.

À l'inverse, le texte filmique ou photographique se situe entre éternité et instant, recherche interprétative. Cette invitation à l'interprétation (au voyage), est intimement liée au déport du centre géométrique du texte. Cependant, en photographie, le centre reste à l'intérieur du cadre, (mais au dehors des visages) tandis qu'il est le plus souvent rejeté hors du cadre en cinéma.



Les regards, en photo, supposent que regardant et regardé se trouvent à l'intérieur de l'espace scénique. Éventuellement, un personnage regarde, en outre, l'appareil photographique (Schéma. C'est ici le cas du personnage B). A l'inverse, le centre géométrique des regards peut se trouver en cinéma hors-champ. Il est dans l'espace-temps cinématographique. De toute

façon, l'échange des regards suppose la détermination d'un centre, ponctuant la ligne imaginaire (*axe* en jargon technique) allant d'un personnage à l'autre. Ce centre est lui aussi imaginaire : l'espace *entre* les personnages est laissé vide pour que le spectateur puisse s'y glisser, et observer les personnages à partir du croisement des axes qui les relie.



Les séquences, si elles ont un rapport entre elles, ont, elles aussi, un centre : une référence commune. Elles « se regardent » (métaphoriquement). Lorsque les enfants veulent exclure un de leurs pairs de la communication, ils lui disent : «Ça ne te regarde pas» Interdisant le phasage de leur inter-regard et de son regard, ils lui interdisent l'accès à leur microsociété.

Le « ça » auquel renvoient les enfants n'est pas eux. Il n'est pas visible, non plus. Il est ce « subjectum » : quelque chose jeté-dessous, voyant et invisible.

La perception visuelle est partielle et partielle. Une partie de la matière reste obscure, visible virtuel et non actuel : les objets matériels ont poids et volume, et je n'en vois que l'apparence. Au contraire, l'image fixe (photo, peinture) ne dissimule rien : elle est sans profondeur.¹⁰¹ Non que je

¹⁰¹ C'est l'évidence même, d'un point de vue strictement empirique : elle n'est que surface. Elle l'est aussi si l'on examine son contenu.

ne sois, à la réflexion, en mesure d'apprécier les différents plans, les distances entre les objets, etc. - bien au contraire-. Mais l'image est sans profondeur en termes de virtualité : ses potentialités de parcours sont toutes manifestes, rien de significatif n'est caché. C'est à moi, qui partage le point de vue du photographe dans un contexte dont il ignore tout, qu'échoit la responsabilité d'amplifier ce texte lacunaire, de lui rendre ses dimensions perdues : de le faire donc mien. Pour opérer cette transformation, je scanne l'image, et opère de nombreux allers et retours allant de son centre et sa périphérie.

Il y a un "langage tacite (...) : la peinture parle à sa façon" (Merleau-Ponty, 1960b, 59), et la photo en fait autant. La totalité image-lecture implique la constitution de phases narratives ou de phases de lecture (Cf. première partie). Il s'agit de combler le vide qui me sépare de l'image, de telle sorte que l'expérience perceptive soit aussi une expérience interprétative. Ainsi, le seul regard à la caméra du sujet d'une photo ou d'une prise de vue prend un sens très différent s'il est opéré dans le temps (cinéma) ou dans l'instant (photo).

Le regard- caméra en photographie et en cinéma

Le rapport de l'amateur à la photographie n'est pas le rapport du spectateur au film. En entrant au cinéma, l'homme de la rue, où il est banni du centre (en ban-lieu, étymologiquement : « lieu de bannissement »), passe au milieu sinon de l'univers, du moins du sujet. Il est question de lui mais il ne lui est plus posé de questions. Il est essentiel que son regard ne rencontre jamais celui des acteurs, s'il veut que dure son expérience d'omniscience et d'omnipotence. Ainsi le regard-caméra sera généralement bien accueilli en photo, alors qu'il ne l'est peu ou pas en cinéma.

En photographie, le regard-caméra ne peut être pourvu de signification autre qu'indirecte : le visage qui regarde est figé. Un personnage pétrifié regardant franchement l'objectif soumet une question, une intrigue ; "dis-moi qui je suis, je te dirai qui tu es...". À nous de deviner l'avant, l'après, la source de ce regard. L'immobilité du visage exclut que nous réagissions de façon immédiate au regard qu'adresse le photographié au photographe - et via ce dernier, au regardant. Le temps de lecture de la photo, nécessairement plus long que la fraction de seconde du passage du photogramme, consiste précisément à balayer la photo de telle sorte qu'à l'arrivée, dans la tête du lecteur, la photo s'anime, passe de l'immobilité au mouvement.

De la même manière, la situation du comédien, au théâtre, suppose qu'il ne soit jamais entièrement dissocié de l'interaction avec le spectateur, ce qui le conduit à regarder parfois vers la

salle. L'évitement du regard-caméra propre au cinéma métamorphose la représentation théâtrale en image-mouvement : nous passons d'ici et maintenant (avec ce que cette situation suppose comme implication du spectateur) à « ailleurs, en d'autres temps ». Barthes définissait ainsi la photographie : un « ça-a-été ». À l'opposé, donc, de l'idée de spectacle vivant. Au spectateur de ressusciter le sujet que la prise de vue a transformé en figurine de carton... Le rôle différent joué par le regard-caméra en photographie, théâtre ou cinéma m'incitent à voir dans ces trois cas une relation du spectateur au personnage chaque fois singulière.

L'unification voir-entendre lors de l'interaction parent-enfant

Dans *E pericoloso sporgersi*, Jaco Van Dormael montre deux parents penchés sur le berceau du petit Dirk (le plan est repris dans *Toto-le-Héros*);. Forme première d'interaction : on ne voit pas la réaction du petit, et elle importe d'ailleurs peu. Nous adoptons néanmoins son point de vue, et les deux faces grimaçantes qui se penchent sur l'enfant ne sollicitent pas de réactions particulières. Elles se sont détournées de leur face-à-face habituel (en lequel elles trouvaient leur complétude : un couple), pour offrir le spectacle de leur division temporaire. Elles ne sont plus face-à-face, mais côte-à-côte, et donc prêtent à lire (autant qu'à rire). Le petit d'homme embrasse les deux moitiés en une seule image : voilà le moment zéro du cinéma, moment où l'on apprend à conjuguer papa/maman. L'unité du petit d'homme vient de la cohésion de ces deux visages, leur rencontre tête/bêche dans un ciel sans nuage. Contre-plongée verticale, son regard fond dans une seule compréhension deux intentions, et son unité à lui naît de la mise en relation des deux faces hilares en une seule signification (papa + maman = amour). L'image cadrée, plan subjectif voulu par le réalisateur, montre deux visages symétriques, placés de part et d'autre du centre. Entre eux, le vide.

« Wo Es war, soll Ich werden » : « Là où c'était, là (comme sujet) dois-je advenir » (S. Freud, Nouvelles Conférences, 1932). Sujet : *sub-jectum*. Plutôt que dire « le film a un sujet », il faudrait dire « le film est un sujet ». On voit les conséquences immenses du regard-caméra des parents sur le petit Dirk (le bébé). Toute sa vie, il recherchera le couple parental disjoint. Mais c'est une autre histoire...

L'unification du sujet se confond avec cette première expérience de pensée automatique, guidée par une solidarité précaire entre visuel et auditif : le visage communique par l'image et par le son.

Il y a alors retour à l'indifférenciation réel/irréel (imaginaire). Et le texte filmique est organique quand il est mis un terme à la contradiction entre informations visuelles et informations auditives, quand elles sont complémentaires, ou bien quand l'une est abolie au profit de l'autre.

Ainsi la lecture n'est-elle possible que si l'oreille n'est plus sollicitée. Ainsi, aussi, goûter à une œuvre peinte suppose le silence et le recueillement des musées et des salles d'exposition. Ainsi, enfin, le cinéma doit-il nécessairement être sonore, le mouvement visuel supposant aussi un mouvement sonore... Dans l'hypothèse inverse, il y aurait en effet - étant donné que l'on ne peut arrêter d'écouter comme on arrête de voir, en fermant les yeux, interférence entre tout son, même ténu, d'origine extra-filmique, et le film lui-même, réinstallant le spectateur dans la non-adéquation voir-entendre. Et il n'y a mouvement que s'il y a conjonction des informations visuelles et sonores, toute information non-pertinente ayant été écartée.

Montrer un visage en gros plan, chose que le théâtre ne peut pas faire, et encore moins la littérature, c'est revenir à un monde pré-linguistique, un monde de communication bien réelle, mais viscérale.

Si, pour Deleuze, le gros plan « suspend l'individuation », c'est qu'il a la même caractéristique que le mot : il est un élément minimal, en-deça desquels il n'existe plus que des traits dépourvus de sens. Il se réfère, pour étayer sa thèse, à *Persona*, de Ingmar Bergman, et à la confusion qui a pu s'installer, au montage, entre les gros plans de Bibi Anderson et Liv Ullmann. Mais cette confusion a peut-être une autre source : l'individuation même. Bibi Anderson et Liv Ullmann se ressemblent, et c'est ce qui a pu faire croire, abstraction faite de leurs vêtements, de leur place dans l'espace, qu'elles étaient « mêmes et autres ». Bibi Anderson et Catherine Deneuve n'auraient pas provoqué la même confusion. Bibi Anderson et Liv Ullmann se ressemblent comme deux mots peuvent se ressembler : comme volume et volute se ressemblent, par exemple¹⁰².

Le visage et le gros plan permettent l'individuation d'un corps qui sans cela serait anonyme¹⁰³. Il existe des noms propres ou des visages ressemblants ou même semblables, et l'exemple de *Persona* ne me paraît pas prêter à généralisation. La fatalité qui pèse sur l'orthographe des mots, c'est la fatalité qui pèse sur celui qui doit porter son visage, que cela lui plaise ou non, jusqu'à

¹⁰² "Les visages convergent, s'empruntent leurs souvenirs et tendent à se confondre. Il est vain de se demander, dans *Persona*, si ce sont deux personnes qui se ressemblaient avant, ou qui se mettent à se ressembler, ou au contraire une seule personne qui se dédouble". (Deleuze, 1983, 142).

¹⁰³ Deleuze le dit d'ailleurs (op.cit., p.141), mais il ajoute que le gros plan quant à lui suspend l'individuation que permet le visage.

ses derniers jours : un corps au visage défiguré est un corps anonyme, non identifiable. Deleuze a bien vu que le gros plan ne devrait être assimilé aux autres valeurs de plan : qu'il est leur référence ultime: "(...) s'il implique un changement de dimension : c'est un changement absolu. Mutation du mouvement, qui cesse d'être translation pour devenir expression" (Deleuze, 1983, 136).

Si, pour Deleuze, le gros plan suspend l'individuation, cela ne contredit pas mon approche. Mais, selon moi, cependant, seul l'œil (l'iris), peut prétendre au titre de signifiant non individué.

Cette partie du corps devrait être considérée - aux côtés des autres aspects de la physionomie - comme un élément atomique dont la structure évoque à s'y méprendre mon schème : rond, il ne possède qu'un centre, sur fond d'un pourtour coloré posé sur un arrière-plan blanc, en lequel on reconnaîtra la toile blanche sur laquelle est projeté le film. Son grain et sa couleur sont particuliers, sa structure, quant à elle, universelle, parce que circulaire... Et on connaît depuis peu la capacité expressive d'un simple iris.

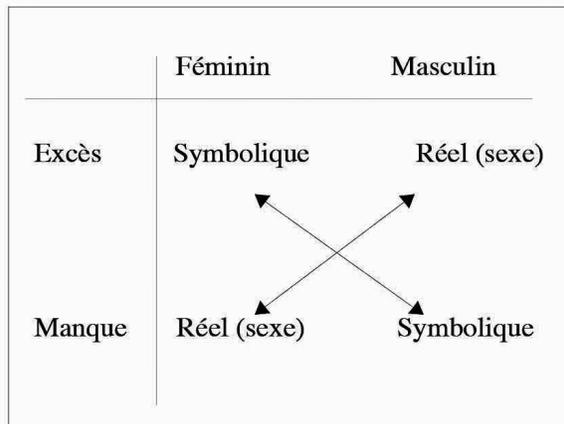
Cette nature régressive du langage audio-visuel donne au visage, à la découverte de sa complexité, de sa richesse, et de sa singularité par le petit d'homme un poids ontologique certain. Or le cinéaste manipule le visage avec un art consommé. Un cinéma sans visages serait comme une musique sans notes...

Pour un nouveau-né, la lecture du visage parental serait une expérience de retour à la non-différenciation entre ouïe et vue via l'interaction parent-enfant : celle qui suit l'indifférenciation d'avant la naissance, découverte du tactile. Le moment de toucher l'unit à / la sépare de la fusion sensorielle prénatale, dont le toucher est alors exclu.

Du dépeçage à la boucherie

Lorsqu'il ne recueille des choses que leur surface visible, leur apparence, le cinéaste morcèle, il coupe, il saucissonne. On le dit d'ailleurs au cadreur : "où la coupes-tu, au menton ou au cou?"...

Car le cadre peut être resserré jusqu'aux yeux sans perdre de ses capacités signifiantes. Au-delà, il montre mais n'exprime plus : il n'est plus du langage, mais son en-deçà naturel – au même titre que la lettre. C'est ainsi que Buñuel, dans *Un chien andalou*, provoque, avec son gros plan d'un œil isolé du corps *saucissonné* par un bistouri, une angoisse vertigineuse : nous expérimentons alors une quasi- psychose (alors qu'il ne s'agissait guère que d'un humble déchet de boucherie).



Wittgenstein, dans les *Investigations Philosophiques*, dit que nous décrivons la musique, et l'art en général, avec le même vocabulaire que les visages (triste, joyeux, etc.) (1990 b, 275 et 1992, 20) indiquant par là une parenté entre l'art et la physiologie. D'autre part, le visage est l'envers symbolique du sexe, comme le montre la modélisation de leurs relations (schéma). Sous nos latitudes, l'on ajoute en effet au visage féminin des objets partiels : bijoux, fards, tandis que l'on ôte

barbe, cheveux, au visage masculin. Cet excès et ce manque sur la face-surface témoignent en creux du manque ou de l'excès en-dessous de celle-ci : l'être homme ou femme renvoie à l'avoir (ou ne pas avoir) un pénis (Freud). Il y a donc, parmi les règles grammaticales, quelque chose de l'expressivité visuelle du corps, surtout quand il est vêtu. Lorsque nous passons au gros plan, au cinéma, nous écartons les médiations entre réel et symbolique que sont vêtements, atours divers, pour nous concentrer exclusivement sur les articulations de l'imaginaire et du réel, nous régressons alors à des émotions premières. Les références au symbolique (vêtement) sont passées hors-champ.

Gros plan et regard-caméra

Avant de voir des surfaces, nous avons vu (et entendu) des faces : le gros plan serait le degré zéro de la communication cinématographique, son état de nature, primordial, originel. Nous l'avons vu, sous le gros plan, hiérarchiquement, il n'y a plus que des inserts d'objets ou parties de corps réduits à des objets : des parties fatalement insignifiantes, et non des « tous », nécessairement signifiants. Ce degré zéro est symétrique, et le film est linéaire. Cependant, la structure mise à jour dans le chapitre précédent évoque le visage, par sa symétrie et ses rondeurs : une *carte du tendre* à lire et imiter.

Imaginons, filmé en gros plan, un personnage, frôlant la caméra de son regard. Les émotions qu'il éprouve sont alors les miennes. D'ailleurs, toutes les informations qui inscrivent le personnage dans un décor, dans un contexte, ont disparu de l'écran : le seul visage de l'acteur s'y est substitué. Le très gros plan apparaît comme un butoir, une limite vers laquelle on tend, au-delà de laquelle plus rien n'a de sens : si le gros plan « cesse d'être translation pour devenir expression » (Deleuze,

loc. cit.), au-delà de l'expression, le mouvement est aboli, il laisse le champ libre au morcellement, à la mort, à l'immobilité. Si l'échelle des plans s'arrête au gros plan c'est que la caméra ne peut se substituer au regard du spectateur quand il s'agit de "lire" un visage.

Or, la source de tout regard est un visage, et lui-même nous renvoie à l'émotion vécue pendant la prise de vue. S'il y a regard-caméra, cette émotion ne nous est plus accessible : on ne voit qu'une surface (un visage), et non plus ce qui unit deux surfaces (les relations entre deux personnages). Le cinéma oblige à rompre le solipsisme du personnage (de *solus ipse*, « soi seul »). Symétriquement, il renforce le solipsisme du spectateur-Dieu. Comme spectateur, on ne peut assimiler, au cinéma, que ce qui a trait à la relation nécessairement passionnelle qui va d'un personnage à l'autre... À l'hors-champ, donc, qui est chargé d'émotions relationnelles. Si le regard vers l'hors-champ laissait la place au regard-caméra, ce qui semble devoir se produire quand l'histoire arrive à son terme, alors les relations entre les personnages disparaîtraient, et une nouvelle histoire commencerait : entre le spectateur, seul comme au premier jour, et le personnage, retiré à son contexte habituel (Cf. *Zelig*, de Woody Allen, par exemple).

Nous pouvons nous rapprocher doucement, jusqu'à ce que la *surface* écranique soit tout entière confondue avec la *face* du personnage, le gros plan. Mais au-delà de cette limite, il faut faire le solde du compte, restaurer la différence symbolique/réel, anticiper la fin de la projection, prendre précipitamment son manteau, se lever et sortir.

L'extrême limite, la mise en scène interdite que le spectateur ne voit qu'exceptionnellement, et fugitivement, au cinéma, est donc l'échange visuel direct avec le personnage. Un regard-caméra effectif ferait sortir de la symétrie du langage (selon un axe perpendiculaire à celui joignant les personnages), pour nous faire passer à une situation dans laquelle les deux axes normalement sécants (l'axe traversant l'objectif de la caméra et celui joignant les deux personnages) seraient confondus. Il aura en effet fallu, pour cela, que le regard du personnage renvoie allusivement à l'hors-champ : donc au passé/futur (inactuel). Mais celui-ci regarde au centre même du champ : son regard renvoie au présent de la rencontre spectateur-personnage, et ne renvoie à aucun hors-champ, donc aucun passé/futur. Cette situation n'est pas supportable au cinéma, comme le montre l'échec des films prétendant abolir la référence à l'hors-champ, comme par exemple *La dame du Lac*

(Robert Montgomery, 1947). Néanmoins, des regards caméras ponctuant de-ci, de-là une narration classique, ébranlant par là le voyeurisme tranquille du spectateur, auront la capacité de le déstabiliser, comme le fait remarquablement Ingmar Bergman dans *Persona*.

Si l'acteur regardait vers la caméra en permanence, cependant, la distinction entre réel et illusion (symbolique et réalité) disparaîtrait, et l'Un (l'individu qui regarde un autre individu), se confondrait alors avec le Multiple : l'intersubjectivité regardant une autre intersubjectivité. Dans le cinéma commercial, nous approchons parfois de cet écroulement, source des délices et parfois d'effrois, au moment du *climax*, à la fin du film. En effet, dans un film classique, le regard de l'acteur, dans les valeurs de plan larges (comme le plan pied, le plan américain), est généralement quasi perpendiculaire de l'axe caméra¹⁰⁴. Lorsque l'on se rapproche de valeurs au contraire plus serrées (gros plan, par exemple), la direction du regard de l'acteur se rapproche de cet axe caméra.

D'autre part, si l'axe du regard du spectateur est perpendiculaire à l'écran, celui des acteurs, quant à lui, n'est (presque) jamais dirigé vers celui du spectateur. Comme on l'a vu, le film progressant, l'hypothèse d'une rencontre du regard du spectateur et de celui du personnage se dessine, mais reste cependant différée.

Ozu a pris le contrepied de cet usage en demandant à ses acteurs de frôler la caméra de leurs regards, et cela dès les premiers plans du film, créant de ce fait une proximité latente avec le spectateur, qui la subit avec une grande émotion : la différence réel/symbolique est tout le temps sur le point de s'écrouler. Ozu (*Bakushû*) aime les symétries, et, s'il le pouvait (c'est-à-dire s'il pouvait abolir cette frontière), je suppose qu'il filmerait tous ses plans de manière symétrique. Sans doute est-ce cette tentation qui donne, dans ses films, une couleur transgressive à des situations généralement conventionnelles.

"- Le marchand de couleur, siouplaît ? - C'est la porte à côté" chantent le facteur et Catherine Deneuve dans *Les parapluies de Cherbourg*, de Jacques Demy. « La porte à côté », c'est l'hors-champ, donc, invisible pour l'instant, mais plus pour très longtemps. Quand sera révélé le « marchand de couleurs ». Pas de chance, Demy n'a pas filmé une scène entre le facteur et le marchand de couleurs. On reste sur sa faim. À quoi peut bien ressembler un « marchand de couleurs » ? On ne sait pas. Il est hors-chant.

¹⁰⁴ Ligne imaginaire joignant le regard d'un personnage et de son interlocuteur.

Hors-champ

Je suis, en état de veille, éclairé. Je suis le « il » de quelqu'un, d'une source de lumière-vision baignant le monde entier dans la simultanéité. Dans la vie rêvée, je suis dans l'obscur (non-éclairé) et dès lors je vois non « ce qui est éclairé », mais l'« éclairément » : la surface diaphane qui sépare obscur et lumière. Je me situe pour cela au centre et à l'intérieur d'une réalité en périphérie de laquelle je me trouve usuellement. Moi-même, je ne passe cependant pas à la cécité¹⁰⁵. Paradoxalement, je continue de voir. Mais ce que je vois est contre-nature : il s'agit de la rencontre de φως et σκότος (phos et skotos)... L'obscur et la lumière.

Mon univers perceptif me fait rencontrer ces deux composantes du visible chaque fois que j'ouvre les yeux... Cela n'est rien que de très banal. Mais dans le cas du cinéma, cette rencontre obscur-lumière monopolise toute ma capacité interprétative. Le plus humble des série B ne cesse de faire venir au jour des images tapies dans l'obscurité : le contrechamp après le champ, le secret longtemps caché lors la révélation, l'amant caché dans le placard... Et l'image montrée, par ailleurs, ne cesse de faire référence à ce visible potentiel qui l'entoure, où se trouvent tapis, par ailleurs, les spectateurs. Ceux-ci sont donc susceptibles de « passer la rampe » : devenir personnages. Ces allers-retours du visible à l'invisible reprennent, de manière dynamique, le sujet statique du photographe : les « jeux d'ombre et de lumière ».

L'écran est entouré d'un noir profond dans lequel disparaissent tant les créatures imaginaires que la réalité extra-diégétique : cet hors-champ filmique (qui commence au bord de l'écran) mime à la perfection mon hors-champ perceptif (qui commence à la périphérie de mon champ visuel). Mon obscur et celui du film, étant tous deux uniformément noirs, se mêlent et deviennent vite indiscernables, formant une « soupe primitive », dans laquelle mon corps se dilue comme un cube de *chickensoup* dans l'eau chaude.

Fermer les yeux ou se placer dans l'obscurité les yeux ouverts ne procure pas d'impression différente : "il fait tout noir". Baignant dans la lumière, nous sommes voyants-visibles. Baignant dans l'obscurité, le *je* se confond dès lors avec le *nous*. Dans l'obscurité, il n'existe en effet aucune frontière moi-autrui, celle que dessinent les paupières en se refermant. Le film la parcourt

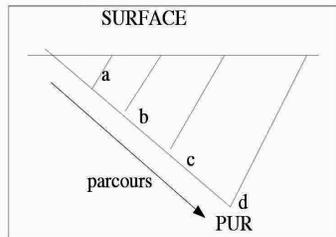
¹⁰⁵ Cette situation est, on s'en rend compte, difficile à décrire verbalement, alors que notre schéma au contraire en rend compte aisément.

fragilement, y trace une trajectoire qui, à l'image de la queue d'une comète, ouvre son obscurité et la met provisoirement et partiellement à jour non pour soi, mais pour nous.

Telle image n'appartient pas à *ma* mémoire, peut-être, mais elle appartient sûrement à la *nôtre*. Et dans ce cas, elle est mienne : elle est une des images « dont je sais ignorer l'existence ». Elle m'est donc révélée. On sait que le récit filmique est jalonné de révélations : en particulier, les fins réussies comportent toujours une révélation. D'où l'exhume-t-on ? Des profondeurs de l'inconscient : pendant le récit s'est accumulé une infinité d'images latentes, qui finiront par s'imposer aux personnages comme au spectateur. « Ce sont elles : ce sont les images latentes dont je savais ignorer l'existence ! »

La proposition honnête et le cadrage

Selon Bergson, se remémorer, c'est parcourir une surface ; "la mémoire (...) étend ses souvenirs



sur une surface de plus en plus large et finit par distinguer ainsi, dans un amas jusque-là confus, le souvenir qui ne retrouvait pas sa place" (Bergson, 1946a, 191)¹⁰⁶.

La création de l'image est une forme de maïeutique : l'on fait venir au jour le souvenir pur en le mettant en rapport avec d'autres, en le « logifiant », et donc nécessairement en rapport avec un

centre. Appliquons cette structure à la succession des plans (le découpage technique) : choisir une succession de plans sera alors analogue à la mise en ordre évoquée par Bergson - choix d'une chaîne de possibles¹⁰⁷ structurant un espace-temps -. Ce qu'il perd en pureté, il le gagne en « dicibilité ». Pour Wittgenstein, une proposition est une image : "La proposition est une image de la réalité. La proposition est une transposition de la réalité telle que nous la pensons" (Wittgenstein, 1961, 46). En ce sens, sa thèse recoupe celle de Bergson : une image, comme la surface qu'évoque Bergson, est sans profondeur. Wittgenstein y ajoute cependant la notion de cadrage : cadrant cette surface-souvenir, nous passons alors à la proposition.

Les éléments qui composent le cadre sont choisis parce qu'en eux-mêmes et par leur agencement, ils atteignent une certaine capacité de signifier. Et cette capacité est elle-même mesurée à l'aune de

¹⁰⁶ Le souvenir trouve sa place sur un tableau, une surface, un plateau, pourquoi pas. La madeleine de Proust, qu'aurait-elle été sans la petite soucoupe de porcelaine sur laquelle la main délicate de la bien nommée Céleste l'a déposée ?

¹⁰⁷ Possibles compatibles avec la situation *hic et nunc*.

sa capacité à disposer les choses autour d'un centre commun à l'image et à son contemplateur. La madeleine, le catleya proustiens occupent ce centre géométrique, c'est en ce sens qu'ils sont le point de jonction du présent et du passé.

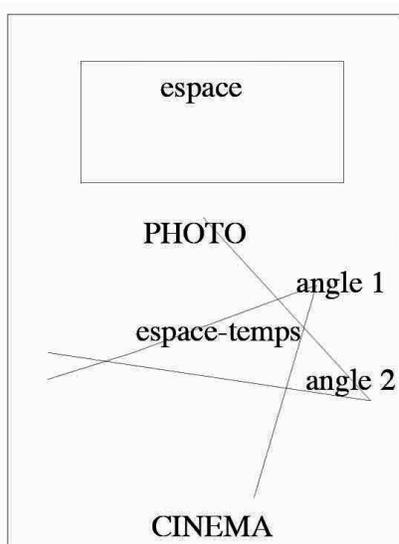
Mitry montre la nécessaire intrication image-pensée : "Les images filmiques n'étant pas employées dans leur finalité expressive, comme une simple reproduction photographique mais comme un moyen de transmettre des idées, il s'agit bien d'un langage", écrit-il (1963, 52). Nous trouvons dans le travail d'élaboration photographique, le même processus que dans l'écriture scénaristique. En photographie, il s'agira d'opérer, dans l'espace et le temps, le choix d'un angle et d'une focale qui casse le réel quadridimensionnel (deux dimensions de planéité, une dimension de profondeur, une dimension temporelle). En cinéma, l'on passe à une tridimensionnalité (deux dimensions de planéité et une dimension de temporalité, tous trois indiscernables). Le processus est cependant le même. Ainsi les cartographes de l'Institut Géographique National belge établissent-ils leurs courbes de hauteur en plaçant dans un appareil stéréoscopique des images aériennes dont la prise de vue s'est fait en succession. Le même film servant à reproduire un espace tridimensionnel pourrait donc aussi servir à reproduire un mouvement... Le mécanisme de l'illusion de mouvement est en effet semblable à celui de l'illusion de volume.

Et ces mécanismes rendent compte de la nécessité propre au travail d'expression de toute forme de pensée ou de fiction : en arriver à montrer une réalité à partir de son centre. Comme le terme quelconque ("décor") devient unique quand il est incrusté dans une totalité signifiante (« *Tout est affaire de décor* », Aragon), l'agencement des éléments de la proposition photographique rejaillit sur eux, ils perdent leur caractère quelconque. On découvre une totalité qui est faite de termes communs, mais dont l'agencement suscite en intériorité la perception d'une structure conchoïdale, celle du mouvement du mouvement, du devenir : et celui-ci est aussi unique que l'est la personne : « *Tout est affaire de décor, Changer de lit, changer de corps* ».

Le mot est accueilli dans une structure poétique qui, comme les voisins de rangées du spectateur, sont alignés dans un ordre organique *parce que symétrique*.

Une photo-proposition quand elle nous touche, a toujours-déjà été en nous à l'état latent, faux souvenir virtuel : le photographe ou le cinéaste parviennent à nous persuader que cette image est nôtre, qu'elle est l'une des images latentes dont nous savons ignorer l'existence : et cela parce que nous y reconnaissons les composants : les éléments quelconques, partagés.

Le *hic et nunc* est à cheval entre passé et présent, il en opère la synthèse. Si, jusqu'à leur révélation, nous ignorons l'existence d'images qui seraient enfouies en nous, c'est que notre imaginaire déborde sur celui des autres, qu'il existe une solution de continuité entre ma bibliothèque et celle d'autrui. Cela n'a rien d'inquiétant : *βιβλιοθήκη* : *biblio*, « livre » ; *thékê*, « place ». J'ai rejoint ma place, au cinéma, et le livre la sienne. Il va de soi que ma place, comme celle du livre, est reproduite à l'identique un grand nombre de fois : je suis partie d'un tout. Les livres et moi-même sommes devenus un et multiple. « *Nous qui sommes, Ô pur miel, la personne du pluriel* » (*Geo Norge*, « ubu-Dieu »).



Le cadre, comme les aiguilles de la montre, instaure une césure entre réel et symbolique¹⁰⁸, dit Carontini. En cadrant, nous créons une frontière (aussi mobile que l'est le langage). En photo ou en peinture, la perception des bords doit être intégrée à la lecture. La preuve en est qu'un encadrement peut changer la perception d'une œuvre peinte. L'amateur de peinture laisse errer son regard jusqu'à ses bords, ses limites, tandis que le spectateur de cinéma laisse capter son regard par des événements qui le distraient du désir de parcourir le bord de l'écran.

L'espace découpé par le quadrilatère du cadre, en photo, a pour équivalent l'espace-temps que dessinent les deux angles de caméra en cinéma. Or le centre du film n'est jamais manifeste, il est en quelque sorte derrière l'écran (comme Deleuze, citant Godard à propos de *Citizen Kane*, dit ironiquement de personnages qui, dans un raccord, disparaissent¹⁰⁹ qu'ils "sont passés dans la collure"). Le contenu du cadre de cinéma n'étant jamais cadre-totalité, mais cadre-partie¹¹⁰. Dès l'instant où il est mouvement, il est aussi espace-temps. (voir chapitre 1). Les points cardinaux d'un espace-temps ne sont pas visibles (s'ils l'étaient, ils seraient réduits à de l'espace). Cela

¹⁰⁸ "Le cadre est cette coupure -ombilicale- par laquelle naissent les êtres et les substances iconiques". (Carontini, 1986, 28).

¹⁰⁹ De la table du banquet d'anniversaire de l'Inquierer, dans *Citizen Kane*, d'Orson Welles.

¹¹⁰ À la différence du cadre en photo, qui, comme on l'a vu, est cadre-totalité. Cette différence a déjà été relevée par Bazin, quand il compare peinture et cinéma.

explique d'ailleurs la confusion terminologique entre le plan (comme cadre), et le plan (comme prise de vue) : chaînons, parties, le plan renvoie de toute façon à un hors-champ...

Tous les cadres ne sont pas jeunes et dynamiques

Je ne conserve de ma vision que ce que les images permettent de maintien et de développement organique d'une pensée. Analysons par exemple l'action de cadrer. Que fait le cadreur ? Il s'essaie à plusieurs compositions : l'insignifiant est rejeté hors du cadre. Faire un cadre, c'est former une image-souvenir (selon la définition deleuzienne rappelée plus haut). Et cette image-souvenir elle-même, sous-tendue par le corps, est une « nourriture céleste ». La vision sélectionne ce qui nourrira non le corps (fonction dévolue à la respiration et à la digestion), mais l'esprit. La *substantifique image* est conservée. Tout se passe comme si ne subsistait alors que la visibilité de la Substance, qui est « mise à plat ». En éliminant certains paramètres, en aplatissant le tridimensionnel en bidimensionnel, on ne regarde pas la réalité, mais on lui vole sa substance, on la « digère ». Le cinéaste reproduit donc, en le ralentissant, le décomposant, le mécanisme même de l'intussusception visuelle ou auditive : il « alimente » l'imaginaire commun. Cet imaginaire commun ronge le lieu commun, désormais *old fashioned*. Il est le dernier refuge, dans un monde devenu hostile.

L'œil comme centre

Quand Thomas retrouve l'espace public qu'il partagea, un soir durant, avec Evelyne, tout a changé. Seule la statue, reste anachronique d'une autre époque, est restée là (scénario p.76).

Seule la statue... Le monde a perdu son innocence, est devenu bizarre, peuplé d'êtres inquiétants ou difformes. Mais l'airain de l'œuvre résiste aux injures du temps, au dépérissement physique, à la dégénérescence. La statue elle-même a dû se faire petite, cependant, prise à l'étroit entre deux immeubles, compacte, indifférente à la foule.

Vivement la rigidité cadavérique...

Le monde du devenir est flux et reflux, et, tandis que la statue impose au reste du monde sa fermeté sans défaut, le monde, quant à lui, lui tourne le dos, indifférent. L'excès de choses et de pierres masque la simplicité adamique de la place au milieu de laquelle trône un héros oublié. La différenciation et l'explosion médiatique envahissent la tranquille place de province, et avec elles

une violence qu'elle génère en la représentant plus souvent qu'à son tour. 2010 est le monde du remplacement et de la diversité. La ville à laquelle appartenait la statue, jardin à la Le Nôtre, était disposée géométriquement autour du centre-regard.

Il y a eu un brusque effondrement de la douce harmonie d'un monde homogène, et celui-ci ne mérite même pas que l'on s'y arrête. Au regard unique se substituent une infinité d'écrans de télévision, d'antennes. Quant au centre, comme le reste de la géométrie du lieu, il a été gommé.

Il n'y a pas de place pour Thomas dans cette place, pas plus que pour la statue, d'ailleurs. Cette statue, serait-ce l'oeil, indifférent au passage des ans, immobile et serein au milieu du maelström, comme l'indique l'expression *œil du cyclone* ? En tout cas, Thomas est un solitaire qui cherche sa place, et ça ne marche plus. Pères et repères se sont évaporés... La ville est devenue chaos. Son centre est partout et nulle part. L'asymétrie l'a emporté sur la symétrie. La périphérie est générale, au point de devenir paralysie. Et Thomas, dans tout ça ? Il est nulle part, lui aussi ? Belle description des restes du lieu organique et centré dans un univers post-galiléen, où « le centre est partout et la périphérie nulle part », ce qui *fait désordre*, sans aucun doute.

Dans *Amarcord*, (<https://vimeo.com/233717129> MDP : *Amarcord*), Fellini, quant à lui, ne dépeint la place centrale du fou que pour en souligner l'étrangeté. Car il place le fou là où Van Dormael place la statue héroïque : au mi-lieu (à la moitié du lieu). Le fou, à la différence de la statue, refuse qu'on l'oublie. « Volio una donna ! ».

Amarcord, comme son titre l'indique, est nostalgique (le titre signifie « Je me souviens » en romagnol) : série de photos de famille qui s'enchaînent en guirlande comme le présentoir d'une échoppe de plage. Le centre des cadres de Fellini n'est ni hors-champ, ni dans le champ, mais « dans le vague », lieu de la rêverie. Les images de Fellini sont souvent formées d'installations cinématographiques - photographiques : le cadrage n'est ni celui du photographe, ni celui du cinéaste. Ses décors eux-mêmes semblent tirés d'une collection de cartes postales. Fellini y décentre systématiquement ses cadres. Les personnages se répartissent dans un espace centré qui les maintient ensemble de force, comme un corset.

À l'image des lieux qu'ils habitent, les passions des habitants de cette petite ville sont toutes peu ordinaires, non normalisées : leur érotisme à lui seul constituerait un bestiaire de mille et un fantasmes que l'homme est capable de s'inventer. Le baroque architectural est un système de valeur non-verbal... Chez Fellini (et la chose se vérifie aussi chez Antonioni) le lieu possède une

personnalité, il est un personnage à part entière... Par la manière de cadrer, d'en souligner l'étrangeté, Fellini leur insuffle une vie.

L'oncle du narrateur, Théo, est pensionnaire d'un asile d'aliénés, que sa famille emmène de temps en temps à la campagne. Mal leur en prend : un beau jour, il se réfugie dans un arbre, et refuse d'en descendre avant de voir son désir satisfait ; "Volio una donna!". En grimpant dans cet arbre gigantesque, Theo le transforme *ipso facto* en un centre de gravité. Toute la communauté va se placer à son pourtour. Un lieu est né.

Dans cette séquence, les acteurs du drame ne sont pas libres d'aller où bon leur semble¹¹¹; ils ne sont pas non plus contraints par le bon usage et les limites inhérentes au transport en calèche, à observer une distance précise entre eux. Ils sont obligés d'être ensemble, c'est-à-dire se disposer autour d'un centre : Theo. La nouveauté de la situation les force à se réinventer : les gestes redeviennent naïfs et frais. Chacun attend que l'Oncle Theo abandonne ses revendications. On s'épie, oscillant du regard vers Théo au regard vers autrui.

Au même titre que l'oncle Theo... « Volio una dona !.... Et plus vite que ça ! ». Θεός : n'est-ce pas le nom commun signifiant « Dieu », en grec ? Théo n'est pas facile. Quand l'homme pense, Θεός rit (Cf. « Quand l'homme pense, Dieu rit »). Mais là, il a surtout faim d'amour.

Le centre de la séquence serait-il occupé par un Dieu déguisé lui-même en fou déguenillé ? L'étrangeté de la situation a de quoi troubler le plus blasé des spectateurs. On ne s'étonnera pas que Nathalie Baye déclare que cette séquence est son « film » préféré ! Fellini a détourné l'oncle Theo (Dieu ? Serait-il fou ?) de sa vie tranquille d'aliéné, l'a transporté à la campagne, puis l'a posé au sommet de l'arbre, en son centre. Voilà le geste du cinéaste par excellence. Assembler des éléments prélevés sur le réel, pour les remonter ensemble, et placer fictivement le spectateur au centre, là où il sera fictivement omniscient et omnipotent. Enfin Dieu ! Que rêver de mieux ?

Le film et l'omniscience

L'espace matriciel serait donc le modèle sur lequel sont créés les espaces intersubjectifs fusionnels. Cette croyance en l'inter-corps magique autorégulant le flux des images a été bâtie sur

¹¹¹ Situation que nous venons de quitter ; les membres de la famille, après un pénible voyage en calèche, se dispersent dans les environs de la ferme.

un terrain favorable. Il est vrai que je connais des expériences de ce type quand je rêve, quand j'interprète des traces, quand j'interagis avec autrui. Le langage audio-visuel est régressif : régression à la vie intra-utérine, à notre lointain passé d'animal prédateur, le film me détourne de la lecture érudite, et réveille pulsions ou souvenirs archaïques.

Le cinéma serait un archéo-langage (Cf. ante, Deleuze), un texte composé de visible et d'audible (rompant dès lors l'habituelle distinction symbolique-réel, et ce n'est certainement pas étranger aux mouvements de foule qu'il provoque) : régressif parce qu'il fait directement appel au prédateur en moi, faisant miroiter une proie qui, même si elle n'est pas tangible, me retourne, de proie - poursuivis par le regard de l'Autre-, en prédateur-voyeur - regardant -, sollicitant en chacun cet *inhumanité* que l'on a peut-être cru trop longtemps endormie. La civilisation a été construite contre l'inhumanité, et c'est par un étrange retournement de situation qu'un langage hautement technicisé façonne un homme anomal-animal, qui flaire des pistes, interprète des traces, se confond avec son genre mammifère, partagé entre l'animal que développe cet étrange langage et le raffinement de son mode de production, qui tend à éloigner l'une de l'autre l'espèce des lecteurs passifs, animalisés, « inhumanisés », et voués à l'être chaque jour davantage, et les maîtres de la techno-rhétorique, jouant quant à eux l'asservissement sous anesthésie : la moitié asservie de la société duale n'a pas encore réalisé qu'elle l'est, elle croit dormir et rêver. « La vida es sueño » (Pedro Calderón de la Barca estrenada).

Et à peine se souvient-elle, de temps en temps, que ce rêve est un artefact. Car plus le langage est audio-visuel, plus il est technologique, et plus il est technologique, paradoxalement, moins il est compréhensible autrement que comme un texte sensori-moteur : comme rêve commun¹¹²

Le personnage et le temps

Thomas, Salieri, Kane courent désespérément après l'existence. Ils ne sont pas sûrs d'être. Ils sont vides, en regard de l'Autre, si pleinement lui-même. Comme les images qui les encerclent, ils sont bidimensionnels, des surfaces sans rien derrière. Ainsi Thomas n'est lui-même qu'à titre de silhouette fictive. On lui a donné vie en le fabricant. Sur la surface blanche d'un visage qui n'est pas encore, Van Dormael a distribué de manière aléatoire quelques traits qui lui donneront vie et individualité. Mais, si un visage témoigne d'une permanence, c'est qu'il est l'apparence d'une réalité, comme les aiguilles d'une montre témoignent de la présence de son mécanisme. La montre de

¹¹² Pour Cocteau, il y a hypnose collective : "qui fait qu'une salle est une seule personne qui écoute" (1973, 102).

Thomas, comme Thomas lui-même, est d'une fragilité extrême : aucun mécanisme ne donne d'âme à son visage.

Quand M. Van Haesebrouck embrasse son fils pour la dernière fois, "le père détache la montre de son poignet et la lui donne. Thomas regarde sa montre et quand il relève les yeux, le père a disparu" (scénario p.24, non tourné).

Thomas vieux, plus tard, parcourt la place qu'il avait connue calme et ordonnée, pour s'en voir écarté par une foule pressée.

Si l'on était convaincu de la véracité de la formule de Célestin ("il est l'heure qu'il était hier à la même heure...") il ne nous serait pas nécessaire de reprendre éternellement la même question, non verbale celle-là, et interroger les cadrans, les horloges, les montres.

Mais la montre est là, elle ne donne jamais la bonne réponse. Il n'est pas l'heure qu'il était hier à la même heure.

Il est toujours trop tard. « Un instant d'inattention, et c'en est fait de moi. Pendant que je regardais ma montre, le temps est passé, et l'autre s'est enfui ».

Lorsque Thomas retrouve Evelyne âgée, ils n'ont qu'un échange très court. Elle a échappé à son destin, et milite avec les panthères roses. Evelyne est emportée par une foule de manifestants, et Thomas s'écarte pour la laisser passer, la perdant aussitôt de vue. Il s'est arrêté, et le temps aussi.

" Sa montre se détache de son poignet et se brise. Thomas se baisse et la ramasse. Le verre est cassé, la montre n'a plus d'aiguilles. Il regarde autour de lui. La place est vide. Il ramasse sa valise" (p.105).

Il est leurre qu'il était hier à la même heure (sic).

Il n'est plus personne pour personne, l'Evelyne qu'il a connue est devenue réelle, et lui est demeuré faux.

On ne pourra plus lui demander quelle heure il est, c'est lui au contraire qui sera éternellement condamné à la demander aux autres. Lui n'a plus rien à offrir, sinon cette réponse de sphinx ; "l'heure qu'il était hier à la même heure".

Si le temps s'est ainsi arrêté, pour ne plus montrer que du même, c'est que Thomas s'est retrouvé seul parmi les apparences, dans la compagnie exclusive de Toto-le-Héros, les autres personnages, trop réels, ayant disparu de son univers.

Les aiguilles décrivent sur le cadran des cycles réguliers, donnant eux-mêmes une régularité au flux continu du temps. Ne plus avoir d'aiguille à sa montre, c'est perdre la maîtrise de ces cycles, la possibilité d'organiser des régularités, ne plus retrouver le même, qui jalonne nos jours. Il ne reste plus alors qu'un flux, une foule, et celle-ci, indifférente, ne retient pas le visage de celui ou celle qui cherche à la rattraper. Il n'a plus d'aiguilles à sa montre, plus de traits à son visage, qui n'est plus qu'une surface lisse comme le tableau effacé d'un geste machinal par la maîtresse d'école : la vie.

"La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui ne signifie RIEN!" (Macbeth, acte 5, scène 5, cité dans le scénario p.95).

L'effacement progressif des aiguilles du temps est celui des traits d'un visage. Mais cette perte ne prête pas à conséquence... quelques lignes sur une feuille blanche qui ne dissimule personne...

L'attention au langage distrait du deuil, mais aussi de la réalité. Thomas est dans un cercle vicieux. Perdant ses aiguilles, la montre perd son centre et la vie son sens. Elle indique vide et absence. Thomas passera alors à l'acte : lui qui était né pour vivre, il servira la mort. Sans l'interrogation qui le distrayait du ressentiment, il devient fort et méchant. Il prendra désormais au sérieux le proverbe qui dit que « pour vivre, il faut tuer ».

Car avoir une multitude de pères imaginaires ne pallie pas le manque de père réel.

Leurre qu'il était hier

Jaco Van Dormael se trompe, nous trompe, et montre les errements de ses personnages. Ils sont factices au point de pouvoir se substituer l'un à l'autre. Une image peut en cacher une autre : la référence, forme banalisée du rapport au père, a disparu de l'univers vandormalien,

Une seule balle suffit pour tuer Thomas et Toto-le-Héros. Ils sont remplaçables. Nous sommes dans un monde marqué par le sort qui pèse sur les balais de l'apprenti-sorcier du conte de Goethe : les copies (de pères, de sœurs) se multiplient, emportent l'original dans une sarabande infernale, au point de rendre indiscernables rêve et réalité.

C'est ainsi qu'au stade de football, quand Thomas croit apercevoir Alice entre deux spectateurs, cette impression est aussi la nôtre. Jaco Van Dormael profitant d'un effet de volet, a en effet alterné plans d'Evelyne et plans d'Alice, une équivoque dont non seulement Thomas, mais nous-mêmes spectateurs sommes dupes. Au "*Où suis-je ?*" d'André Delvaux se substitue une question plus essentielle encore ; "*qui est-t-elle ?*". Et cette question elle-même amène la plus insoluble de toutes : "*De quoi ai-je l'air ?*". Car être et paraître sont maintenant synonymes.

Toto-le-héros fera irruption dans un magasin, et y abattra Alfred adulte. Où est-il, dans quel espace intermédiaire ? Après que Jaco Van Dormael ait rompu les divisions habituelles entre les lieux, les repères spatiaux et temporels, il ouvre une brèche dans la digue qui enclos l'imaginaire. Aucun mur n'a résisté à cette pelleuse lancée à toute berzingue sur l'autoroute du récit. *Rien n'aura lieu que le lien*. Le rêve unit les cerveaux que la naissance a séparé. Thomas a fait son deuil du réel. De père à pervers, il n'y a qu'un vers. Le voilà poète pour la mauvaise cause : la mort de l'Autre.

« Qu'il était beau mon tombeau »

Puisque nous nous sommes momentanément abstraits de notre micro -société, quand nous allons au cinéma, c'est pour nous ressourcer quelque-part. Faire le tour de l'immense mémoire transgénérationnelle, où sont enfouis les rêves collectifs, parmi lesquels les films. Renaître aux autres après s'être colleté aux identités de passage... Faire son deuil, ou se faire pardonner des crimes insus...

Mélanie Klein (1974, 98) analyse le deuil du nourrisson, et les réparations fantasmatiques auxquelles il donne lieu, quand, par sa voracité, il craint parfois d'avoir tué (=vidé) sa mère. Pour vivre il faut tuer (phase dépressive du nourrisson, qui découvre que sa voracité menacerait l'existence même de sa mère), et même temps que « pour sortir du deuil il faut tuer », pour reconstituer une totalité organique il faut voler des parties d'autres totalités organiques : véritable modèle d'injonction contradictoire¹¹³. L'institution de deux niveaux, le symbolique et le réel, fait voler en éclats cette oscillation sans fin. Le langage fait ici office de frontière, de surface de division, protectrice. C'est une barrière contre la déferlante perverse.

Prenons par exemple le célèbre paradoxe du menteur : un menteur qui dit "je mens" est-il dans le vrai ? Question indécidable, sauf à séparer l'énonciateur et l'énoncé, ne pas limiter l'analyse à la structure logique de la phrase, mais replacer l'un et l'autre à leur niveaux (réel ou symbolique). Nous obtenons alors une structure qui s'avère plus complexe, mais cohérente : "moi qui vous parle en ce moment, par exemple dans ce confessionnal, et m'adresse à un représentant du culte dont

¹¹³ Cf. la théorie batesonienne du "double bind", cause possible de la schizophrénie.

j'implore l'intercession auprès de Dieu, dois avouer que le plus souvent dans la majorité des circonstances mais pas celle-ci bien entendu, je raconte n'importe quoi"... Il aurait pu dire "je trompe ma femme", et l'on aurait aussitôt compris que le présent doit être interprété comme une forme fréquentative. Ce n'est là qu'un exemple, pour signaler que la forme circulaire d'une proposition vient d'une défaillance d'analyse de son contexte situationnel, comme Paul Watzlawick (1967) pouvait prétendre démontrer les mécanismes d'un double-bind en resituant le système qui n'est jamais contradictoire que par faute logique.

Dès l'instant où l'on distingue le niveau symbolique et le niveau réel, il devient possible de tuer pour cesser de tuer : "je tue la réalité pour faire vivre le symbolique", même si cela ne se fait pas sans larmes, s'avère en tous cas logiquement supportable... Voilà que le pervers, réputé incurable, trouve peut-être le chemin d'une rédemption. On se prend à l'espérer. Quelle naïveté !

Le personnage perturbateur pervers (P-P-P) est la figure emblématique de cet individu-partie que l'on jette d'abord hors du corps social, qui lui-même en éprouve douleur et dépit, pour ensuite le rejoindre dans un mouvement de reconstruction de soi, et de destruction de l'autre.

Mais « il s'est emporté avec lui »¹¹⁴. Trop poli pour être honnête... La perverse errance que le spectateur découvre à l'écran éveille chez lui un sentiment ambivalent : fascination et crainte. Le cinéaste est un manipulateur, il s'en rend bien compte. Mais quand même... Pourquoi tant de transgressions ? De remises en cause ? « Faut-il vraiment que je voie tout ça ? ».

Comment naissent les satellites

Rien ne met mieux en valeur l'analogie processus de réalisation - processus narratif que le rôle que joue le personnage perturbateur par rapport aux normes réelles de langage (il se confond alors avec l'auteur du film novateur) et par rapport aux us et coutumes dans le film (il est alors un personnage essentiel à la dramaturgie). Norme et écart par rapport à la norme peuvent en effet être en cinéma narratif classique, le contenu même de la narration. Règles sociales et langagières sont alors confondues : le respect des règles les rend invisibles. L'écart en manifeste l'existence (et l'arbitraire)¹¹⁵.

¹¹⁴ Montaigne, à propos d'un ami qui s'est exilé pour guérir son cœur meurtri, mais sur qui la magie du dépavement n'opère pas : « (il) s'était aucunement amendé en son voyage : — Je le crois bien, (...) il s'était emporté avec soi » Essais, Musart, 1847.

¹¹⁵ Cf. E. Vale (1986), pour qui le couple perturbation-microsociété est un des piliers du récit cinématographique.

La microsociété représentée entre alors en état de crise. L'ouverture, la confrontation et la clôture de nombreux films se ressemblent étrangement : les premières scènes nous décrivent une microsociété homogène, fonctionnant d'une manière harmonieuse (c'est-à-dire de telle sorte que tout geste ou tout acte soit prévisible, codifié). Une crise traverse cette microsociété, quand un P-P (personnage-perturbateur-pervers) nouveau rompt les usages et oblige à repenser (recréer, réévaluer) ses us et coutumes : intégrer l'élément perturbateur (en modifiant ses usages), ou bien le supprimer (et rester fidèle à ses usages). Ce perturbateur, c'est autant le réalisateur que le personnage qu'il jette en pâture au spectateur (*There will be blood*, de Thomas Anderson, op. cit.).

Un film *mainstream* analyse avec plus ou moins de finesse ou de profondeur les réaménagements divers que réalise le groupe avant d'en arriver à un nouvel état d'harmonie ou la perversion infantile aura été intégrée au grand corps social : c'est ce processus que décrit, par exemple, Fellini dans *Amarcord*. L'état d'équilibre nouveau atteint par la microsociété sera différent de l'état initial, synthèse qui dépasse les deux termes antagonistes (société dominante et personnage perturbateur) en les conservant.

Le scénario raconterait donc la rencontre d'une planète et d'un satellite : deux inerties contradictoires doivent établir un système équilibré, reposant sur une tension permanente. La crise n'est donc pas tant subie que voulue ; elle est un élément essentiel à la dynamique interne du groupe, qui, s'il conçoit un idéal de fonctionnement harmonieux, est cependant en réalité porté vers une disharmonie fonctionnelle. Le plaisir vient précisément non de la blessure elle-même, ni de la santé, mais bien du cycle blessure-guérison, crise-dépassement.

Le personnage : l'acteur, un roi transitionnel, un *moi* de transition

Chez Jaco Van Dormael, la crise est engendrée par une règle du jeu bizarre : on ne choisit pas d'être, mais d'imiter le bon modèle. C'est un être transcendant qui propose des imago identificatoires, bonnes ou mauvaises, selon qu'il est diabolique ou angélique.

Quand Célestin, le frère trisomique de Thomas, est invité à imiter un oiseau se jetant dans le vide à partir du muret qui surplombe la voie de chemin de fer, c'est encore un leurre qui le sauvera. Thomas n'a pas d'autre forme de réaction possible que le détournement : il détourne le complot initial, l'invitation à s'identifier à un oiseau, et propose à Célestin d'imiter plutôt une vache.

Célestin se sauve, sur l'injonction de son frère, en imitant scrupuleusement ce qu'il lui dit d'imiter. L'imitation peut dès lors être salvatrice (il encorne Alfred et ses complices) ou conduire au suicide (il prend son envol, et se fracasse au sol) selon que l'injonction que l'on a reçue est de bon conseil ou d'intention perverse, et donc en définitive selon que l'autorité qui propose un scénario à l'imitateur poursuit sa perte (il est pervers) ou son salut (il est « normal »).

Le groupe d'enfants pervers défie les frères Van Haesebrouck, mettant Célestin en situation de réaliser des tâches hors de portée : devenir oiseau, ou plus tard, atteindre le centre d'une cible. Tout cela dans le but à peine masqué de le tuer « à la tâche ». Mais, en dépit de leur maladresse, les deux frères dépassent l'objectif fixé au-delà de toute espérance, cela au point même de faire se retourner leur échec prévu en victoire surprise.

Dans le premier cas, c'est à la ruse de Thomas qu'est dû le retournement de situation (ce naïf enfant tient d'Ulysse). Dans le second, c'est le destin qui guide la main de Thomas, et le conduit à atteindre directement sa cible.

Tout se passe comme si le monde de la compétition était à ce point mortifère que seul un être bienveillant étranger au débat, bonne fée de passage, pouvait faire du perdant anticipé un gagnant inattendu, les *racing rats* ne pouvant quant à eux qu'apporter deuil et humiliation à celui qui, tel Thomas, se prend à vouloir rêver sa vie plutôt que la conquérir.

Thomas possède ce pouvoir d'imprimer un sens nouveau au destin, rompre les lois de la nécessité, les probabilités et les certitudes réductrices. Ce personnage magique, capable, par un acte innocent de faire basculer toute une vie sans l'avoir voulu, a une stature et une force aux antipodes de ce que l'on peut attendre d'un frêle garçonnet : sa magie le rend à plus d'un titre fascinant. Et la scène du couteau qu'il enfonce si sûrement dans le cœur de la cible a valeur de symbole.

Ou bien, ou bien.

Toucher la cible, c'est s'attirer l'opprobre du groupe quasi-pervers (les gamins, sous le leadership d'un vrai pervers). C'est opposer la perfection réelle à la toute-puissance fictive : une injure au chef « fatalement pervers ». Le même destin favorable – marque d'une élection - fait dévier le couteau qui, quelques instants plus tard, devait atteindre Thomas (après qu'il se soit enfui dans les bois). Il fait gagner ou perdre, vivre ou mourir, et marque d'une grâce divine un personnage hors-norme. Désormais, Thomas est un élu, sans vraiment l'avoir cherché ou demandé. C'est ce qui le rend sympathique. Naïf et confiant, il déclenche autour de lui nombre de vocations haineuses. Alfred n'est qu'un cas parmi de nombreux autres : combien d'enfants à très haut potentiel n'ont-ils

connu la haine et l'exclusion ? En tout cas Thomas vivra désormais de crise en crise, et de plus en plus seul, sans raison apparente. Le groupe d'enfants qui auraient pu l'accueillir se soumettra, quant à lui, à Alfred, faux-frère dans toutes les acceptions du terme.

Personnage ou texte s'écartent donc d'une norme, qui, dans le cas présent, est une norme perverse. Ils deviennent alors l'objet des préoccupations d'une collectivité. Un objet transitionnel.

Pour Didier Anzieu, l'espace transitionnel est le lieu même où se façonne l'œuvre et se déroule une crise salvatrice : "la recreation d'une aire transitionnelle est la condition nécessaire (mais non suffisante) pour permettre à un individu, à un groupe de retrouver sa confiance dans sa propre continuité, dans sa capacité d'établir des liens, entre lui-même, le monde, les autres, dans sa faculté de jouer de symboliser, de penser, de créer" (Anzieu, 1986, 23). L'aire transitionnelle aide essentiellement au dépassement de l'angoisse de morcellement, que vit le pervers et/ou qu'il fait vivre à sa victime.

Aire transitionnelle et personnage

Ce caractère partagé, nous le trouvons aussi dans le personnage, qui se situe lui-même quelque part entre auteur et spectateur. Le personnage est transitionnel ; semblable à moi, bien que différent de mon image. De l'ours en peluche au film, il n'y a pas différence de nature, mais de degré de complexité ; il y a cet ensemble confus de traces, cette usure particulière, prenant sa source dans le côtoiement de l'objet avec le monde, qui représente le moi de l'enfant ou de l'auteur. Quand Flaubert disait "Madame Bovary, c'est moi", il évoquait sans doute autant le roman que le personnage.

Pour Winnicott, l'objet transitionnel (dont s'inspire directement Anzieu pour créer la notion d'aire transitionnelle) est lui-même entre-deux.

Tout ce que fait l'objet transitionnel est susceptible d'être interprété comme étant un message dirigé vers les autres, et non vers celui qu'il représente ; aussi est-il son représentant, autonome, quoique dépendant. L'objet transitionnel est « incrusté » dans un contexte identique à celui dans lequel se trouve son créateur : il subit les mêmes actions, auxquelles il réagit selon son apparent libre-arbitre. Le second terme (l'objet transitionnel) est donc réversible : il est destinataire-destinateur, dedans-dehors (Winnicott, 1971, 64).

L'enfant s'adresse à lui comme il craint, souhaite, se souvient, etc. que l'on se comporte envers lui-même. Il se voit en lui et montre à autrui un modèle de relation, dans laquelle lui-même mime

autrui. Il y a alors double renversement des rôles (je suis apparemment moi mais en réalité autrui, l'objet transitionnel est apparemment autre mais réellement moi).

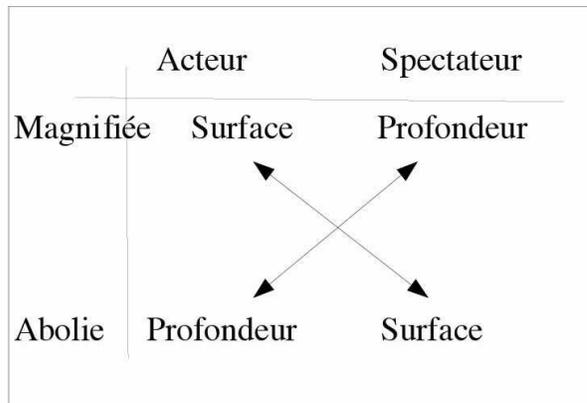
L'acteur est acteur et rien que cela. Non le personnage réel. Dans la relation ludique, il y a inversion des rôles : si l'acteur en venait à ressembler à son personnage, on quitterait le jeu (et le film perdrait son statut d'objet transitionnel) au bénéfice de la réalité. Le jeu de l'acteur est bien jeu de langage ; l'implantation de l'acteur dans un univers neuf fait ressortir la singularité de sa situation, de la même manière que, pour Gadamer "quand un mot est transféré dans un domaine d'application auquel il n'appartenait pas à l'origine, la véritable signification "originale" ressort comme si elle était vue en relief" (Gadamer, 1976, 29). Qu'un homme politique (Napoléon, Joseph II) soit incarné par un acteur ne nuit nullement à la qualité du film, chacun le sait. Il y a là une manière de renforcer, auprès du spectateur, l'idée qu'il est rêve. L'acteur est un masque animé. On retrouve ce brusque divorce apparence-réalité dans le jeu d'un enfant avec ses poupées. L'objet transitionnel devient lui - mais sous une apparence dissemblable-, tandis que lui-même devient un adulte. Le clivage personnage apparent / personnage réel permet donc un changement d'échelle, autorisant une permutation, où l'enfant devient adulte, sans pour autant nier à l'adulte réel sa qualité d'adulte. Faut-il le dire ? On pense au chiasme.

Contournant le principe du tiers exclu, on est à la fois grand et petit, ici et ailleurs, selon le plan où l'on se place¹¹⁶. Le personnage est le vecteur de l'accès à la profondeur, aux dévoilements. Il possède tous les traits de l'objet transitionnel, que l'on exhibe aux autres pour qu'ils lui parlent de nous, ou que l'on exhibe à soi pour lui parler comme eux. Chez l'acteur, la surface est magnifiée et

¹¹⁶ Il n'y a que deux niveaux apparents, mais en droit, on peut concevoir qu'il y en ait une infinité : pourquoi la poupée ne converserait-elle pas, à ses moments perdus, avec des objets transitionnels bien à elle ?

la profondeur abolie, chez le spectateur la surface est abolie, la profondeur magnifiée (son intériorité se confond avec celle d'autrui).

L'actant est structuré comme un scénario : dans la triade acteur-persona-personnage, la *persona* est le terme médian, comme le mot horizontal du cruciverbiste permet d'unir deux mots verticaux



("mots verticaux" que sont, analogiquement, auteur et spectateur)¹¹⁷. Si la structure d'un personnage peut être chiasmatique, cela tient à son caractère fabriqué : un personnage est une métaphore vivante.

Sans un personnage transitionnel, moi-même et autrui ne pourrions communiquer. Notre rapport à autrui, toujours fragile, est dépassement d'une crise qui le sous-tend en permanence (Anzieu fait par exemple référence à des expériences traumatiques),

ceci dans une relation dialectique (Anzieu, 1986, 24). Car, au cinéma, le personnage satellisé, c'est toujours « nous », et la microsociété dont il transgresse les règles, ce sont toujours "les autres". La crise que représente le film est notre crise, le personnage transitionnel, le héros, est notre ambassadeur auprès de nos voisins de rangée. Le metteur en scène sera quant à lui celui-là même dont les injonctions dirigent le personnage vers *perte ou profit*. C'est en ce sens qu'un film marquant suppose une ou des transgression(s) : soit elle est racontée, soit le film, par son inventivité formelle, transgresse les normes de l'« académiquement correct ». La crise racontée se résume, en définitive, à une lutte ponctuelle entre le héros (un élu) et le pervers (un leader). Dans les récits, l'issue est toujours la même. Hélas, l'Histoire ne se conforme que rarement à cette règle.

¹¹⁷ C'est ainsi qu'Adolphe Nysenholc met en valeur les personnages se recoupant chiasmatiquement en Charlot (Nysenholc, 1987, 81 sq).

Un petit bout de rien du tout

Chaplin, dont on sait les difficultés qu'il a éprouvées dans son rapport au père (aux pères ?), a trouvé dans l'humour et la parodie une manière de dédramatiser le manque. *Image-y-n'erre (sic)* aurait sans doute dit Platon. Mais Chaplin a une excuse.

L'imaginaire est là, à portée de main et fascinant : sur l'oreiller.

La relation du rêve à la réalité est-elle chiasmatisée ? Chaplin nous invite à le croire. Chaplin met en scène ainsi un vagabond – un sans-(re)père-, qui, en pleine ville, devant les vitrines d'un grand magasin, voit son attention attirée par un *petit bout de rien du tout* coincé dans une grille du trottoir¹¹⁸. Il s'y intéresse, et tente, avec sa canne, de l'en extraire, détournant ainsi l'attention des passants et des employés du magasin devant lequel il se tient¹¹⁹. Chaplin ne prétend pas quitter son refuge, distrait de la vitrine qui aurait dû être le lieu même du spectacle. Les regards convergent d'ordinaire vers cette vitrine scintillante qui, belle indifférente, nous nargue, et oblige à faire le détour par sa porte d'entrée, latéral, interdisant tout accès direct à l'objet du désir. C'est le principe de la société marchande, qui fait du rêve non un texte codé, mais un stimulus qui induit une conduite de producteur-acheteur : "make my dream come true". Le rêve peut toujours se chiffrer, mais il faut en payer le prix : chiffré, il n'est plus déchiffrable.

À l'*extraordinaire*, dans le film de Chaplin, la vitrine elle-même, qui pourtant ne devrait jamais avoir de regard, se retourne vers la rue, et cette rue elle-même, anonyme à l'ordinaire devient alors objet de curiosité. Les employés du magasin eux-mêmes regardent de l'intérieur vers l'extérieur.

Lieux et fonctions sont alors inversés : cette mise en scène subvertit les codes de la société marchande. Elle les révèle en en montrant le contretype. Dans la société marchande, le désir est maquillé en besoin ; il y a une justification pragmatique plus ou moins fabriquée à toute proposition de marchandise : laver plus blanc, chasser cette horrible poussière, affiner la taille. Le caractère désirable de l'objet vient s'y greffer, mais c'est du décor. Cette mise en scène est hypocrite, car pour l'essentiel, le désir est en fait premier. Mais elle permet d'éviter les questions gênantes, relatives à notre rôle, notre fonction de producteur-consommateur, et le plaisir que l'on peut trouver dans l'échange marchand. Notre rapport à la consommation, et à son jeu sur le désir, ne peut, et ne doit pas être évoqué : il reste quant à lui totalement absurde.

¹¹⁸ Un « petit bout venu de nulle part ».

¹¹⁹ Court métrage sans titre, non diffusé du vivant de Chaplin, retrouvé ensuite, et montré dans *Chaplin inconnu*, production de la B.B.C., 1982.

Chaplin prend les choses à l'envers. L'objet est dérisoire (il s'agit précisément d' « on ne sait trop quoi »), et le rapport qu'il entretient avec lui, est élastique : "je t'attrape - tu m'échappes". C'est celui du désir. Il montre non un objet, mais le désir lui-même, qui n'aurait d'autre fin que lui-même, aucune justification de mauvaise foi.

Le bouchon n'est rien. Pas de marque de fabrique, pas de rôle prédécoupé dans une organisation sociale. N'étant rien, le voilà condamné à devenir tout. La relation du bouchon à Charlot est la relation de Chaplin à son public. N'étant jamais entré dans un circuit d'échange, il ne pouvait qu'entrer lui-même, un peu par effraction, dans le monde du rêve, la *dream factory*. On sait l'importance qu'a le magasin dans l'imaginaire chaplinien. Le magasin est un grand rêve, vitrine repliée sur elle-même, s'offrant en pâture à la convoitise des chalands. Casser ce circuit, comme le fait si bien Chaplin, ou les Marx Brothers, c'est donner au rêve, au désir, la primauté sur le besoin : *déchiffrer* le rêve.

Chaplin détournait le regard des chalands de la marchandise.

Jaco Van Dormael attire l'attention du chaland sur une marchandise qui, le moment de la transaction étant venu, échappe des doigts comme un savon mouillé. On ne passera pas à la caisse : l'échange chaque fois avorte. Les biens disparaissent dans les WC (scène du grand magasin Kant), sous les chapeaux (autre scène du grand magasin Kant), dans une fusillade épique (lorsque Toto - le - Héros liquide les *gangsters kantiens*). Même le magasin de musique est le théâtre du vol d'une adresse (lorsque Thomas adulte rencontre pour la première fois Evelyne). Le magasin est *à la fois* l'espace naturel de Jaco Van Dormael, et celui qu'il voue aux gémonies. N'est-ce pas dans l'entrepôt de Kant que disparaît Alice ? Et le père d'Alfred, à ce moment, n'éprouve de regrets que pour la marchandise perdue !

Le commerce suppose le respect de cette règle sacrée : tout *prendre* suppose un *donner*. C'est le principe de la vie harmonieuse en société. « J'ai reçu la vie, je la donne à mon tour ». La haine de la société « de consommation » suppose souvent un refus de tout échange, qui peut aller jusqu'au refus de l'enfant : c'est par exemple le cas de Guy Debord, qui connaîtra deux fois les joies du mariage, mais n'aura pas d'enfant. La personnalité de Debord laisse apparaître de nombreux traits pervers...

Les transgressions citées plus haut laissent d'autre part entrevoir la transgression perverse, sur un mode heureusement drôle et inoffensif.

La crise rédemptrice chez Anzieu

Sans qu'Anzieu ne se soit jamais risqué à donner de la crise une définition générique, on peut, par recoupement, établir quelques points communs ; 1. La crise est avant tout une situation transitoire entre deux états ; un avant et un après, et une avec et une sans. Ceci peut être, dans le cas de Freud qu'étudie Anzieu (1986, 24 sq.) : apparition de douleurs cardiaques, disparition de l'habitude de fumer, découverte qu'il est mortel et donc, sur un plan imaginaire maintenant, élaboration d'un monde sans lui, et d'une stratégie permettant de remédier à cette disparition physique par une création scientifique, qui devra lui permettre de juguler la non-acceptation de ses théories par les scientifiques viennois. Anzieu interprète donc toute crise en termes de perte. Ces pertes réelles ou imaginaires réveillent des angoisses aux racines plus anciennes. Ce qui suit est alors un travail ; travail du deuil, de la réparation, de l'œuvre. À terme l'élément perturbateur est intégré, et l'objet perdu est retrouvé. L'œuvre est cet entre-deux par rapport auquel l'individu satellisé et le milieu organique d'où il vient et où il veut revenir se situeront, et au travers duquel se négociera son insertion dans la vie sociale : la phase de crise, éloignement et rapprochement du social est donc essentielle au devenir historique même. En se donnant un champ de possibles, de virtualités très larges, l'auteur prend une distance par rapport aux us et coutumes, aux règles apprises, et en se rapprochant de la fin du jeu dont il s'est donné les règles, il se rapproche aussi du *socius* qu'il a quitté, et avec lequel il renégocie son retour.

Il le fait cependant en créant lui-même de nouvelles règles du jeu. La succession de choix combinatoires qui rapproche l'auteur ou le petit d'homme de son origine sera donc lui-même vécu comme crise¹²⁰, parce que comme tension assumée comme tension, avec sa succession de renoncements associant plaisir (de se rapprocher) et douleur (de perdre en liberté ce qu'il gagne en proximité du but).

De manière générale, réaliser revient à effectuer des choix qui engagent le film plus avant, dans un procès qui conduit à terme à ne plus pouvoir en effectuer qu'un seul (nous y reviendrons).

Le tressage des éléments que le hasard a réunis, est un travail. Comme le travail du deuil, ou comme la psychanalyse, il crée la personne qui le produit¹²¹. Ricœur montre que le travail de soi sur soi, dans la cure psychanalytique, consiste à rendre racontable à soi-même sa propre histoire :

¹²⁰ Didier Anzieu (1986, 22) cite lui-même René Kaës, *Crise, rupture et dépassement*, Dunot, 1979.

¹²¹ Voir par exemple *Le travail de l'œuvre* (Anzieu, 1986, 18 sq).

"(...) la finalité même du processus entier de la cure (psychanalytique) est de substituer à des bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables une histoire cohérente et acceptable, dans laquelle l'analysant puisse reconnaître son ipséité. (...) un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même." (Ricœur, 1985e, 357). Dans cette optique, ce n'est pas le travail qui définit le but ni le but qui définit le travail : les deux se définissent mutuellement, en un procès de rapprochement visuel, créant dès lors un mouvement intériorisé (puisqu'il est symbolisé, créé artificiellement par la mise en scène de soi-même). Le travail du film pourrait être assimilé au récit cinématographique. Il s'agira de raconter une histoire, anticipant une finalité qui ne se précise cependant qu'au fur et à mesure que l'on s'en rapproche. Ainsi, en restaurant Lawrence d'Arabie et en lui redonnant son montage initial, David Lean a rendu sa longueur primitive au célèbre plan de l'arrivée du Prince Fayçal vers Lawrence (dont nous partageons le point de vue).

Sa force réside en effet dans la manière dont l'ombre indécise qui pointe à l'horizon, non identifiable, se voit peu à peu transformée en silhouette humaine, jusqu'à devenir une pleine présence, résumant en quelques minutes l'essence même du cinéma, comme l'expérience de Muybridge a pu le faire par ailleurs (mais de manière latérale, quand le plan de David Lean le fait de manière frontale). Initialement, réaliser reviendrait à métamorphoser une flamme vacillante et fragile en une personne individuée, totale, en chair et en noces, créer ce mouvement d'avancée et de développement, analogue au mouvement même du récit cinématographique.

Mais dans la réalisation, ce n'est pas tant le spectateur que le réalisateur lui-même qui voit s'approcher de lui cet autre, le film, qui se trouve aussitôt prendre figure humaine, de moins en moins quelconque, pour n'être plus, à la fin, qu'une personne reconnaissable entre toutes, et transformer celui qui l'a créée en une personne elle-même reconnaissable entre toutes, le processus d'individuation du film opérant, en retour, l'individuation (la subjectivation) de celui qui le crée. Ce processus est brillamment décrit par Michel Guérin, pour qui la question de l'autonomie de croissance de l'œuvre n'est en rien incompatible avec sa maîtrise, parce que "cette croissance, (...) crée le créateur à proportion qu'elle est créée par lui..." (Guérin, 1986, 52). Il y a dans cette croissance le temps nécessaire au développement de jeux : "essentiellement ; rassemblement et dispersion, anticipation et récurrence qui accompagnent et soutiennent la mise en œuvre" (Guérin, *ibidem*).

La réalisation est une forme de recherche de sa cohérence en même temps que de celui de la cohérence du film. Tout ce que le film gagne en cohérence influe sur le procès lui-même : en

devenant cohérent, le film donne jour au procès de réalisation, puisqu'il perd du vague, se précise, et crée donc l'illusion d'un mouvement vers le « film à faire ». La création est en un certain sens une forme d'auto-aliénation, ou l'on se met en scène, où l'on crée les conditions pour qu'un travail soit possible qui rapproche les extrêmes : le(s) réalisateur(s) et le film, l'ici-et-maintenant et le lointain-ailleurs. En jalonnant d'étapes le parcours qui conduit de l'un à l'autre, le réalisateur l'anime d'un mouvement. La juxtaposition d'éléments de la réalité fait alors place à la résurrection d'une totalité organique, capable d'un mouvement, donc vivante.

La norme, l'écart, l'innovation

Il y a innovation quand il y a renouvellement des normes. Les normes internes, en cinéma, ne seront pas des normes grammaticales, mais les usages, les coutumes. Pour Perelman, en effet, la rhétorique est une théorie des écarts par rapport à la norme, et il n'est de texte qui ne soit, d'une manière ou d'une autre, en déport par rapport à un degré zéro dont il transgresserait la normativité (1970, 68). Dans cette perspective, le texte n'acquiert sinon sens, du moins intérêt, que parce qu'on y décèle cette tension norme/écart. Quand Barthes dit, dans *Le grain de la voix* ;(...) "On pourrait (...) établir une sorte de rhétorique du film, rhétorique dans le sens presque péjoratif, c'est-à-dire une enflure stéréotypée des messages, et ensuite on pourrait aborder les films déviants par rapport à cette rhétorique" (Barthes, 1981, 37), il montre l'ambiguïté fondamentale de la notion même de rhétorique. Elle suppose un certain cynisme, ce qui la relie directement à la tradition sophiste (dont se réclame d'ailleurs Chaïm Perelman). Le rhéteur est un manipulateur qui devine ou provoque des attentes (aidé qu'il est par des techniques narratives), le « narrhéteur » quant à lui détourne la norme, parce que « c'est dans la norme ». Si l'enfer est pavé de bonnes intentions, le paradis serait-il pavé d'intentions perverses ? En créant une théorie du procédé, selon Barthes, on débouche sur une esthétique. On accède dès lors au vrai sans s'être compromis avec l'apparence, au point de rendre le discours vraisemblable sinon plus exact, du moins plus juste que le discours vrai. Et on sait l'importance que le pervers accorde aux apparences...

L'esthétique dont Barthes trace les contours serait alors une esthétique de la distorsion des codes. Sur le plan rhétorique, le texte marque en même temps lui-même un écart par rapport à la norme.

La dernière extrémité

C'est ainsi que, dans *Toto-le-Héros* et dans *Amadeus*, on trouve la même progression : un micro-société vit harmonieusement, jusqu'au moment où un personnage enviable et envié (Mozart, ou Alfred) vient provoquer une crise. Le personnage principal se rapproche lentement mais sûrement du personnage perturbateur, de son univers, lieu d'une perfection réelle ou supposée. C'est une quête du Graal, du Paradis perdu, voire du Saint des Saints. Y accéder, c'est transgresser l'interdit suprême. Salieri, incontestable pervers, pénètre finalement chez Mozart, incontestable élu... Thomas, incontestable élu, pénètre chez Alfred, pervers comme son pervers père (dans le troisième acte de ces films) : là où est déposé un secret, celui de la création (le génie mozartien dans *Amadeus*¹²², la rose qui "est sans raison, fleurit parce qu'elle fleurit", selon la belle formule de Maître Eckart, dans *Toto-le-Héros*¹²³). Mais à cet instant précis, la mort frappe. Le secret ultime se dérobe. Mozart meurt, emportant avec lui la clé de son génie, comme le fait Thomas, emportant quant à lui le secret de sa vie, le symbole de son impossible amour, la fleur, qu'il respire une dernière fois avant de rejoindre Alice dans la mort. Cette rose est le témoin de ses secrets : des idylles de sa sœur avec Alfred et Thomas, et, selon que sa thèse est juste ou fautive, symbole d'un inceste avec l'un ou l'autre d'entre eux. Ayant-droit qui se voit interdire une union qui n'aurait rien d'illégitime, Thomas nie le monde entier, qui lui-même le nie. Il n'est pas celui que l'on croit... Sa mort, comme celle de Mozart, sonne le glas d'une possible adaptation du perturbateur élu à la haine meurtrière : à la perversion. Et c'est toujours la perversion qui l'emporte. D'où les larmes, à la fin.

Les deux films se distinguent aussi par la pertinence de leurs sujets. La perversion ordinaire, routinière, organisée aurait pu trouver des rédempteurs : en l'occurrence Mozart (*Amadeus*) ou Thomas (*Toto-le-héros*). Les accepter. Leur faire une fête. Mais non : la rencontre n'aura pas lieu. Cela a été un heurt, un refus, une crise sans issue possible. Les rédempteurs étant inférieurs en nombre, ils ont été balayés. La perversion est encore plus incurable quand elle est collective : elle s'est donné la règle majoritaire pour balayer les divins doués. « Vivement la rigidité cadavérique », pensent-ils, et c'est dommage, pour eux et pour la justice...

¹²² Symbolisé par la partition de Mozart.

¹²³ Laquelle rose peut, selon une équation connue des psychanalystes, être le symbole de la virginité de sa sœur.

LES SENS ET L'ESSENCE

Une perception sans hiatus

Il existerait donc une blessure originelle à laquelle la poursuite de soi-même en l'autre ou de l'autre en soi-même devrait remédier. Il me paraît que cette blessure est celle d'une perte, celle d'une harmonie des sens que la naissance vient disjoindre, induisant dès lors une quête en autrui de cette cohérence de soi à soi. Le film, par le travail de solidarisation du visuel et de l'auditif, induit de manière indirecte une indifférenciation des sens. Cette fusion sensorielle est corrélative de la fusion des egos en un inter-ego, et l'on comprend pourquoi : dans la vie intra-utérine, le moi n'est pas différencié d'autrui, pas plus que les sens ne sont différenciés entre eux.

Or, une chute advient. Nous avons été chassés du paradis sensoriel de l'indifférenciation. Désormais, nos yeux ne voient que devant (je me concentre sur ce texte situé sous mes yeux), nos oreilles entendent partout (je demande aux enfants d'arrêter de se chamailler, « comment voulez-vous que je me concentre ? »).

A l'inverse, quand images et sons deviennent interdépendants, alors « les oreilles voient et les yeux entendent » (c'est le titre d'un ouvrage de Marshall Mc Luhan). La création, et, en règle générale, l'activité d'échange et de communication seraient donc des stratégies compensatoires : faire en sorte d'effacer le traumatisme de la naissance, qui induit auprès du nouveau-né les scissures intérieur/extérieur, et vision/audition¹²⁴. Incorporant le parent nourricier, la mettant au-dedans de moi, je retrouve, sous sa figure inversée, l'unité vision - audition que j'ai connu à l'état fœtal. L'intussusception (l'absorption et l'assimilation de données sensorielles) est en son fondement même positivement régressive.

Nous ne retenons qu'une infime partie de ce que nous voyons : ce processus sélectif évoque une « digestion immatérielle ». Quel est le crible ? Les organes de vision sont analogues aux organes d'assimilation de solides. Il y a incorporation, et l'œil ou l'ouïe la pratiquent comme les autres organes (bouche, nez, etc.). Autrement dit, échange : systole et diastole. La respiration suppose un prendre et un donner : compréhension, intussusception, abstraction de la substantifique moelle et rejet de la matière. (Abstraire vient de ἀφρημένο : « abstraere », « tirer au-dehors ») .

¹²⁴ Nous ne poserons pas pour l'instant la question de savoir quelle est la cause et quel est l'effet : la confusion voir-entendre est sans doute à ce point associée à la vie intra-utérine que retrouver l'un revient nécessairement à retrouver l'autre.

Les images-souvenirs habitent le corps comme les souvenirs de brûlure habitent le doigt brûlé : "les divers acquis de la vie antérieure ne sont pas des sédiments morts" (Husserl, 1989, 169). Le film-rêve serait comme un corps phénoménologique dont on ferait l'inventaire en allant au cinéma : je découvre ces sensations passées tapies au creux de ma chair, déroulant mon corps comme un rouleau de parchemin.

Noli me tangere

Selon moi, la lecture d'un film est toujours négation du *hic et nunc* : ici et maintenant, de nombreux sens, mis au service de la vision, aident à mieux discerner ce qu'elle m'offre en témoignage de la réalité et ce qu'elle a de fantasmagorique. Embrasser quelqu'un, serrer une main, c'est d'abord, via le toucher, s'assurer de sa réalité. Passer au film-texte, c'est passer dans l'envers du réel. Dans la réalité, le toucher, dans la relation à autrui, est inhibé, tandis que le voir est sollicité. Cependant, ce cycle même est lui-même retourné, lorsque l'on passe dans le domaine de la textualité. D'une part parce que, comme nous l'avons vu, j'adopte alors sur la réalité un point de vue à partir de l'intérieur, articulant de façon neuve le *montrer* et le *cache*, puisque je vois ce que me cachent les apparences réelles, et je me dissimule pour cela hors de portée de la vision d'autrui. Ensuite parce que, alors que dans la pratique réelle, je quitte momentanément la scrutation du visage de l'interlocuteur, me laissant distraire quelques instants par l'embrassade, la main à serrer, la génuflexion ou la courbette respectueuse à effectuer, lorsque s'ouvre ou se clôture une interaction, au cinéma, je me laisse au contraire tout entier absorber par la face du personnage. Ce que je vois alors n'est pas une interaction, mais un toucher visuel. Au cinéma, toute forme de communication, toute perception emprunte en effet le canal visuel et/ou auditif, y compris le toucher. Le spectateur, quand il investit un film, perd tous ses sens, à l'exception de la vision et de l'audition. En particulier, le toucher. Or, le toucher est le sens par lequel nous différencions rêve et réalité. Dans un monde-spectacle, il n'y a donc plus de réalité ? Si je n'ai plus de peau, comment puis-je dire « je » ?

Comme les pépins noirs sur fond jaune de la papaye verte, les traits discontinus sont, dans l'espace et le temps, à l'intérieur de leur conque de toucher, qui, quant à lui, relève du continu (un caresse discontinue est inconcevable) : le film, sur le plan de sa structure, dispose les choses de la même manière, en ouvrant et clôturant, dans l'espace et le temps, la lecture par un toucher. Son

ancêtre le livre lui-même n'a-t-il pas d'abord été palpé, manipulé, feuilleté, avant que le regard ne parcoure ses lignes et ses mots discontinus ? Les bibliophiles l'aiment d'ailleurs *relié pleine peau*...

La peau, organe du toucher, est, au cinéma, représentée par le cadre spatio-temporel : les sinusoïdes de mon modèle. Chaque partie de plan, chaque segment, quel que soit son niveau hiérarchique, est soigneusement clôturé par une variation sur le thème du toucher. En peinture ou photographie, il s'agit plus banalement du bord extrême, du cadre de l'image. Mais ce qui est dans le cadre, les figures que l'on décèle sur le fond, sont aussi des formes possédant leur bord, leur peau. Les tribus amérindiennes se servaient, pour y dessiner leurs pictogrammes, de peaux de bisons tendues à l'intérieur d'un cadre. Les dessins étaient gravés sur leurs faces internes. Les pictogrammes pouvaient, à la limite, représenter des bisons... Sur la face interne, il n'y a plus de corps, de surface et de profondeur, mais une infinité possible de peaux-gigognes contenant-contenues, qui sont désormais non plus touchées, mais vues.

Cependant, cette expérience de toucher-vu suppose elle-même l'éradication de toute sollicitation effective du toucher par un contact charnel.

Ma peau, organe du toucher, est aussi ma frontière dedans-dehors. On ne peut élargir le *je* au *nous* sans, parallèlement, l'abolir ¹²⁵. Le *nous* a cependant un corps, qui souffre ou jouit, entre le rêve et la douleur, et ce corps-passion est représenté dans les œuvres. Le toucher est alors codé, visualisé : il s'opère par le regard.

En me référant à ma topique, je repérerai ce moment de la vision, qui, quand elle est accompagnée de sensation tactile, opère un discernement subjectif/objectif : "Pince-moi, dis-moi si je rêve...". Le toucher, comme l'étrave d'un bateau, sépare la mer en deux (d'un côté, le regard, de l'autre la vision). Les flots se referment aussitôt après son passage, c.à.d. le moment présent. Il sépare l'actuel de l'inactuel, l'objectif et le subjectif. Quand regard et vision ne sont plus distincts, la confusion s'installe : ce souvenir est-il celui d'un rêve ou d'un fait réel ? Suis-je en train de rêver, ou vois-je le rêve d'autrui ?

Une analyse de nos automatismes comportementaux ajoute à cette idée. D'ordinaire, ma face est toujours découverte, elle le restera jusqu'au moment où la mort aura mis fin à ma capacité de communiquer (pardon pour ces lugubres pensées). Elle est une référence ultime pour la

¹²⁵ La médiation suppose la vision. C'est là le sens qu'il faut, sans doute, donner à la notion de porte-à-faux chez Merleau-Ponty "L'écart vision-toucher (non superposables, un des univers en porte à faux sur l'autre) à comprendre comme cas plus frappant du porte à faux qui existe à l'intérieur de chaque sens et qui fait de lui "eine Art der Reflexion". (Merleau-Ponty, 1973, 309).

communication : émetteur et le récepteur. Aller au cinéma, c'est voir ce que je vois quand je suis mort, et dès lors invisible. Je découvre alors sur l'écran les autres s'agitant en mon absence. La toile blanche sur laquelle leur image est projetée est le *recto* du voile de mon linceul.

Selon les moments, le cinéaste montre peau ou chair, dehors ou dedans, écran ou linceul. Il se meut sur le fil du rasoir, un monde de *toons*, bidimensionnel, surface, sans plus, sans rien de charnel. Stylistiquement, Jaco Van Dormael s'approche d'un absolu : un film dont la chair serait exclue, au bénéfice de la représentation visuelle du toucher. L'image est dès lors érotisée à l'extrême.

La mère est couchée sur le lit et fume une cigarette...

Le père lui embrasse la main (scénario p.20).

Thomas essaie d'effacer le grain de beauté de sa sœur (scénario p. 55).

Lorsque, dans le l'intimité de leur lit, les parents de Thomas engendrent, ils le font en inhalant, ou en effleurant pudiquement ce que la bienséance n'interdit pas de toucher. On ne touche une cigarette que du bout des lèvres, comme on n'absorbe la substance vitale de l'être aimé qu'à travers un très pudique baiser. Ce baiser scelle d'autres unions : ainsi la salive que dépose Thomas, sur le ventre nu de sa sœur, quand ils en viendront à partager leur lit.

Des versions plus osées du scénario prévoyaient des actes moins farouches et plus francs. Un baiser sur la bouche.

Mais il suffira sans doute de voir la surface, et son grain, envahir l'écran. Ces plans sont d'une sensualité trouble. La sensibilité de leur auteur ne fait pas de doute. Mais en même temps, ils font écran, et, en ne regardant le monde que par le gros bout de la lorgnette, on n'en découvre rien que ce qu'il est décent de montrer.

Les parents d'Alice l'ont engendrée sans consommer l'acte : en échangeant quelques fumées vites dispersées, et un baiser vite oublié. Célestin est né dans la machine à laver. Thomas est lui-même né d'une autre femme...

Ce ménage est proche de la sainteté. Et on comprend la réaction de Thomas, quand, au téléphone, on lui annonce le décès de sa mère.

"Ma mère ? Oui, je suis son fils..." (scénario p.33). Comme Mac Beth (Shakespeare), en un certain sens, il n'est pas *born a woman*. Remplaçons le s de fils par un m, et nous aurons une définition du cinéaste ; "Ma mère ? Oui, je suis son film"...

Au nom du père, du film, et du Saint Esprit. Ainsi soient-ils.

La fascination de Jaco Van Dormael pour la peau, qui est le support même du grain, vient sans doute de ce qu'elle est pour lui érotisée à un degré extrême – mais sans y toucher-. Le geste de la caresse, même s'il ne dépasse pas l'attouchement rapide et discret, compense cette pudeur par la sensualité qui s'en dégage, quand il s'approche de l'expression même du visage, et qu'il trouve en celui-ci une forme d'expression du désir, à la fois pudique, par sa retenue, et indécente.

Le monde n'a plus d'intérieur et d'extérieur, tout se concentre alors sur le grain de la matière, lui-même objet de fascination de l'enfant sain autant que Saint : Thomas. C'est en traçant quelques zébrures rapides autour d'un grain de beauté, en déposant un baiser pudique sur la main d'une fumeuse distraite que s'accomplit l'acte de reproduction. Par le toucher, contact entre deux épidermes qui n'ont ni profondeur, ni surface par rapport à laquelle elle se définirait. D'épiderme en épiderme, nous ne pouvons désormais nous reproduire, comme les protozoaires, que de manière asexuée, par scissiparité. Et de fait, les gestes de Thomas vis-à-vis de sa sœur sont analogues à ceux de son père vis-à-vis de sa mère. De la même manière, les personnages sont parfois étrangement semblables, au-delà de leur sexe masculin ou féminin. Evelyne imite à la perfection Alice, et Thomas imite tout le monde. Les deux couples se rejoignent en une copie moyenne, ni mâle, ni femelle ; un androgyne tout entier imaginaire, image stéréoscopique de l'épiderme mâle et de l'épiderme femelle. Surface, ses différences sont mutuellement annulées dans la perception d'une entité tridimensionnelle émancipé de toute référence à la réalité. Vivre sans le toucher, sans jamais transiter par la chair, c'est faire l'économie du travail. Jouissance infinie et illimitée.

À la fin de l'envoi, je touche

Dans la réalité, le toucher alterne brièvement avec des phases de *travail*.

Le toucher est ouverture et clôture d'une intention. Thinès rappelle d'ailleurs que cette structuration de l'intentionnalité est universelle, et non le privilège de l'homme (Thinès, 1980, 104). La différence entre l'animal et l'être humain est que ce dernier alterne les phases où il est dans l'intentionnalité avec celles où il est en dehors de celle-ci : dans ce cas, comme on l'a vu, le toucher est représenté (Cf. ante, et la notion de moi-peau, Anzieu, 1974).

Dans la vie prosaïque, d'une apparence à l'autre, il y a le gouffre d'un vide qui fait horreur, parce qu'il est la manifestation d'une séparation que je dois combler. À l'inverse, dans ce rêve commun qu'est le film, je passe moi-même au centre de cette intériorité prénatale que je quête chez autrui, et

les apparences sont autour de moi, surface d'un corps que j'habite, qui est littéralement moi¹²⁶. À l'image de multiples couches de « peau » formant l'oignon, ces apparences sont, dès que je deviens spectateur, l'image en miroir de notre être prénatal essentiel : rempart qui nous protège du vide, il faut impérativement qu'elles soient unifiées par un fil invisible, qu'aucune faille n'y laisse entrevoir de béance.

La fermeture est en fait un moment, dans le film, en même temps qu'une image. La représentation du toucher est donc à la fois clôture et ouverture. Aussi est-ce sur les murs que nous disposons à la fois fenêtres (ouvertures) et tableaux (clôtures). Les fenêtres et les œuvres d'art sont les deux faces d'une même médaille¹²⁷ : une fenêtre est ouverte ou fermée, au même titre qu'une œuvre. Umberto Eco a conçu la belle notion d' « œuvre ouverte » en référence à son antonyme, l'œuvre fermée. Réveillons la métaphore. Le *τρόπος* n'est jamais très loin.

Toto-le-Héros ne déroge pas à la règle de l'association représentation du toucher / fermeture d'un acte ou d'une séquence. L'acte I se clôture sur un pont, par une bagarre enfantine. Célestin, le frère trisomique, y *encorne* Alfred, le rival de Thomas. La première partie, quant à elle, se termine par la mort d'Alice, qui « laisse sa peau » dans l'incendie du Hangar de Kant, l'acte II se termine par le *tabassage* d'un anti-fumeur dans le train, enfin l'acte III se termine par la mort de Thomas, *touché* par une balle qui n'était pas perdue pour tout le monde (Cf. ante, mon analyse de *Toto-le-Héros*).

Il y a des degrés de toucher, et le plus important hiérarchiquement se situe à la fin du film. C'est à ce moment que possible et nécessaire se confondent, ou la limite du passé et celle du projet (futur) se touchent, se chevauchent.

Le toucher montré de la fin du film est le pendant du toucher vécu lors du début de la vie du spectateur : il s'agit donc de la naissance, moment où la sensation tactile fut découverte... La clôture du film est une naissance revécue : « À la fin de l'envoi, je touche » (Cyrano, dans *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand,).

Le langage cinématographique opérant le transfert des sensations tactiles vers la vision et l'audition, recrée la situation perceptive de la vie intra-utérine. Elle permet dès lors une expérience d' « intersubjectivité absolue ».

¹²⁶ Nicholas Brown, par exemple, analyse *Stage Coach* en termes de hiérarchisation de points de vue autour d'un centre (Brown, 1979, 842).

¹²⁷ Vu de l'extérieur, l'habitat est partie et le décor est tout. Vu de l'intérieur, grâce à la fenêtre, l'extérieur est partie et, grâce au tableau, l'intérieur-habitat, qu'il représente, est tout.

Peut-on s'entendre sans s'*entendre* ?

L'entente suppose l'établissement collectif d'une césure intérieur/extérieur qui donne à l'ouïe de la communauté la faculté de s'ouvrir et se fermer comme l'œil, conduisant à la création d'une seule « interpersonne »¹²⁸. L'écoute permet ainsi de fournir le modèle d'une symbiose intersubjective : on peut écouter la même chose à plusieurs, tandis que, du fait de la pluralité des angles de vision, on ne voit jamais exactement la même chose, sauf dans le cas de la contemplation artistique, ou, plus spécifiquement encore, dans le cas du cinéma : pendant toute la durée du film, image et son seront mis conjointement au service d'une unité perceptive et diégétique.

¹²⁸ "L'architecture est spécifiquement ce qui donne une configuration à l'espace" (Gadamer, 1976, 86, mes italiques).

Un langage immédiat : oxymore ?

Film et rêve entretiendraient une même relation avec la réalité, à cette différence près que le rêve est individuel, et le film est collectif. Un désir collectif serait donc, ici, un rêve de transgression. Le rêve-film ne vient pas seulement après l'activité réelle, pour en présenter en quelque sorte un bilan métaphorique. Comme tout désir, il peut aussi être une anticipation : une proposition éthique. Le film est agissant à ce titre. Il l'est à un autre titre : parce qu'il conduit de manière indirecte à abolir la notion même de différance (action de différer). L'écrit postule une distance spatio-temporelle entre quatre moments, celui de l'action, celui de sa restitution écrite, celui du décodage de cet écrit, et celui de sa compréhension. Les deux termes extrêmes (action et compréhension) sont, comme nous le verrons, semblables à bien des égards. L'écrit se situe entre ceux-ci. Écriture et lecture supposent séparation, puis retour à la forme perdue, grâce à la médiation de la lecture : l'action est retrouvée, mais sous une forme différente.

Dans ce sens, le film, parce qu'il rapproche ou abolit l'espace intermédiaire de l'encodage et du décodage, abolit la notion même de passage, et donc celle d'espace intermédiaire, chemin d'errance et d'aventure, de solitude parfois, mais aussi de métissage, de rencontre.

Substituer l'immédiateté à la médiation suppose que l'on donne priorité à la fusion.

Un corps comme-un

Le corps est la matrice sur laquelle l'espace collectif est structuré, et la notion d'intérieur et d'extérieur ¹²⁹, dont les murs de l'habitat ou du lieu de culte offrent une représentation symbolique. On sait que, très typiquement, la mise en page d'un scénario oblige à préciser, chaque fois que l'on entame une scène, si celle-ci est « INT. » ou « EXT. » - ainsi que « Jour » ou « Nuit ». Il s'agit là des 2X2 qualités possibles pour l'espace et le temps filmiques. D'autre part, pendant la projection, le spectateur est en intérieur (dans une salle), en nuit (condition préalable à l'expérience du rêve). Mais il vit alternativement dedans, dehors, le jour, la nuit... À chaque instant de la projection, sa

¹²⁹ "La sensation et l'esthétique produisent donc des choses en soi, non pas comme des objets de degré supérieur, mais en écartant tout objet, elles débouchent dans un élément nouveau -étranger à toute distinction entre un "dehors" et un "dedans", se refusant même à la catégorie du substantif." (Levinas, 1947, 87).

« foi perceptive » est prise en défaut : l'espace-temps, perçu à partir du « moyeu de la roue », est singulièrement densifié, au point que le corps du spectateur est pris d'une ivresse : celle de l'accélération. Pendant cette nuit de deux heures, un ce lieu microscopique, il voit filer et se défiler une infinité de jours, de nuits, de décors et de corps. Fritz Lang réalisant *Metropolis*, Griffith réalisant *Intolérance*, Jaco Van Dormael réalisant *Mr Nobody*... Tous payent leur tribut à la mégalomanie impériale. J'ai tout, je sais tout, je vois tout...

Comment rendre organique l'inorganique

Le corps propre est structuré en centre et périphérie, tandis que, comme corps objectif, il possède « avant » et « arrière » (ou « auparavant » et « ensuite »), ce dont rend compte, d'ailleurs, le caractère orienté tant du regard que du comportement. Le film, en montrant à la fois symétrie et asymétrie, expose (en même temps qu'il provoque) l'unification de la symétrie de l'intériorité et de l'asymétrie de l'extériorité, théophanie préparant tant bien que mal le retour de l'asymétrie structurelle de mon existence désormais toute relative.

La recherche de l'organicité serait la maxime à laquelle nous conformons nos actes, cause finale d'un *faire* ou d'un *dire* individuel ou collectif, dans l'enceinte d'un lieu, lequel devient alors le centre organique d'une communauté : d'un corps commun (comme un).

Nous occupons des espaces, des lieux, non parce que nous avons « quelque chose à dire », mais parce que nous avons « quelque chose à faire » : vivre intersubjectivement, ressouder vision et audition. De personne à personne, il est supposé que l'on parle ensemble comme un homme seul se parle à lui-même, que l'on communique en un lieu-corps. Ce lieu contient un éther singulier, « cocon où qu'on cause » : chair (parce qu'intérieur de l'intersubjectivité), lui-même conçu comme un intérieur en regard duquel le reste est extérieur.

Si les constructions sont réalisées avec amour, si elles défient les ans, cela vient de ce qu'elles immortalisent les relations que tissent entre eux, et en elles, leurs habitants¹³⁰. On dit vulgairement, quand on va au cinéma, que l'on "sort". L'expression est riche de sens. On sort de ses gonds, de sa chair d'interaction, on quitte le tapis volant tissé amoureusement pendant des lustres. Sans inquiétude : il nous attend.

¹³⁰ "Toute les relations concrètes entre humains, dans le monde, empruntent leur caractère réel à un troisième terme. Elles sont communion." (Levinas, 1947, 62).

Cependant, l'audio-visuel opère aujourd'hui un retournement de situation, en proposant non seulement le contenu, mais aussi la structure contenante, le corps transcendant. Certes, d'anciens cinémas (aujourd'hui objets de la vénération d'esthètes en mal de découvertes) ressemblent à des églises, ou même parfois à des pyramides égyptiennes. Mais le langage cinématographique peut se passer de ce décorum, et les nouvelles salles évoquent plutôt le laboratoire d'un savant fou, ou les spectateurs viennent se proposer, victimes consentantes, au bombardement de stimuli qui les fera rêver pendant une heure et demie.

Ce qui se trame dans l'obscur

Le langage audio-visuel, en se donnant pour matériau l'interaction humaine, bâti un « lieu invisible », une salle de spectacle immatérielle, intériorisée par la multiplicité des spectateurs, « seuls mais ensemble. Tant que l'interaction et son *show* perdurent, la division dedans/dehors existe ; mais elle ne lui survit pas. Voilà qui explique l'avidité de communication qui se développe dans les sociétés urbaines. Ce que silence et non-communication peuvent susciter de pensées mortifères chez les esprits chagrins, la pérennité du lieu, son immuabilité le rendait supportable, sinon souhaitable, dans la société pré-communicationnelle. Au contraire, aujourd'hui, dès que l'interaction est interrompue, l'individu se trouve confronté à une insupportable dérégulation. Dans *Amarcord* (qui se situe dans un contexte *old fashioned*), le lieu possède une vie propre, tandis que dans *Amadeus*, ou *Toto-le-Héros*, films communicationnels, le lieu disparaît au bénéfice de l'interaction (qui devient alors principe de cohérence-isotopie).

Le lieu n'est pas un décor : il a une épaisseur. Ainsi, dans la séquence qui ouvre *Amarcord*, celle de la fête, la place publique prend-elle de plus en plus d'importance au fur et à mesure que les personnages disparaissent, pour ne laisser en son centre que le bûcher sur lequel fut brûlé le bonhomme hiver, lequel lieu fait pendant au plateau désertique, qui, à la fin du film, est lui aussi progressivement abandonné, quand la Gradisca, convolant enfin en justes noces, laisse là un accordéoniste aveugle exhaler une dernière et terrible mélodie.

Le lieu survit à la disparition des acteurs : et pour survivre, ne faut-il pas déjà vivre ?

Chez Forman, à l'inverse, les lieux de tournage sont remplaçables : ils n'ont pas le caractère unique qu'ils ont chez Fellini, et les cadrages sont d'une discrétion exemplaire typique du cinéma

américain. Il est caractéristique que la production ait décidé de tourner Vienne à Prague. Pourquoi pas ? Ils auraient pu tourner à Seraing (décor de tous les films des Dardenne), tant qu'à faire.

Les lieux felliniens supposent une utilisation tout particulière du cadre : il est bien souvent au service de la création du lieu (entendu ici non comme décor, mais comme composition picturale, agencement d'éléments de décor). Le lieu est un système de valeur, et son cadrage est à ce point dépendant de sa perception qu'on ne peut manquer de penser que le cinéma est aussi, d'une certaine manière, un art architectural¹³¹ : un art de la création d'espace. Il y a une graphie de l'espace cinématographique, qui elle-même nous renvoie à notre intersubjectivité : être plusieurs, c'est nécessairement partager un habitat. Cadrer n'est rien d'autre qu'affirmer quelque chose à propos de l'importance de la place des lieux architecturaux dans notre système de valeur.

En comparant séquences de fin d'*Amadeus* et *Citizen Kane*, films produits à onze ans d'intervalle, on y découvre ce qui différencie un film sensorimoteur d'un film dont le procès narratif, déjà quasi-erratique, reste ouvert à la déviance, en même temps qu'anticipation de la solitude ultime de celui qui est passé par l'interaction, en a retiré la substance, en a fait le langage, et y a trouvé sa perte. *Citizen Kane* n'est pas l'histoire d'une relation, mais celle d'un homme fondamentalement seul. Il ne fait d'autre victime que lui-même.

À l'inverse, l'interaction - avec son mélange de haine et d'amour-, est la matière même du film de Forman. Lorsque Salieri découvre Mozart pour la première fois, et nous le fait simultanément rencontrer, Mozart, lui, ne le voit pas. Mozart ne posera jamais un regard sur son rival, sinon par accident, et il faudra attendre la fin du film, lors de la séquence de la dictée, pour qu'enfin il découvre Salieri. Salieri trouvera, dans cette invisibilité, un moyen d'abattre Mozart. « Homme invisible », il pourra donner toute latitude à son sadisme pervers : c'est gagné d'avance. *Amadeus* est l'histoire d'une relation asymétrique.

Nous n'avons pas, dans *Citizen Kane*, la même progression de la solitude vers la rencontre. Kane est abstrait de la relation, il est cinéaste. Cette solitude fait frémir, dans ce qu'elle a de prémonitoire.

Si l'on relit l'évolution du cinéma, des origines à nos jours, on découvre en effet que l'extérieur tend à y disparaître comme lieu d'action. Le lieu du film tend à devenir le seul intérieur. L'extérieur

¹³¹ Chose qui n'avait pas échappé à Bazin, d'ailleurs, pour qui cinéma et architecture sont des arts « fonctionnels ».

(qui est par exemple omniprésent dans les films de Chaplin), les lieux médians, les lieux de rencontre où l'interaction reste à inventer, tendent à disparaître à la fois parce qu'il ne s'y passe plus rien dans la vie réelle, et parce que le film tend en son essence même, dans la progression de son langage, à privilégier une interaction qui ne se produirait qu'en un lieu clos. La fusion mère-enfant, la fusion des éléments d'une famille, puis la fusion d'une microsociété unie par les liens du sang, de la langue (de la race ?) devient la seule forme de rencontre. Le texte audio-visuel tend à phagocyter toute forme de communication, aux dépens de cette zone intermédiaire où les rencontres fortuites sont rendues possibles par l'aspect ouvert de l'« entre-lieu ». Même si le langage audio-visuel est potentiellement universel, il conduit, parallèlement, à privilégier les relations interpersonnelles d'individu à individu, reposant sur un fondement affectif, et l'on arrive à cette perspective paradoxale : il induirait des conduites d'exclusion et de négation de tout être perturbant la fragile fusion avec ses alter-ego en un lieu clos, fermé¹³². Ainsi, la ville, comme espace de rencontre, devient-elle un simple aiguillage distribuant des intérieurs, mais n'ouvrant pas à la possibilité de formes neuves de socialité. Les états-nations voient surgir inopinément des formes nouvelles de tribalisme, particularismes essentiels à la création de communautés dont le trait fondamental est la fermeture à l'autre, sa négation de la déviation, qui devient déviance (je n'évoquerai pas la renaissance des nationalismes les plus divers, partout dans le monde). Il manque une médiation qui permet l'échange, et le codifie : le langage audio-visuel est trop immédiat pour la tolérer, car la médiation est tactile. *Noli me tangere* (« ne me touchez pas ») dit le rêveur¹³³.

L'acharnement à filmer, la dépendance vis-à-vis de l'image animée viennent de ce que le langage cinématographique laisse entrevoir la promesse d'une visibilité absolue. La communication audio-visuelle contribuerait, dès lors, à façonner une image du corps terroriste, dont toute chair (permettant elle-même l'autonomie) disparaîtrait, pour ne devenir qu'une surface regardable face à un œil désincarné la regardant. Peut-être faut-il chercher dans cette négation de la chair la tendance

¹³² Il faut y insister, cette peur panique de ne pas être agglutiné à des alter-ego vient de la disparition de la notion même d'intériorité. Il n'y a pas de représentation sociale de l'intériorité individuelle, "la suppression de l'intériorité dans les représentations de l'homme constitue une des clés de voûte de la communication moderne" (Breton, 1992, 52).

¹³³ Ce n'est pas sans tristesse que je constate que ces lignes écrites d'abord dans les années 90 sont devenues, aujourd'hui, plus vraies que jamais. Les victimes désignées des attaques terroristes sont des *hommes mêlés*, en des lieux de mixité.

pathologique à l'amaigrissement des mannequins de mode... Anorexie que les psychiatres rangent d'ailleurs dans la catégorie des perversions (Cf. Daniel Sibony, *Perversions*, 1987).

Un secret désespoir hante donc le spectateur et le narrateur audio-visuel, dont les réalisations ne font que raconter l'impossibilité de la conciliation du pervers et du surdoué. La conséquence en est que la parousie n'a pas lieu, et ne peut avoir lieu. Le Grand Système Pervers continue, lancé hors de contrôle, détruisant sur son passage les espèces, le milieu, les surdoués, et tout ce qui a pu faire un jour l'émerveillement des hommes. La haine perverse de la créativité devient ici haine de la création, dans les deux sens du terme : création et Création... Au bénéfice de la créatinisation.

Il faut multiplier marchandises et échanges, images vendant d'autres images, de telle sorte que cette surenchère en spirale fasse oublier à l'illote l'inadéquation de son hyperactivité aux fins qu'il poursuit. Ce n'est pas en ajoutant éternellement de nouvelles images-mouvements à d'autres images-mouvements qu'il parviendra à remplir le grand sac infini qui contient tous les autres sacs finis : une erreur de calcul s'est glissée dans cette « métaphysique ». Pour passer du fini à l'infini, il faut faire un saut, et ce saut suppose lui-même que l'on abandonne les leurres et les faux-semblants, culte des apparences qui est le combustible de l'autodestruction de l'homme.

Le cinéma s'épuise en images toujours nouvelles, acte d'accusation adressé à personne, puisqu'il n'y a pas de juge. Le pervers se nourrit de cette impuissance et étend son pouvoir à tous les aspects de la vie. Il la déteste sous toutes ses formes. Il s'agit de la détruire, et il en a les moyens. Aujourd'hui, la vie disparaît. La plupart des espèces animales ne sont déjà plus qu'un souvenir, et on peut craindre que bientôt il en sera de même des groupes humains non-pervers. Signe des temps : depuis 2015, aux U.S.A., le nombre de morts par overdose a presque doublé, passant à plus de 60.000 morts par an. Plus que tout autre cataclysme, guerre, etc., depuis que les statistiques existent (source : New York Times, 6/6/2017). C'est un véritable génocide. Ajoutons que certains pervers utilisent la drogue pour se livrer à leur passe-temps favori, tuer, en toute impunité (en trafiquant la composition de leurs produits ou leur dosage). Cela n'est certainement pas étranger à l'augmentation vertigineuse des overdoses ces dernières années.

"La solution de l'énigme de la vie dans l'espace et le temps se trouve hors de l'espace et du temps" écrit lucidement, et sans doute à titre de consolation, Wittgenstein (1961, 104). Extrapolons : il faudrait pouvoir envisager la vie du point de vue d'un mort, pour la comprendre. Se faire taupe.

Lorsque Thomas se rend au home où vit Célestin (scénario p.86), celui-ci est en train d'épier une taupe avec son dos. Il la suit.

Célestin, comme son nom ne l'indique pas, est un enfant de la terre. Si ses yeux sont petits, c'est qu'il en est proche, se contentant de se déplacer par reptation, et ne communiquant que par l'autre face, le dos. La taupe est son pair, son égal, elle est comme lui vouée à écouter, sentir, ne voir qu'imparfaitement. De cette activité un peu aveugle, et de ce bonheur un peu naïf, Célestin conserve une perception de l'authentique qui le conduira à ne pas se laisser abuser par le paraître d'Evelyne, et la juger différente en profondeur plutôt qu'en surface. L'homme de la terre est aussi un homme du profond... Il voit au-delà de l'apparence, quand le pervers ne voit qu'elle. Seul un « aveugle », un « idiot » pouvait dire la vérité : « elle ressemble pas du tout à Alice ». La terre, enfouie et profonde, ne ment pas, à la différence du leurre, toujours visuel et sous les feux de la rampe. La terre aussi, comme élément et comme planète, voit son existence mise en péril...

Les éléments et les menteurs

Les éléments habitent le cinéma, ils en sont la forme primaire : le Feu, l'Eau, la Terre, l'Azur...

Toto-le-Héros commence aquatiquement par l'arrivée d'un bateau traversant un arrière-plan brumeux, et se termine de manière analogue. Ces deux scènes voisinent avec le feu : celui de l'incendie de la maternité, ou celui de l'incinérateur, et surtout l'incendie du hangar de Kant. Chaque enfant est d'ailleurs associé à un élément : Célestin, nous l'avons vu, vit en communion avec la terre, taupes et fourmis lui servant de médiatrices, Thomas est un Atlante, Alice a pour lieu le feu, le père s'étant réservé l'air. Lorsque Thomas, réduit à l'état de cendre, s'éloigne dans les airs, il rejoint alors l'espace d'un vol ce père absent, descendu en parachute dans le potager de la maison, le temps d'ensemencer les esprits, avant de rejoindre son lieu une nuit d'orage, convoyant des oranges... Il devient le père qu'il n'avait plus. Ils sont deux, maintenant. Et je ne compte pas Toto. Ni Van Chickensoup, d'ailleurs. Dieu ait leurs âmes, à supposer qu'ils n'en aient jamais eu une.

Des personnages en carton-pâte dans des lieux bidimensionnels : nous sommes devenus des *toonés*. Cela rend la vie facile : nous n'habitons nulle part, on nous range dans des classeurs, c'est plus simple. Dans « *Nous nous sommes tant aimés* » (Ettore Scola, 1974), le seul personnage à s'en

sortir est « dans le bâtiment ». Un de ses antagonistes-complices est un cinéphile, que sa passion pour l'imaginaire conduira à rater sa vie, préfiguration du destin de Thomas.

UN ESPACE EVANESCENT

Cinéma et architecture sont des arts fonctionnels, dit Bazin. Soit. Mais il faut ajouter cette nuance : le construit est là pour rester, à la différence du cinéma, qui produit des œuvres plus fugitives encore que la vie.

Il est vrai que le film de génie est aussi création d'un espace qui lui est propre : un lieu (que les *tour operators* vous invitent à visiter). Mais le lieu survivra-t-il au cinéma sans y perdre sa consistance ? Et si Machu-Pichu était un film, nous serait-il parvenu aujourd'hui ? À l'état de décor en carton ?

Sans feu ni lieu ?

Les lieux sont assimilés à des personnes, comme en témoigne les innombrables métaphores organiques utilisées pour les décrire (le philosophe italien Vico a développé cette idée dès le XVIII^e siècle) : des *artères* de communication à la capitale (de "*caput*", tête), tout le vocabulaire urbanistique n'est qu'allusion au corps.

En ouvrant au scalpel ce corps-lieu, Fellini, dans *Amarcord* fait de la cène le sujet même de sa scène, offrant un dernier hommage à une société qui a pu préserver le naturel du geste théâtral¹³⁴. On y voit souvent la scène cristalliser une séduction : la Volpina, cherchant son chat perdu, éperdue, dans une maison en construction, suscite, après son départ, la création d'un poème lyrique, tandis que Chicho, lycéen amoureux éconduit, trouve lui-même un exutoire dans une poésie, qu'il récite en martelant le mur de l'école de son crâne trop lourd : « Sembra che tu me nel tuo splendore ... ed è per te batte il mio cuore »... (« Tu m'apparais dans ta splendeur... Et c'est pour toi que bat mon cœur... »).

Mise en scène de scènes, l'univers fellinien est plutôt celui de la catharsis aristotélicienne que celui, vandormalien, de la technique de l'illusion. Dans *Amarcord*, tout est prétexte à spectacle. Les défilés fascistes, les scènes de ménage, les cours de philosophie où le non-verbal passe mieux la

¹³⁴ Cette analogie entre lieu et film, et la substitution du second au premier, a été exprimée par Elie Faure : "le cinéma remplira bientôt dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assuré jusqu'ici" (1964, 60).

rampe que le verbal, les effusions, les photos de classe, les rêves illustrés. Cette mise en abîme trouve son paroxysme dans la séquence de l'oncle Theo. Le comique, "... du mécanique plaqué sur du vivant " (Bergson), c'est aussi, ici, du savoir plaqué sur de la passion.

Les personnages tendent alors à s'effacer au profit d'une dimension qui les dépasse, qui leur survit, et dont ils ne sont en général pas conscients. Ainsi suis-je, quant à moi, dans le « secret des lieux » : informé de la manière dont partie et tout s'articulent.

Je le sais autant par la manière dont le cadre est composé, que par la manière dont les personnages interagissent à l'intérieur du cadre. Si Fellini se plaît si souvent à nous décrire des actions qui se chevauchent, dont les personnages agissent chacun pour soi, dans leur coin, c'est surtout pour que je goûte au plaisir de savoir que j'en sais plus qu'ils n'en savent, puisque je les vois agir d'une manière individuelle, décrire des mouvements involontairement synergiques, mouvements de mouvements qui me donnent accès à la dynamique même de l'intersubjectivité. Revoilà donc la bonne vieille ironie dramatique : c'est elle qui engendre l'effet comique des élèves se contorsionnant pour suivre les déambulations du professeur de philosophie, pour ne citer que cet exemple quelque peu autobiographique. Plaçant sa caméra frontalement, Fellini se met en situation de faire des plans « ensemble » plutôt que « d'ensemble ». Il fait bon y être.

Le lieu dans *Amarcord*

La peinture italienne n'a jamais délaissé le lieu et les lieux étaient créés, dans ce pays architecturalement extraordinaire comme si, un jour, un peintre devait les immortaliser. De la même manière, une image, chez Fellini, est un tableau, composé selon des canons propres à cette tradition, elle n'est pas seulement le moyen par lequel le cinéaste transmet des informations au public avide... Ces tableaux si mal rangés, si peu classés et si imprévisibles doivent pourtant obéir à une fantaisie qui fait du désordre humain l'antithèse de son ordre éternel : il n'est pas celui de l'organisation, hautement sérieuse, des passions qui unissent ou désunissent les anti-héros felliniens. Elle en est la réplique dérisoire, oscille au gré des saisons, et n'a d'autre fin qu'elle-même. Les personnages, quant à eux, ne vivent pas d'autres projets que l'autodérision et l'affirmation de leur droit au bonheur, toute ambition étant laissée à la nature et à l'éternité des lieux, qui de toute façon demeurent quand les hommes ne font que passer. L'anthropocentrisme des films à pervers-paumés (*Amadeus*, ou tout

film dont la substance est la réalisation d'un projet grandiose), laisse ici la place à des lieux-nature-personnages, d'une prégnance telle que ne reste que l'humour pour supporter d'y survivre.

Amarcord, film nature, suit un cycle saisonnier : commençant au printemps, il se termine au printemps. La saison des amours. Tout désir est individuel : il menace la cohésion du groupe. Que l'on songe à la Volpina, aux amours de Chicho, ou enfin au désir inassouvi de l'oncle Theo... Ce désir, quand un interdit porte sur lui, devient le ferment d'une mise en scène, elle-même source d'un regroupement social. L'ambiguïté fondamentale du désir trouve ici sa pleine expression, et notre modèle se révèle donc intégrer cette dimension essentielle, la facette double de la cohésion d'une société, reposant sur l'antagonisme des forces centrifuges, fascinées par le désir, qui sont elles-mêmes circulairement à la source de la cohésion du groupe quand il se transforme en inter-corps par le partage de l'espace spectaculaire, dans lequel se met en scène, précisément, un personnage dont le dit désir s'est emparé au point d'en faire un délirant désirant, donc, littéralement, prenant la tangente¹³⁵.

Le lieu/le vêtement

Si le texte est architectural, il est aussi un tissu (une « architexture »). Il faut le penser en relation avec une blessure dont il masque l'existence et désigne le lieu. Par ailleurs, Sapir (1967, 206) et à sa suite Wittgenstein (1961 a, 45-46, par. 4.002), assimilent langage et vêtement. Le vêtement, associé au corps de celui ou celle qui le porte, est une totalité esthétique.

Les motifs répétitifs des tapis et des vêtements se ressemblent : zone fragile de séparation entre l'actuel et le virtuel, surface infime entre les pores de laquelle transpirent parfois des possibles, et d'où émergent parfois de nouveaux faits de langue; grain, et graine de ce fruit que, du tranchant de la naissance, un Dieu cruel a coupé un jour en deux, nous abandonnant en la quête infinie de soi-même en autrui, à la poursuite de notre moitié manquante¹³⁶, offrant en pâture au regard de l'autre à la fois le spectacle de sa séparation et celui de sa réparation.

Sapir utilise sa métaphore du vêtement pour expliciter la différence les principes généraux du langage et ses matérialisations concrètes...

¹³⁵ Délire : du latin *lira* (« sillon creusé par l'araire, la charrue ») et du préfixe *de-* marquant l'éloignement.

¹³⁶ Cf. le discours d'Aristophane, pour qui les premières créatures, initialement bisexuées, furent ensuite scindées en deux. (Platon, *Le banquet*).

Les prises de parole successives créent une dynamique narrative pendant laquelle toutes les conversations possibles (et antagonistes) sont peu à peu fusionnées en une seule conversation effective, une, ou plutôt comm'une. Au moment de la clôture, projet (le jeu de la conversation) et concret (les éléments architecturaux traduisant *in concreto* le corps commun) se rejoignent. La rencontre est terminée : on se dit au revoir dans le *no man's land* séparant dedans et dehors (le bien nommé *hall* d'entrée. Ce mot signifie « salle » en anglais. Est-ce une erreur de traduction ? Sans doute pas : dans le hall, se tiennent *all*. *Tout le monde y passe, fait sa salutation...* Un peu à l'étroit. En passant de l'anglais au français, le mot *hall* a perdu non son sens, mais de la surface).

En-dessous de la ligne de démarcation – le sol sur lequel nous nous déplaçons - se trouve l'invisible, (skotos), au-dessus se trouve la lumière (phos). Derrière le discontinu du langage, il n'y a plus de séparation entre phos & skotos : la dynamique même de la compréhension du dialogue aura transformé les opposés initiaux en un tout structuré et original, intégrant les deux pôles, la Haine et l'Amour. Cela, le film le fait aussi. Mais dans le cas que je décris ici, les personnages sont aussi les spectateurs.

Dans Toto-le-Héros, dès que Thomas devient adulte, il devient spectateur, et n'a plus prise sur la réalité...

La robe blanche à pois jaunes d'Alice est son étendard.

Thomas redécouvre Alice au stade, habillée de cette robe, et elle la porte dans les vieux films de familles qu'il voit et revoit sans se lasser. C'est encore cette robe qu'elle porte quand Alfred l'entraîne essayer des vêtements en ville, sous l'œil médusé de Toto le Héros (<https://vimeo.com/233961654> MDP : Boum).

Cette robe est inusable.

Elle traverse ans et lieux, passe d'un personnage à l'autre, défie le temps. La nébuleuse de ronds blancs parsemant le tissu est comme un papier photographique qu'auraient impressionné les bulles que faisaient les enfants, dans le lit, lorsqu'ils s'essayaient à des approches mêlant jeu et érotisme.

Mais maintenant, le temps du bonheur des amours enfantines est révolu, fixé sur une toile mouvante qu'habillent des corps changeants. Les bulles ont changé d'étage, et c'est en passant du dessous au-dessus, de l'épiderme au vêtement, qu'elles ont quitté l'instabilité pour la constance d'une présence. Elles se sont métamorphosées, sont passées de la tri- à la bi-dimensionnalité. Elles ont une couleur, une place dans une structure. En même temps, elles sont passées de l'intérieur de

leur petite chambre à l'espace public, dans lequel elles n'apparaissent, leurre multicolore, qu'hors de portée.

On l'agite désormais pour conduire avec plus de sûreté les *gogos* à leur perte.

Quand Thomas croit l'avoir trouvée, la robe s'esquive aussitôt, recouverte par l'ombre d'une personne qui passait par là. Le battement de sa présence-absence se substituant alors à celui du cœur de l'aimée. « Robes qui à jamais se dérobent ».

Interaction et asymétrie

À l'intérieur d'un habitat, il est toujours fait en sorte qu'aucune conversation ne se perde, que la parole ne s'égaré pour aucune des oreilles présentes. C'est ainsi que l'architecture des églises exigeaient de leurs concepteurs de savants calculs d'acoustique, justifiant eux-mêmes parfois des prouesses architecturales : l'unité du peuple de Dieu naissait d'une audition et une vision simultanés. La diffusion cinématographique et la diffusion télévisuelle renouvellent et perfectionnent cette simultanéité : et les églises en perdent leur raison d'être. Une intériorité se développe alors avec la spontanéité d'un dialogue filmique. L'intersubjectivité et l'interaction offrent un fond variable sur lequel la permanence de l'ego se dessine alors.

Les regards des hôtes d'un lieu, partageant un centre de focalisation, sont unifiés. Yves Thierry montre que le phasage des regards est essentiel à l'expérience de l'intersubjectivité : "la rencontre des regards, au lieu de signifier une exclusion mutuelle des consciences, réalise une coprésence des subjectivités de chair" (1987, 99).

En un habitat, nous sommes à l'abri d'un regard qui échapperait au nôtre, situation qui prévaut lorsque nous sommes dans un espace ouvert. L'architecture du lieu invite les hôtes à se faire face, et la disposition des choses (meubles, accessoires) interdit le regard dans le dos. Les directions de regards forment une trame serrée, se croisant au centre géométrique de l'espace. Les dos des hôtes sont, quant à eux, tournés vers les murs. Le lieu distribue centre et périphérie, chacun s'y soumet et laisse le centre inoccupé : c'est l'espace que traverseront les messages visuels et sonores, pour former un tissu immatériel, mais cependant très fort. Dense, et parfois dansé. Il n'est pas rare qu'un élément de décor, commun aux peuples nomades et aux sédentaires, occupe le centre : tapis ou parement de sol, sur lequel trône une *coffee table*, un samovar... L'espace intérieur offre donc des repères spatiaux identiques pour chacun, quelle que soit la place occupée. Le jeu de Colin-Maillard montre que tout point de vue est permutable, et chacun est invité à le faire. Trouver sa place, ajouter sa pierre à l'édifice, renvoyer la balle à l'envoyeur... Ces métaphores font toutes allusion à une

activité de comblement d'interstices, de manques. Ce qui revient à ménager une place pour un corps qui n'est pas virtuel, mais qui a poids et volume. Et qui *veut*.

« EN TOUTE CHOSE, IL FAUT CONSIDERER LA FIN »

L'activité sensori-motrice, l'intentionnalité du comportement. Analogie avec les cycles du langage audio-visuel.

Le cinéma m'apprend que le corps, force d'arrachement à la pesanteur, volonté, est capacité de marquer, de retracer : expression et impression se confondent ici. La formation d'un texte se fait en composant des traces gravées dans un matériau ni dur, ni mou : accueillant. Le cinéaste, en les faisant entrer en résonance, les fait passer de mortes à vives. Cela suppose nécessairement leur redistribution symétrique-inverse : pour émanciper l'énergie de la matière qui la porte, pour ne montrer que la première (l'amour) en la dissociant de la seconde (la mort), il suffit d'en saisir l'image, et de la retourner comme un crêpe. *Fiat lux*. La trace, retournée, associée à d'autres traces, devient représentation de l' *ενέργεια*, l' « œuvre se faisant », l'énergie, la force en tant que telle.

L'étymologie du terme me révèle le caractère sensorimoteur de l'expression artistique. Il est vrai que la marche, qui nous différencie de l'animal autant que le langage, ne peut être envisagée isolément du moment où le marcheur conçoit, immobile, le scénario de son déplacement (qu'il aménagera au fur et à mesure qu'il avance, mais sans lequel il serait incapable de se mouvoir). N'élabore-t-il pas un projet qui est un récit, en sautant nombre de médiations, de telle sorte que le moment de figuration¹³⁷ soit largement plus court que celui de réalisation ? Cette condensation de l'espace-temps en un résumé très synthétique, nous en trouvons d'excellents exemples dans *Toto-le-Héros*, film pourtant lui-même extrêmement dense (<https://vimeo.com/233961654> MDP : Boum).

A la p. 88 du scénario, Jaco Van Dormael reprend le thème qu'il développe en incipit, p.11.

Thomas vieux revit alors, lorsqu'il sombre dans un demi-sommeil, des moments de ses amours, tantôt avec sa sœur, tantôt avec Evelyne. Ce moment est empreint de nostalgie, et les images subjectives se bousculent. Dans le premier cas, elles conduisent, de proche en proche, au film lui-

¹³⁷ "Figurer", c'est imaginer, comme le montre la locution courante ; "*figure-toi que...*" représente-toi...

même, tandis que dans la séquence de la p.88, il s'agit au contraire de nous amener à la lecture de « Mon rêve familial » tiré des *Poèmes Saturniens* de Verlaine.

Les séquences sont en tout point analogues : Thomas vieux est couché, et aux portes du sommeil les images s'emparent de lui : souvenirs à la fois plaisants et douloureux. Le rapport de la seconde à la première des deux séquences est clairement celui de la condensation.

Je l'ai dit, la seconde des deux scènes précède le poème de Verlaine, lequel est la forme condensée du film, qui lui-même est la forme condensée d'une vie. Nous approchons de la fin du film : si les deux Thomas vieux sont à ce point semblables, ils permettent de souligner le rapport d'analogie entre les deux œuvres, la seconde ramassant sous une forme métaphorique ce que le film s'ingénie à développer de façon (sur)réaliste.

Mais le film lui-même est plus court, et plus dense, que la vie dont il prétend faire le récit. Il y a donc entre l'un et l'autre un rapport de contenant à contenu : le poème saturnien résume, sous une forme hautement densifiée, ce qui précède, et installe donc une cosmologie à l'orientale, dont les éléments renvoient les uns aux autres, différents seulement par leurs tailles : des fractales, en quelque sorte. Le rapport du poème au film est celui du film à la vie de Thomas : il a la densité de toute métaphore.

Le récit est en effet le contretypé du projet. Il vient après la vie, en présente la somme, le bilan, ou la synthèse, tandis que le projet en présente une épure anticipatrice. C'est donc par un curieux effet de mise en abîme que, dans *Toto-le-Héros*, Jaco Van Dormael évoque les projets (souvent meurtriers) de Thomas : réduire son infirmière au silence en la bourrant de pilules, réduire Alfred à l'état de nourriture pour poissons. Ces rêveries restent (comme bien des projets), dans le tiroir de son esprit trop bien élevé.

Mais l'idée est là : du projet au souvenir, il n'y a qu'un pas, celui de l'action. Le projet est chez Jaco Van Dormael nettement plus bref que ne l'est l'action réelle qui suit¹³⁸. Il apparaît dès lors comme une métaphore. Et, dans bien des cas, il reste inabouti.

Au terme de toute action, il y a cependant un but que l'on rejoint, un terme posé clairement au départ comme étant ce à partir de quoi le comportement sera structuré. Le but est donc opposé et projeté : nécessairement lointain dans l'espace et le temps, il est la limite par rapport à laquelle le

¹³⁸ Le premier est d'ailleurs uniquement non-verbal, tandis que la scène réelle qui suit, à l'inverse, est parlée. La parole vient faire écran entre le projet meurtrier et la réalité.

marcheur élaborera la stratégie qui doit l'y conduire. Mais il ne saurait être que présomptif. Pour qu'il y ait désir, il faut qu'il y ait relief¹³⁹. Or l'écran de projection est plat.

Dans le mythe de la Caverne (Platon), l'ombre portée (et donc plane) des choses sur la paroi de la caverne induit une réalité à trois dimensions. La césure est nette (l'ombre est trompeuse, elle évoque mais n'est pas la réalité). Au contraire, en cinéma, l'apparence est relative à la position de l'observateur. Elle n'est donc pas dissociable de la réalité, comme l'ombre. Elle est la réalité, mais elle n'en est que la partie visible ou audible ici et maintenant : imparfaite à cause du caractère fragmentaire de ce que nous en percevons. À cette limitation de notre perception s'ajoute le fait que le texte lui-même est constitué d'une infinité de parties-gigognes. Mise en suspension, relief dramatique sont création de perspectives, montrant/cachant, comme tout relief.

Le marcheur-spectateur voit devant lui le relief, quand il amorce son trajet. Quand il trouve dans le film matière à jouissance, il découvre sa propre face cachée (la face cachée de sa vie), celle que, dans la vie prosaïque, il sait offrir au regard d'autrui sans y avoir lui-même accès. Il fait « le tour de son soi ». L'expérience du spectateur doit donc être pensée en relation avec celle de cette vie ordinaire, et les manques que le film comble sont des manques universels, que chacun éprouve : celui de la réflexivité, qui n'est, comme le dit Merleau-Ponty, "jamais réalisée en fait" (mais un film n'est pas à ranger dans la catégorie des faits). L'illusion de mouvement est donc aussi illusion de relief¹⁴⁰.

On comprend dès lors que la marche soit un langage non-verbal essentiel au cinéma. Chaplin est d'abord un marcheur, un coureur, un « tombeur » : un mime. Et Buster Keaton le vaut bien. Dès l'instant où l'on progresse, "certaines choses sont derrière moi, et d'autres devant" (Merleau-Ponty) : le relief se crée en même temps que l'illusion de mouvement. Dès l'instant où l'on ne progresse pas, au contraire, le monde est autour, c'est-à-dire en partie vu, en partie non vu. Faire du sur-place

¹³⁹ De toute façon, la sphéricité de la terre nous y condamne : même la mer, en apparence si plate, a un horizon, est génératrice de rêves, d'ailleurs, et de découvertes (et d'ailleurs, toute plaine est morne). La surface de projection est plate, et tout ce qui lui donne du relief, à commencer par les changements d'angles, les mouvements, etc... est figuré; en cela, il est bien inactuel; projection -anticipation et, construction imaginaire-. Le relief est ce que le marcheur-spectateur découvre devant lui, quand il amorce son trajet ; et il est aussi ce qui le mobilise. Que ce relief soit chaotique ou tourmenté ne fait qu'ajouter à son caractère fascinant, comme pour Kant le sublime se donne à voir dans les manifestations les plus "dérégées" de la nature : "(...) c'est plutôt, si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés, que la nature suscite le mieux les Idées du sublime" (Kant, 1968, 86). Mais Kant sait bien qu'il pose là l'autre de la raison pure, que son parcours autour ou au travers de ce relief sera maîtrisé, guidé par l'harmonieux enchaînement de phases de mouvements ou de pensée. Car sans conjectures à vérifier, il n'est de voyage justifié, comme en témoigne l'immense variété des récits-quête initiatique, depuis *Illiade et l'Odyssée* jusqu'aux road-movies.

¹⁴⁰ C'est tellement vrai que le stéréoscope est né presque en même temps que le cinématographe...

suppose donc presque nécessairement la rupture du consensus perceptif propre au film au bénéfice d'une cacophonie dont l'inharmonie du film est la cause et l'image.

Tout parcours suppose un cycle : la distance que l'on parcourt sera reparcourue, un jour ou l'autre, en sens inverse. Phénoménologiquement, mon univers – comme celui de tout cinéaste, sans doute, mais aussi de tout être humain - est einsteinien, la ligne droite en est absente.

Le temps subjectif est indifférent à la flèche du temps – on peut penser qu'il est du côté de la vie, donc de la symétrie-. Le temps objectif, lui, est sur un plan graphique, vectoriel, et donc asymétrique. Il y aurait donc deux temporalités ? Impossible.

Cette contradiction est surmontable, si l'on admet que le souvenir, toujours en péril de se laisser déborder par le temps vectoriel, le rattrape dans l'exercice de la pensée, du rêve, voire de la réflexion philosophique. Comme dans la fable de La Fontaine, le temps - le lièvre - va plus vite que la pensée - la tortue-. Mais dès que le temps s'endort la tortue le dépasse. L' autoroute soporifique parce que droite devient une charmante route départementale jalonnée de virages, et donc de surprises... Une narration.

Un film, comme un parcours, est intentionnel¹⁴¹. Le marcheur sait d'où il vient, où il va, mais aussi où il retourne : le trajet qu'il effectue lui est familier. De même, quand, au cinéma, sont donnés à voir des fragments d'action organisés de façon non-chronologique, la rhétorique de la narration est semblable à celle du ressouvenir. Le temps vectoriel semble d'abord suivre les protensions et rétentions, mais bientôt sa domination impérieuse s'estompe, la tortue prend sa revanche sur le lièvre.

Là repose en grande partie l'origine du délice cinématographique : l'imaginaire ne vient pas se greffer sur un principe de réalité (le temps passe) dont il tente de rester solidaire, il est au contraire maître du temps linéaire, le précède, le crée dans et par son développement organique.

Le spectateur « marche » quand le film « fonctionne ».

La marche n'est pas un comportement très volontaire. Tout au plus prend-t-on conscience qu'il faut obliquer, ralentir, ou s'arrêter pour parler au facteur, et lui demander incidemment s'il y a du

¹⁴¹ Selon Georges Thinès : "Aucun comportement orienté vers un but (...) ne peut être convenablement analysé si l'on ne tient compte de l'expectation, de l'anticipation et du réajustement des processus téléologiques qui sont déjà en cours de réalisation." (Thinès, 1980, 56).

courrier pour soi. Pour le reste, on laisse faire le corps¹⁴². Epstein montre bien que le geste est pour l'essentiel immaîtrisé, que le corps se met sporadiquement à l'écoute du maître, pour l'oublier ensuite. Étrange soumission que celle-là : "dans les gestes, même les plus humains, l'intelligence s'efface devant l'instinct qui, seul, peut commander à des jeux de muscles si subtils, si nuancés, si aveuglément justes et heureux" (Epstein, 1946, 14). Il y a crise et plaisir, abandon et conquête de soi. Le marcheur, en état d'équilibre fragile, risquant la chute à chaque pas, contourne, dépasse et utilise à son profit une inertie qu'il subit pour mieux la dépasser. « J'ai dû abaisser mes défenses pour me rendre disponible à l'illusion. Et cet abandon m'a donné accès à un continent englouti ».

On est prié de ne pas marcher droit.

Yves Thierry rappelle l'importance de la quasi-identité langage/corporéité, qui fait de l'abandon sensorimoteur, du comportement intentionnel, un interface pensée-corps essentiel à la compréhension, parce qu'il explicite la relation instant/mémoire: "(...) de même que les mouvements du corps atteignent leur but sans que celui-ci soit réfléchi,(...) de même les expressions verbales, qu'elles soient proférées ou entendues, signifient par la *combinaison des conduites* qu'elles supposent, sans que la signification soit à l'avance posée comme ce qui est à chercher et à atteindre (s 110-111)" (1987, 92, mes italiques). Cette analogie comportement intentionnel / développement narratif indique l'existence de contraintes et limites quasi-physiques auxquelles le film ne peut se soustraire, garantissant son intelligibilité, et marquant la frontière entre le significatif et l'insignifiant. Se mouvoir suppose en effet le recoupement de paramètres contradictoires : les sensations forment une image dont j'opère la lecture, ma volonté les provoque et les subit. Les informations que nous transmettent les sens en ordre dispersé sont donc à la fois intégrées à une stratégie englobant passé, présent et futur, et sous forme d'une continuité spatio-temporelle : resituées non seulement dans l'espace externe, mais aussi dans le corps, ou sur le corps¹⁴³, qui opère une synthèse à l'instant t de ce qui se passe *hic et nunc*, et de ce qui se rapporte de façon pertinente

¹⁴² Roland Barthes a insisté sur cet aspect double : à la fois tabulaire et linéaire. La contradiction n'est qu'apparente : l'aspect vectorisé du texte correspond en quelque sorte à un des côtés de la grille du cruciverbiste. "Le texte classique est donc tabulaire et non linéaire, mais cette tabularité est vectorisée, suit un ordre logico-temporel. Il s'agit d'un système multivalent mais incomplètement réversible" (Barthes, 1970 a, 37).

¹⁴³ Pour utiliser le vocabulaire de J. Bouveresse, "Le schème ne peut rendre compréhensibles les éléments qu'il englobe que dans la mesure où il peut lui-même être corrigé en fonction de ces "données". (Bouveresse, 1991, 24).

à cette action, sans que l'un puisse être dissocié de l'autre (Cf. ante, mon exemple, emprunté à Deleuze, de la douleur).

La compréhension est modelée par les schèmes sensorimoteurs, quand "l'axe de transmission est au point mort" (Morin, loc. cit.). Merleau-Ponty multiplie d'ailleurs les analogies entre marche et expression : sans les schèmes sensorimoteurs l'exercice de la pensée serait impossible¹⁴⁴. Le marcheur, dans ce cas, ce n'est pas le spectateur, mais le film. La volonté du spectateur individuel est emportée par le flux filmique, qui annihile son libre-arbitre.

Engoncé dans un fauteuil dont le confort et l'immobilité ne peuvent être pris en défaut le spectateur avance. L'illusion est parfaite. La vision en mouvement est différente de la vision fixe, à l'arrêt. Elle suppose une attention fixée vers un objectif, et la croissance, décroissance puis disparition de certains objets, ou de personnes. Cette progression que le corps tout entier fonctionne cycliquement, que chaque membre soit alternativement actif puis passif. Comme le film lui-même, avec son alternance d'antithèses, chiasmes et oxymores.

Dans ce mouvement de conquête, la durée n'est plus subie, mais voulue. Les innombrables métaphores visuelles utilisées pour témoigner de notre expérience de la durée démontrent à suffisance l'interdépendance de la vision, de la marche ("l'instant approche...") et de la durée.

Quand Barthes assimile l'"investissement progressif du sens" à des "positions occupées puis dépassées", il fait usage d'une métaphore implicite dont le sens est clair : il y a progression vers une fin d'abord pressentie... "Ainsi des termes de la séquence ; ce sont des positions occupées puis dépassées en vue d'un investissement progressif du sens" (1970a, 166). Quand, dans le même texte, il associe texte, tissus et tresse, il met l'accent sur le schème sensorimoteur sans lesquels cette progression serait impossible : l'entrelacs ("texte, tissu et tresse, c'est la même chose"). Enfin, quand il relève que les codes culturels sont indispensables à la lecture même du récit, fournissant au parcours ses points d'appui, il parfait l'analogie entre marche et lecture, sachant que la lecture se

¹⁴⁴ Le parcours narratif n'est pas cependant celui d'un marcheur qui ne connaîtrait jamais de repos. Au contraire, le repos et l'action, la veille et le sommeil sont maintenant des variantes d'une même dialectique sans fin : l'entrelacs manifeste-latent, dans lequel, de façon quasi autarcique, les moments de ressourcement préparent l'avènement des périodes d'engagement vers la profondeur. Pendant ces moments, le narrateur se dégage du récit, s'en éloigne, marque une distance vis-à-vis des personnages, des passions qui les lient.

trouve parfois entièrement le fait du lecteur, parfois le fait du lecteur et du texte (c'est le cas en cinéma)¹⁴⁵. Le marcheur évolue sur un sol qui le porte, dont le relief offre mystère et familiarité.

Levinas transpose dans le symbolique la notion Bergsonienne de durée : "... il n'y a pas d'instant dans la mélodie. Elle est le modèle parfait sur lequel Bergson a calqué sa durée pure. (...) Les instants de la mélodie ne sont là que pour mourir" (Levinas, 1947, 46). C'est que le continu est celui d'une création que l'avancée vers un point de fuite *ad infinitum* rend possible, dont le pendant est le passage hors-champ des éléments passés-dépassés. Éclairons cette formule absconse d'un exemple.

Imaginons, dans un de ces *road-movies* dont le cinéma américain est prodigue, un plan subjectif. La route défile devant nous ; nous nous dirigeons vers le point où les deux bords de la route, du fait de l'effet de perspective, se joignent. Nous allons vers un point de fuite : voilà à quoi se résume le sens de cette image.

Faisons maintenant abstraction de toute référence, et envisageons cette image sur un plan strictement abstrait.

Ce que nous voyons alors est tout le contraire.

D'un point central jaillit du paraître, qui traverse l'image vers le bord le plus proche, et disparaît aussitôt. La forme est ici l'opposée du contenu. Le contenu nous dit que nous sommes en mouvement (nous, c'est à dire le personnage, dont nous partageons alors le point de vue et nous-même). Mais ce que l'on voit, de manière abstraite, sans implication aucune de notre part dans le récit, nous dit que nous sommes en dehors du mouvement, dont l'essence même nous est montrée à l'écran.

Cette dualité est typique du film : si le film n'était pas référentiel (s'il ne montrait pas quelque-chose ou quelqu'un), je n'en saisis que l'aspect géométrique. S'il n'était pas géométrisé, il perdrait son caractère d'œuvre, pour se confondre avec la réalité. Croce, et, à sa suite, Lameere, ont montré le caractère double, à la fois référentiel et original, de l'objet esthétique : "Il s'agit bien d'une réalité nouvelle, originale. Toutefois cette réalité ne va pas sans présenter des ressemblances avec la réalité historique" (Lameere, 1936, 258). Il y a intrication du passé et du présent, circularité ontologique : "... les étapes passées ne sont pas simplement passées, comme le morceau de route que j'ai franchi, elles ont appelé et exigé les étapes présentes en cela même qu'elles ont de nouveau et de

¹⁴⁵ "Résumés de savoir vulgaire, les codes culturels fournissent aux syllogismes du récit (nombreux, comme on l'a vu), leurs prémisses majeures fondées sur une opinion courante (probable, disait l'ancienne logique, sur une vérité endoxale, en un mot sur les discours des autres". (Barthes, 1970a, 190).

déconcertant, elles continuent donc d'être en elles, ce qui veut dire aussi qu'elles sont rétroactivement modifiées par elles" (Merleau-Ponty, 1960, 84). Dans cette perspective, le passé, plutôt que derrière soi, est *en dessous* de soi. La marche nous en rend maître.

Jaco Van Dormael met en scène l'excitation sensori-motrice qui se crée quand, agitant un leurre, on fait marcher un personnage... ou un spectateur.

Nous l'avons vu, l'imitation est chez Jaco Van Dormael élevée au rang d'un art.

Parfaitement imitée : Evelyne imite Alice à la perfection. On ne peut aimer une copie comme un original. Mais on voit ici sa fonction d'appât.

Thomas suit Evelyne, à cause de cette étrange ressemblance avec sa sœur. Alfred piège Thomas avec une promesse qu'il sait ne pouvoir tenir, faisant miroiter un fantôme comme s'il était de chair et d'os. Au terme de cette quête, la déception est prévisible, et se produit.

Qui tire les marrons du feu ?

Curieusement, Alfred, le fils du méchant, être translucide que Jaco Van Dormael s'est ingénié à nous rendre méprisable. Disposant çà et là négligemment quelques appâts, il conduit sûrement Thomas à sa perte¹⁴⁶. Pourquoi cette machination ? Sous les dehors d'un être veule, y a-t-il chez Alfred, un sauveur assassin ? Au seuil d'une vie toute entière vouée au ressassement, c'est en effet ce leurre qui fera de Thomas un être authentique.

Thomas a l'esprit assoupi par cinquante ans de ressentiment et de bêtise : "Je ne suis pas là où j'aurais dû". Mais l'envers vaut l'endroit. Là où il aurait dû être, le père n'est pas.

Alfred disposera, volontairement ou non, peu importe, des indices qui conduiront Thomas d'abord hors de prison, puis jusqu'à lui. Cette décision est un premier pas vers la révélation d'une vérité, retrouvailles avec une authenticité.

Van Chickensoup. Le bouillon au poulet, soluble dans l'eau, est un ersatz. Exister, c'est quitter cette identité fallacieuse que lui rappellent ses camarades, dont il tente de s'accommoder sans qu'aucune reconnaissance sociale ne la corrobore ou ne l'infirmes, vivant définitivement en déport de réalité.

Il lui faut la quitter pour se trouver.

"Tu ne me chercherais point si tu ne m'avais déjà trouvé" (Nietzsche). D'ores et déjà, Thomas vieux et *Toto-le-Héros* courant après deux leurren disposés là par un Alfred diabolique, renouent

¹⁴⁶Le "sa" renvoyant à la fois à Thomas et à lui-même...

avec un ego qui ne soit pas un gogo. Ils sont unis par ce parcours. Ils ne s'appellent pas Van Chickensoup !!!

Quand Thomas tue le gangster Kant, c'est métaphoriquement Van Chickensoup qu'il tue. Celui dont il porte le nom mais qui n'est pas lui. Cet exorcisme, qui ressoude réalité et apparence, ne pouvait se faire que dans un espace compensatoire : celui du rêve, de l'image-temps.

LE MOMENT DE LA CLÔTURE

« Douces heures, on ferme ! »

Lorsque, dans *Amadeus*, le destin semble peser à ce point sur Mozart que sa mort nous semble une quasi-certitude, Shaffer crée une alternative à cette perspective tragique : dilemme de fin.

Nous assistons, avec Mozart, à une représentation de *Don Giovanni* (peu après le basculement). L'enfant de Mozart, qui a grandi, témoigne de ce que quelques années ont passé, et le spectateur lui-même intériorise l'écoulement de cette durée. Quelques lignes de dialogue, dans la loge qu'occupe Mozart, nous indiquent les problèmes financiers qu'il rencontre, ce qui sera la source d'un conflit mineur entre lui et sa femme, et la cause indirecte de sa mort. Constance le pousse à écrire le *Requiem*, tandis que le directeur de l'opéra, Schikaneder, lui propose la création de *La flûte enchantée*, sans garanties financières.

Salieri et Schikaneder représentent l'alternative d'un choix : soit la mort, soit un espoir de survie, ou de vie. Le film pourrait se terminer là si... Si précisément ne s'offrait à Mozart cette planche de salut : devenir amuseur public. En se jetant à corps perdu dans la composition de *La flûte enchantée*, Mozart va-t-il échapper à l'exigence assassine du mystérieux commanditaire masqué ?

"Est-ce un garçon ou une fille ?"

La question qui suit immédiatement la naissance, dans la réalité, est invariablement celle-là. Dans un film, une question du même ordre précède immédiatement la mort... La fin du chemin : celle du film.

Ou bien, ou bien : il faut choisir la bonne voie, et il n'y en a qu'une parmi deux possibles. La profusion des possibles du début s'est rétrécie au point de n'être plus qu'un dilemme. Le film va se terminer bientôt...

Mon parcours théorique aussi...

Nous touchons au but : théorie du film et récit du système vont se rejoindre ici.

Ne nous précipitons pas cependant vers un leurre courant : ce savoir prétendument scientifique, rassurant mais faux. Pourquoi accompagner le spectateur dans sa quête de l'illusion ? J'évite prudemment les miroirs aux alouettes. Ils renvoient l'image du ciel mais n'en ont pas la profondeur...

*Glou-glou-glou font les dindons,
et la jolie cloche ding-dang-dong.*

Nous entendrons deux fois cette rengaine dans *Toto-le-Héros*. La première fois, elle accompagne la description de la famille Van Haesebrouck (scénario p.19), la seconde, elle ne sera plus que, reproduite par un phonographe, le signe de la déréliction de Thomas-Toto (scénario p.115), leurre musical l'attirant dans un piège : trace, marque de l'absence paternelle autant qu'indice de sa présence (<https://vimeo.com/233961654> MDP : Boum).

Comme Evelyne, personnage fabriqué, avait pour fonction de servir d'appât, en attirant Thomas dans le guet-apens que tendent les gangsters à Alfred, la chanson sert elle aussi de leurre. Œuvrette divertissante, elle conduit celui qui se laisse prendre au jeu des apparences, à tomber dans la gueule du loup.

Je vous promets bien du plaisir.

Toute l'ambiguïté de l'illusion de mouvement est là : elle conduit celui qui s'y laisse prendre à des comportements ambivalents, alternance de fascination infantile et de colère sénile, quand les masques tombent. La frustration est d'autant plus forte que l'illusion était parfaite.

Glou-Glou-Glou font les dindons, et la jolie cloche, ding dang dong.

Les dindons et les cloches se rendent où brillent les feux de la rampe, séduits et fascinés. Boum, notre cœur fait boum. C'est la fin. Tout le plaisir accumulé pendant le spectacle se transforme en souffrance. Au moment même où la réalisation du désir devrait avoir lieu, le spectacle s'estompe, et l'on ne passe jamais à la caisse (qu'est-ce ? trop tard, il a disparu...).

CONCLUSION DU TROISIEME CHAPITRE

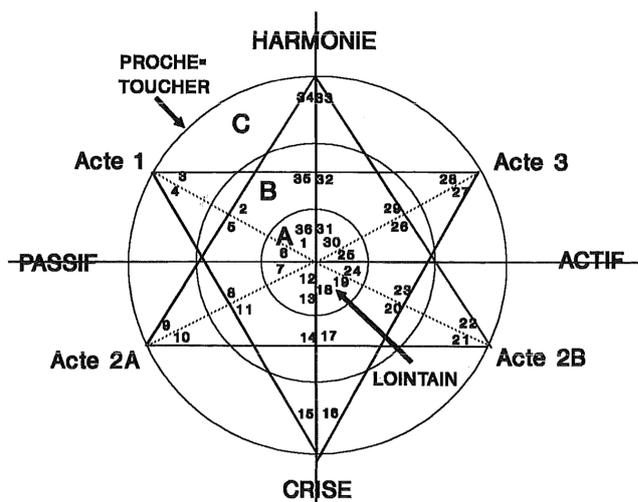
« Think visual », disait Frank Daniel. Voilà une proposition philosophique : Spinoza, Leibniz, Peirce, Goethe et même Wittgenstein nous ont eux aussi invités à *montrer* ce qui échappe à la langue, mais pas au langage. Emboîtons-leur le pas. Une récapitulation modélisée, inspirée, sur le plan représentationnel, de la théorie des couleurs de Goethe, me permettra d'associer les principales notions développées plus haut en une seule image (schéma).

On y découvre deux triangles. Le premier renvoie aux trois couleurs fondamentales dans la topique goethéenne, l'autre aux trois complémentaires (voir Roque, 1994, 17 sq)¹⁴⁷. Le parcours narratif, sur ce schéma, va, comme un pendule, du centre à la périphérie. À chacun de ces allers-retours correspond un chiasme, puisque le retour est symétrique-inverse de l'aller. Chaque aller-retour explore par ailleurs une région neuve du théâtre de l'action. Les lignes joignant les points 1 à 36 forment le trajet narratif. Celui-ci n'est pas linéaire, bien au contraire : il est scandé régulièrement par des virages brutaux, permettant, au même titre que l'exploration d'une cité médiévale, de faire des découvertes surprenantes à chaque *tournant* du récit.

Le circuit qu'opère le spectateur, en cheminant de tournant en tournant, est aussi un approfondissement :

le spectateur va de la peau au noyau, du noyau à la peau. Chaque aller-retour, composé de parties opposées-complémentaires, est donc, par ailleurs, un *for-da*. Du proche au lointain, du lointain au proche... Du superficiel au profond, du profond au superficiel.

Cette oscillation entraîne le récit filmique et son spectateur au travers de zones, le paradis et



¹⁴⁷ Ces deux triangles entrelacés forment une étoile à six branches, symbole cabalistique connu. C'est une coïncidence : je reste, comme Goethe, ennemi de l'ésotérisme.

l'enfer (zones inférieures et supérieures du schème. Je fais référence ici aux frontières que dessinent les enfants quand ils jouent à la marelle : en bas, la terre, en haut, le ciel). Le passage de l'harmonie à la crise se fait entre le moment 6 et le moment 7 (brutalement), et celui de la passivité à l'activité se fait progressivement, de 13 à 18, avec un basculement entre 15 et 16. Le passage de l'acte 2B à l'acte 3 se fait, lui aussi, brutalement (24-25).

Très logiquement, on retrouve dans l'acte 3 nombre de traits de l'acte 1, de même qu'entre l'acte 2A et l'acte 2B : ce sont des moments de fermeture, quand les deux « battants de la porte » se joignent. Le film se termine, par ailleurs, par un rappel du début (36-1, par exemple l'enquêteur et ses indices dans *Toto-le-Héros*) (<https://vimeo.com/233961654> MDP : Boum).

La répartition en trois couronnes distinctes (A, B et C) permettra de situer aussi les cycles décrits dans la deuxième partie de cette recherche : la couronne A est le centre, la couronne B une zone intermédiaire, la couronne C la périphérie.

Le couple obscur-lumière renvoie à la bipartition du schème en haut et bas. Quant au comportement intentionnel, celui-ci est visualisé à la fois par les allers-retours du centre à la périphérie et la progression générale, circulaire. Le chiasme, dont j'ai montré l'importance, est figuré ci par la disposition des quatre actes, l'un renvoyant à l'autre selon une symétrie dont l'axe est horizontal, vertical ou oblique. Il s'en dégage l'importance fondamentale du point nodal de ces axes de symétrie : le centre.

Ce même modèle rend compte de la notion de corps. Ainsi, le triangle 15/16 renvoie au triangle 34/33, soit le sexe et la tête (le premier toujours caché, la seconde toujours montrée), les autres aux quatre membres. J'ai affirmé plus haut que regarder un film, c'est parcourir un corps fantasmatique de l'intérieur. Le modèle rend compte de ce parcours : nous suivons en effet ses lignes de fracture, ses axes de symétrie... Aucune des notions développées dans les pages qui précèdent n'échappe donc à sa voracité fédératrice.

CONCLUSION GENERALE

Le citoyen a laissé sa place au spectateur, l'architecture du spectacle ayant elle-même pris la place de celle des structures politiques. Le réalisateur devient homme de pouvoir, et les structures de production et de diffusion sont unidimensionnellement le centre d'où provient et où arrivent capital financier, décisions politiques, visions du monde, rapport à la transcendance. Une église cathodique au regard de laquelle la catholique est peu de choses.

Et l'auteur ? Veut-t-il entrer dans la danse ?

L'écrivain ne s'est que rarement, et à contrecœur, compromis avec le pouvoir politique. Le contraste est frappant. Le monde est dirigé comme un spectacle par des hommes de spectacle.

Une solution existe à cette situation décourageante. Quitter le roman audio-visuel pour le poème¹⁴⁸. La création de films poétiques, construits en chiasme, aux vertus non divertissantes, mais métaphoriques et donc philosophiques peut aujourd'hui se substituer aux grandes machines sensori-motrices coûteuses et creuses.

Un langage foncièrement cinématographique (et donc impossible à adapter sous une forme romanesque ou théâtrale) émerge en effet aujourd'hui, au travers du travail de quelques cinéastes : émancipé de ses ancêtres parce qu'il les totalise, il a trouvé sa spécificité, et la théorie que j'en propose surmonte le dilemme image/écriture, au bénéfice de la recherche d'articulations de l'un et de l'autre. Cette écriture filmique diversifiée, pluraliste, débarrassée de l'impérialisme de l'argent, du champ-contrechamp, de l'avidité médiatique, se développe aux côtés d'une prose qui n'est que bavardage, et dont participent la majorité des productions industrielles.

La simplicité de la démarche topologique apparaîtra désormais à la mesure de ses potentialités heuristiques. Le modèle est fédérateur, et il évite de s'égarer. En passant d'une méthodologie à l'autre, j'aurais abouti sans doute à un patchwork conceptuel sans queue ni tête. Simple dans son principe, le modèle, au contraire, révélé ses vertus unifiantes. Ce n'est qu'une image, sommaire et inesthétique. Sa principale vertu est d'ouvrir à la glose et susciter un regard. Deux façons d'être soi trop souvent oubliées.

¹⁴⁸ Dans *Entrée libre* du 21 mars 2017 (France 5), Philippe Sollers défend la même idée. « L'art du roman touche à sa fin (...) La poésie... Encore une fois : la poésie ».

FILMOGRAPHIE

Amadeus, 240', 1984, réalisé par Milos Forman, écrit par Peter Shaffer.

Amarcord, 127', 1973, réalisé par Federico Fellini, écrit par F. Fellini & Tonino Guerra.

Séq. De l'oncle Théo :

<https://vimeo.com/233717129>

MDP : Amarcord

Citizen Kane, 119', 1943, réalisé par Orson Welles, écrit par Herman J. Mankiewicz.

<http://www.filmstreamingv2.com/215-citizen-kane.html>

Hors-Limites, le cinéma de Jaco Van Dormael, écrit et réalisé par Olivier van Malderghem,

<https://vimeo.com/94072930> MDP: fidejoi51

Les voisins, écrit et réalisé par Jaco Van Dormael, 12', 1981,

http://www.cinematheque.cfwb.be/index.php?id=9154&no_cache=1&tx_cfwbavmsearch_pi1%5Buid%5D=15494

<https://vimeo.com/233517053>

MDP : Thepostmanalwaysringstwic

Il y a une Mouche dans la Salade, 9', 1989, réalisé par Miele Van Hoogenbemt et Caroline Strubbe, lien : <https://www.fr.universcine.be/films/il-y-a-une-mouche-dans-la-salade;>

<https://vimeo.com/233557433>

MDP : Lachasse

Toto le Héros, 121', 1991, écrit et réalisé par Jaco Van Dormael.

Extraits de *Toto le Héros*

<https://vimeo.com/233961654>

MDP : Boum

Toto extrait 1 1'45 Prégénérique

Toto extrait 2 7'04 stade de foot ; enfants au lit ; film super 8

Toto extrait 3 11'14 pont ; mort d'Alice

Toto extrait 4 14'44 Célestin ; Bain ; rendez-vous manqué ; « Van Chickensoup »

TABLE DES MATIERES

Introduction	7
<i>POURQUOI CETTE ESSAI ?</i>	10
Objectifs et axes principaux de cet essai	12
<i>APERÇU</i>	14
<i>MÉTHODE(S)</i>	18
Repères historiques	19
De la réponse à la question	19
<i>LANGAGE ET INTERPRETATION</i>	25
Le langage cinématographique sera-t-il un jour codable comme celui de la musique ?	25
La place de l'imprévisible interprétation dans le processus créatif	31
Chapitre 1 : POUR UN CINEMA VRAIMENT AUDIOVISUEL	38
<i>CONTINU ET DISCONTINU</i>	38
La représentation du continu & discontinu dans <i>Toto-le-héros</i>	46
La compréhension comme synthèse & projection	47
Une perception totale parcellaire	50
Être seul dans la réalité, ou être multiple dans l'imaginaire ?	51
Le caractère insaisissable du son	54
L'ingénieur du son est-il « préposé aux choses vagues » ?	55
Les relations voir-entendre	57
Le manque comme moteur de la compréhension	58
Le film comme simulacre de pensée	59
Point de vue sur un mouvement et mouvement d'un point de vue	60
Le photo-roman, non-œuvre	62
<i>LA REDUCTION SPATIO-TEMPORELLE</i>	64
Les champs perceptifs respectifs de la vision et de l'audition	65
« Meaning » & « direction »	66
Le retour en arrière comme approfondissement.....	67
<i>LA HIERARCHISATION DES SEGMENTS DE FILM</i>	68
Hiérarchie et ellipse	68
L'antithèse spatiale et l'antithèse spatio-temporelle : différences et similitudes	71
Les traits d'un visage et le trait scripturaire	73
Du « je » au « jeu »	74
Le comblement d'un manque : jeu et récit.....	75
Jeu vécu et récit de jeu	78
Pourquoi les jeux durent.....	79
L'espace de jeu et l'espace de vie, frontières spatio-temporelles pré-galiléennes	80
La répartition : « retour à l'envoyeur ».....	81
Lieu et parole	83
Du rebondissement	84
To shoot : abattre ou filmer ?	85
Y a-t-il une grammaire du cinéma ?	87
Grammaire et structure osseuse	89
Formes structurantes en fiction et en poésie	91

La saisie de l'aléatoire et l'aléatoire de la saisie	92
MANIFESTE ET LATENT	93
Rêve et film	96
Le temps du film	100
Symétrie et asymétrie du temps	102
LE CHIASME	103
L'espace du photographe et le temps du cinéaste	115
L'empereur entrera-t-il un jour dans le dictionnaire ?	117
Le film poétique, sa composition	118
Petite digression : l'histoire du cinéma est-elle cinématographique ?	120
" <i>Il y a une mouche dans la salade</i> ", de Miel Van Hoogenbemt & Caroline Strubbe	121
" <i>Les Voisins</i> ", de Jaco Van Dormael	128
Chapitre 2 : GENESE D'UNE ECRITURE	137
UNE OEUVRE FAITE D'ECHOS	137
La méthode graphique comme outil heuristique	137
La composition comme interprétation	139
Le résidu analogique du code linguistique, et le résidu linguistique du langage cinématographique	140
La trace réelle et son pendant symbolique	141
De la sémio-genèse considérée comme un jeu	146
Le schéma circulaire de l'écriture cinématographique	147
Le démiurge à l'assaut de la mort	148
Comment faire d'une agonie réelle une métempsychose symbolique	149
Un plan = une phrase ?	150
Le plan comme point de vue risqué	151
L'ÉCRITURE DE "TOTO LE HEROS"	151
Le hasard, mode d'emploi	154
L'accumulation primitive	156
Les premières ébauches de récit	156
Jaco Van Dormael, cinéaste-poète et monarque absolu	158
L'intussusception vandormalienne	158
La première et la seconde version	161
La fusion de deux idées en une seule	163
Le coup de cœur, sa justification	165
Étude de la <i>dispositio</i> en parties	168
Étude de la <i>dispositio</i> en actes	169
Chapitre 3 : PARÂÎTRE, ÊTRE, NAÎTRE	182
LA PLACE INTROUVABLE DU SPECTATEUR	182
Modélisation : la figure du polygone	182
Centre et décentrement	184
Le « centrement » du récit	186
Image photographique et image cinématographique	186
Le regard- caméra en photographie et en cinéma	188
Du dépeçage à la boucherie	191
Gros plan et regard-caméra	192
La proposition honnête et le cadrage	196

Tous les cadres ne sont pas jeunes et dynamiques.....	199
L'œil comme centre.....	199
Le film et l'omniscience.....	201
Le personnage et le temps.....	202
Leurre qu'il était hier	204
« Qu'il était beau mon tombeau ».....	205
Comment naissent les satellites	206
Le personnage : l'acteur, un roi transitionnel, un <i>moi</i> de transition	207
Aire transitionnelle et personnage	209
Un petit bout de rien du tout	212
La crise rédemptrice chez Anzieu	214
La norme, l'écart, l'innovation	216
La dernière extrémité	217
<i>LES SENS ET L'ESSENCE</i>	218
Une perception sans hiatus	218
<i>Noli me tangere</i>	219
<i>À la fin de l'envoi, je touche</i>	222
Peut-on s'entendre sans <i>s'entendre</i> ?	224
Un langage immédiat : oxymore ?	225
Un corps comme-un	225
Comment rendre organique l'inorganique	226
Ce qui se trame dans l'obscur	227
Les éléments et les menteurs	231
<i>UN ESPACE EVANESCENT</i>	232
Sans feu ni lieu ?	232
Le lieu dans <i>Amarcord</i>	233
Le lieu/le vêtement.....	234
Interaction et asymétrie	236
« <i>EN TOUTE CHOSE, IL FAUT CONSIDERER LA FIN</i> »	237
L'activité sensori-motrice, l'intentionnalité du comportement. Analogie avec les cycles du langage audio- visuel.....	237
Le spectateur « marche » quand le film « fonctionne ».	240
On est prié de ne pas marcher droit.	241
<i>LE MOMENT DE LA CLÔTURE</i>	245
« Douces heures, on ferme !».....	245
<i>CONCLUSION DU TROISIEME CHAPITRE</i>	247
<i>CONCLUSION GÉNÉRALE</i>	249
FILMOGRAPHIE	250

