



Le Récit plastiqueLe Fantasma comme modèle pour l'écriture d'un film

Pavel Cazenove

► **To cite this version:**

| Pavel Cazenove. Le Récit plastiqueLe Fantasma comme modèle pour l'écriture d'un film. Humanities and Social Sciences. Université Rennes 2, 2008. French. <tel-00348677>

HAL Id: tel-00348677

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00348677>

Submitted on 19 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

École Doctorale : Humanités et Sciences de l'Homme
UFR : Arts, Lettres, Communication

LE RÉCIT PLASTIQUE

LE FANTASME COMME MODÈLE POUR L'ÉCRITURE D'UN FILM

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES

préparée au sein du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques » EA 3208
sous la direction de Leszek BROGOWSKI

présentée et soutenue publiquement à Rennes le 18 novembre 2008
par

Pavel CAZENOVE

devant un jury composé de

Pascale BORREL maître de conférences à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne
Leszek BROGOWSKI professeur à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne
Dominique CHATEAU professeur à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne
François JOST professeur à l'université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

LE RÉCIT PLASTIQUE

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

École Doctorale : Humanités et Sciences de l'Homme
UFR : Arts, Lettres, Communication

LE RÉCIT PLASTIQUE

LE FANTASME COMME MODÈLE POUR L'ÉCRITURE D'UN FILM

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES

préparée au sein du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques » EA 3208
sous la direction de Leszek BROGOWSKI

présentée et soutenue publiquement à Rennes le 18 novembre 2008
par

Pavel CAZENOVE

devant un jury composé de

Pascale BORREL maître de conférences à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne
Leszek BROGOWSKI professeur à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne
Dominique CHATEAU professeur à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne
François JOST professeur à l'université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Table des matières

Avant-propos	17
Qu'est-ce que le cinquième fantasme ?	17
La femme fatale	21
Archétype du cinéma noir	21
La question du féminin	23
Un fantasme masculin	29
Le mythe réapproprié	31
Une femme déjà image	31
<i>Femme Fatale</i> de Brian De Palma	33
<i>Kill Bill</i> de Quentin Tarantino	35
Françoise Yip, actrice fatale	37
A film is a girl and a gun	37
Cailyn, la femme en noir	39
Une tueuse sadique ?	41
Un portrait mythique	47
Naissance d'un mythe	47
Trois « substances » essentielles	53
Une allégorie de l'actrice	57
Le trouble d'une écriture en <i>anima</i>	61

Prolégomènes **63**

Le cinéma, un art composite	63
Cinéma et théâtre	65
La diégèse	65
Le dispositif spectatorial	69
Participation affective	71
Cinéma et littérature	73
Raconte-moi une histoire	73
Ne me demandez pas pourquoi !	77
« Construire » un récit	87
Cinéma et arts plastiques	93
Le « cinéma élargi »	93
La vidéo d'art	99
Le cinéma expérimental	103
Cinéma et cinéma	111
Faire un film « dans » le cinéma	111
La matière cinématographique (à propos d'un cinéma maniériste)	115
Le miroir du cinéma	121
Une thèse en forme d'essai	127

1. Le Fantasma **137**


Psychanalyse et cinéma : avertissements	137
Le fantasme (modèle psychanalytique)	141
Origines étymologiques	141
Fantasme(s)	143
Le processus fantasmatique	149
La sublimation	153
Parmi les destins pulsionnels	153
Une aire de jeu	163
La prime de séduction	173

Le pulsionnel	181
À propos de quelques caresses volées	181
Plasticité du pulsionnel (contre la dictature du sens)	187
Le <i>Witz</i> comme « formation » de l'inconscient	199
Le cinéma, art perversif	221
Sur quelques déplacements	221
La chair de l'écriture	237
Cinéma, fantasme et pouvoir	241
<i>Das Ding</i> : principe pour un « récit plastique »	259
La Chose (<i>das Ding</i>)	259
Le maniérisme, un cinéma qui s'est bloqué sur une image	269
L'image poétique	277
Schème du <i>Cinquième Fantasme</i>	289
2. Le Récit plastique	291
Pratique et théorie : interférences	291
Le « tableau » du <i>Cinquième fantasme</i>	295
Cinéma, temps et espace	295
Composition d'un « tableau » pour <i>Le Cinquième fantasme</i>	303
Cadre et hors-cadre du « tableau » du film	315
Le regard dans le tableau	327
Des images innocentes	327
Trajets, parcours, itinéraire du regard	351
Entrer dans le tableau	361
De la description à la narration	383
La description du tableau	383
Peindre (ou dépeindre) un portrait	393
L'hypotypose et la catalyse	403
Le film qu'on écrit, le film qu'on peint	415
Rhizome	415
Métamorphose / anamorphose	429

Métaphore / métonymie	449
Obsession(s)	469
La reprise	469
L'écriture sans fin	487
La condensation	497
Le story-board	513
3. Dé(s)ordre(s)	519
<i>Obscæna</i>	519
Formes diégétiques, événements cinématographiques	527
De la picturalité	527
Distanciation	541
Décadrages	561
Détails	575
Dislocation du dispositif de narration	575
Objets plastiques	593
Cauchemar bleu lynchéen	609
(re)lecture	625
Naissance(s)	631
Annexes	727
Filmographie de Françoise Yip	727
Index des concepts	729
Index des noms propres cités.	731
Index des films cités	737
Bibliographie	739
Remerciements	751

*Dans les Jardins suspendus,
Stefan George entend une onde qui murmure :
« plonge en moi, pour pouvoir surgir de moi ».*

Gaston Bachelard.

Le signe  indique le n° de l'extrait vidéo disponible sur le DVD-ROM.

Les photogrammes sont à lire dans l'ordre suivant :

1	4
2	5
3	6

1. J'utilise l'expression « film » et non « scénario » pour parler du *Cinquième fantasme*, puisque ce n'est pas l'objet-texte lui-même qui est étudié tout au long de cette recherche, mais le film à venir auquel ce « texte » renvoie. Un scénario n'a pas de valeur en soi, mais seulement en fonction du film qu'il « décrit », que celui-ci soit ou non réalisé. C'est un texte transitif. En revanche, lorsqu'il va être question du « scénario », c'est l'outil qui sera spécifiquement visé.

2. Internet, miroir de notre société, nous offre un catalogue universel de nos fantasmes : certains sites pornographiques, par exemple, se présentent sous la forme d'un index thématique comptant plus de 500 entrées. Nos fantasmes sexuels y sont objectivement classés par ordre alphabétique.

3. Au moment où j'écris, Aurélie Ledoux développe une recherche sur « Le Cinéma contemporain (1991-2002) et la représentation du fantasme : enjeux esthétiques », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Bourget, Université Paris 1.

Avant-propos

Aimer une image, c'est toujours illustrer un amour.

Gaston Bachelard.

Qu'est-ce que le cinquième fantasme ?

La question revient dans mon film¹ tel un *leitmotiv* impossible : c'est l'énigme, à défaut de l'intrigue. Elle revient également – et ce n'est pas une surprise – dès que je présente mon projet, que ce soit à des amis, dans le cadre d'un séminaire ou à un producteur. La question fait référence au *quoi* ou au *pourquoi* : notamment « pourquoi le cinquième ? ». Le titre excite la curiosité quant au contenu – du film autant que du fantasme, l'un et l'autre se rejoignant déjà au travers de ce questionnement.

On peut ainsi le remarquer, le fantasme est communément rattaché à un contenu². C'est le cas au cinéma où le fantasme est généralement interrogé sur le mode de sa *représentation*³ et non de son *expression*. Pour le dire très simplement, dans ce type d'analyse, *le film n'est pas le fantasme* : le premier est signifiant, quand le second est signifié. Autrement dit, le fantasme ne s'infiltrer pas dans la chair du film, puisque celui-ci demeure étanche, imperméable, pour pouvoir justement *contenir* le fantasme comme il se doit. Les fantasmes analysés y sont ceux des personnages, ceux qui agissent au cœur de l'histoire, qui orientent l'intrigue, qui agissent au niveau psychologique.

Pourtant, je suis toujours plus intéressé, plus ému, si fantasme il y a, quand il intervient dans ce que le film a de spécifiquement cinématographique, et non plus seulement dans ce qu'il représente

4. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 161.

5. « La forme, c'est le fond qui monte à la surface ». Victor Hugo cité par Pascal Bonitzer, in *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma / l'Étoile, 1995.

6. Il est intéressant de préciser qu'au commencement de ce projet, dans le cadre d'un DESS, il n'était pas question d'écrire une fiction, mais d'imaginer une nouvelle forme de promotion pour les artistes de l'écran : un objet entre le clip et le court métrage, mettant en valeur l'image de ces artistes en facettes multiples et sous la forme la mieux adaptée : un film. Pour concevoir cette « bande démo originale », je choisis à l'époque de travailler à partir d'une artiste dont l'image cinématographique me fascinait à plusieurs niveaux : l'actrice Françoise Yip. Ce choix signa l'arrêt de mort de ce premier projet en m'emportant bien au-delà de la simple intention promotionnelle : ainsi est né *Le Cinquième fantasme*.

7. Un « parangon » est un exemple exemplaire pour ainsi dire, un modèle, un archétype. Le *Petit Larousse* évoque le personnage d'Harpagon comme parangon des avarés.

8. Daniel Lee, *Black Mask*, Hong-Kong, 1996.

à contenu fantasmatique et que l'on peut retrouver aussi bien dans la réalité. En résumé, ce qui m'intéresse, contrairement à ce qui a été dit à l'instant, c'est lorsque film et fantasme ne font plus qu'un : c'est là un des enjeux de ma pratique et de ma recherche où il va être question du « comment », de la forme, de la manière, de la structure, etc.

Cependant, comme l'évoque Bachelard en une belle image, « le sein est arrondi parce qu'il est gonflé de lait ⁴ » : selon le principe de l'imagination matérielle propre à cet auteur, c'est la matière qui commande la forme. Il n'y aurait donc pas *une* forme fantasmatique, mais autant de formes qu'il y a de fantasmes – de « matière à fantasmer » comme on dit – d'autant plus que le fantasme est l'une des productions imaginaires enchâssant le plus intimement forme et contenu, à tel point qu'il devient impossible de les dissocier. Est-ce le contenu qui crée une forme ou est-ce la forme qui crée un contenu ?

Après ces quelques années de recul, je peux dire que le contenu ou plus précisément l'origine du *Cinquième fantasme* est pour beaucoup dans la forme finale du film ⁵ : c'est ce que je propose d'examiner dans cet avant-propos.

Qu'est-ce que le cinquième fantasme ?

À Françoise – l'héroïne – que l'on presse de poser cette question au milieu du film, en son centre très exactement, la réponse est offerte sous l'apparat d'un cadeau : la Femme Mystère lui remet un petit miroir de poche rectangulaire. Sous le choc de la révélation, Françoise laisse tomber l'objet à terre, où il se brise en mille morceaux ! En réponse à l'énigme, une seconde énigme. Quelle peut être cette réponse que révèle le miroir et qui émeut tant Françoise ? Qu'est-ce que *Le Cinquième fantasme* ? Pour peu qu'on cherche la réponse *dans* l'image qui se reflète à la surface du miroir, c'est-à-dire dans son contenu, alors nul doute n'est possible, *Le Cinquième fantasme* n'est autre que son actrice, Françoise, ou plus précisément *son image*.

À l'origine, en effet, j'ai écrit ce film à la manière d'un portrait ⁶, celui de l'actrice Françoise Yip, de son *image* – d'où la métaphore du miroir –, plus globalement de son *aura imaginaire*, incluant ses personnages et l'univers diégétique de ses films. Cette *aura*, disons plus simplement cette image cinématographique est assez singulière pour être l'incarnation à multiples facettes du personnage mythique de la *femme fatale*. Entrons sans tarder dans le vif du sujet en décrivant cette « image fatale », notamment le parangon ⁷ auquel l'actrice a donné naissance dans le film *Black Mask* ⁸. Je préciserai ensuite la manière dont je me suis réapproprié cette image pour l'écriture du *Cinquième fantasme* qui peut être considéré comme un « portrait imaginaire » ou



FIG. 1 Jacquette du CD *Wite Heat - Film Noir*, compilation des meilleures musiques de Films Noir.

9. Ce chapitre constitue une version remaniée et augmentée du texte publié sous le titre « Françoise Yip, actrice fatale » dans les actes du colloque *Plaisir, souffrance et sublimation*, sous la direction de Jean-Michel Devésa, Bordeaux, Pleine Page Éditeur, 2007.

10. Extrait de *Salomé*, opéra de Richard Strauss, 1905. En quatre phrases, Strauss résume parfaitement l'essence de la femme fatale. Tout y est : beauté, nuit, étrangeté, lune, femme, tombeau, danse, mort.

11. Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir*, Crisné, Yellow Now, 2002, pp. 44, 45, 121 et 123.

un « portrait mythique », un film écrit à la fois *avec, pour, sur*, mais aussi *dans* l'image de cette actrice, Françoise Yip.

La femme fatale⁹

Archétype du cinéma noir

En remontant aussi loin que les légendes et les mythes anciens, on s'aperçoit qu'il s'y trouve toujours, mises en scène, quelques séductrices maléfiques : Ève, Pandore, Salomé... On peut même supposer que le premier mythe qu'ait imaginé l'homme était déjà animé par de telles *créatures*.

- *Comme la princesse Salomé est belle, cette nuit !*
- *Regarde la lune, comme elle a l'air étrange. On dirait une femme qui sort du tombeau.*
- *Elle est très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui a des pieds comme des colombes blanches... On dirait qu'elle danse.*
- *Elle est comme une femme morte. Elle glisse très lentement¹⁰.*

La femme fatale qui m'intéresse en particulier est liée au cinéma, au travers notamment d'un genre : le *film noir*. Dans son livre *Le Palimpseste noir*, Dick Tomasovic analyse ce qu'on peut appeler, d'une façon plus générique, le « noir cinématographique », c'est-à-dire non pas un contenu, des thèmes, des clichés, mais des éléments de style, une *forme* cinématographique :

Le noir recourt aux vues à transformation de la lanterne magique, ici ensorcelée. [...] De manière générale, il y a perversion de l'espace qui d'un endroit de plaisir devient un endroit d'effroi et de mort.

[...] Aucun élément n'est jamais tout à fait stable dans les formes noires, si bien que chacun peut être totalement basculé à chaque instant.

[...] Pas de place pour la raison dans ce cinéma-là. Il s'agit d'un programme général, confondant les sujets en les maintenant dans un monde factice, un grand cirque dont on ne peut s'échapper, un carrousel maléfique dont les décors s'effondrent allégrement les uns après les autres [...]. Pas de résolution, juste son apparence¹¹.

Dans ces mondes incertains, instables, labiles, réversibles, spéculaires que construit le cinéma noir, les personnages mis en scène ne peuvent que présenter les mêmes symptômes : c'est le cas de la femme fatale, l'un des archétypes du genre, qui ouvre au monde de l'instabilité et de

12. Julia Kristeva propose de rattacher le culte de la femme puissante et déchue, dès la fin du XIX^e siècle, aux décadents – Huysmans, Péladan, etc. – qui affectionnaient l’image d’une femme sanguinaire, en contrepoint blasphématoire de l’Homme de douleur. Cf. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, p. 257.

13. Dans l’imaginaire masculin, la femme peut être considérée, fantasmatiquement, comme une bête carnassière : son sexe, sa bouche... sexuellement, elle « dévore » son partenaire. Des mythes tels que ceux de Méduse ou Scylla en sont la preuve : deux incarnations de l’archétype du vagin denté, « *vagina dentata* », fantasme qui associe étroitement angoisse de castration et peur d’être dévoré.

14. Dominique Maingueneau, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999, p. 12.

15. Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, Paris, Amsterdam, 2005, p. 233.

Le paradoxe repéré par Slavoj Žižek est que « plus la femme est dénigrée, réduite à une combinaison inconsistante et sans substance d’apparences recouvrant un Vide, plus elle menace l’identité ferme et substantielle de l’homme (l’œuvre entière d’Otto Weininger est centrée sur ce paradoxe) ». *Ibidem.*, p. 201.

la *transgression*¹². Dans la plupart des personnages de film noir, les polarités habituelles Bien/Mal perdent leurs contours. Ainsi en va-t-il du flic corrompu, du gangster loyal et, tout particulièrement, de la femme fatale, où *Bien* et *Mal* se mêlent de la manière la plus intime. Dans cette lutte entre *Bien* et *Mal*, la femme fatale est souvent à l'origine du conflit, de l'intrigue et jusqu'au dénouement : ces deux entités s'affrontent, aussi bien autour d'elle *qu'en elle*, jusqu'à sa propre fin qu'elle provoque dans la plupart des cas.

La femme fatale est un personnage *ambivalent* et *troublant*, c'est-à-dire (littéralement) recelant des zones troubles, des zones d'ombre. Elle est suprêmement intelligente et stratège, parfois immorale, toujours dangereuse. C'est une *prédatrice*¹³, une femme consciente de son pouvoir, notamment de séduction. Pour elle, le sexe n'est pas simplement une source de plaisir, c'est aussi un moyen : un moyen pour parvenir à ses fins ou, tout simplement et gratuitement, une arme pour faire souffrir les autres, c'est-à-dire surtout les hommes.

La question du féminin

Ce n'est pas un hasard que le mythe contemporain de la femme fatale naisse au passage du XIX^e au XX^e siècle, puisque c'est précisément à cette époque que la femme commence à se libérer de cette « gangue » dans laquelle la société des hommes l'a confinée depuis des siècles. Pour Dominique Maingueneau, il est logique que le personnage de la femme fatale s'inscrive dans cet univers social de transition, car il n'aurait pu apparaître ni dans la société traditionnelle où chacun voit sa place prescrite à sa naissance, ni dans le corps social atomisé des sociétés post-industrielles :

*Dans le monde ancien, la femme se tenait dans son « état », on lui assignait son lieu, dans la nature comme dans la société. Aujourd'hui, le personnage de la femme fatale ne pourrait plus faire scandale : le trouble qu'il apporte se perdrait dans le mouvement d'une société en perpétuelle transformation*¹⁴.

Pourquoi à cette époque la femme devient-elle brusquement fatale et pourquoi fait-elle peur ? Sans doute parce qu'elle échappe à l'homme, à son emprise mais aussi et surtout à son entendement : c'est l'époque où naît la psychanalyse. Ne parvenant plus à faire entrer la femme dans sa logique qui est celle des catégories, des valeurs et de l'ordre, l'homme n'a d'autre choix que de la constituer en énigme menaçante¹⁵ : « le discours patriarcal érotique crée la femme fatale en tant que menace constitutive contre laquelle l'identité masculine devrait s'affirmer ».

16. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 13.

17. « Jones nous dit quelque part avoir reçu [...] la confiance qu'un jour Freud lui a dit quelque chose comme ceci : "après quelques trente années d'expérience et de réflexion, il y a toujours un point sur lequel je reste sans pouvoir donner de réponse, *Was will das Weib ?* Qu'est-ce que veut la femme ? Et très précisément, qu'est-ce qu'elle désire ? ». Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, pp. 19-20.

18. « Si vous leur demandez avec insistance à quoi elles pensent, elles ne peuvent que répondre : à rien. À tout ». Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 29.

19. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 15.

20. Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Seuil, 1974, p. 64.

21. Cf. *infra*, « Cinéma, fantasme et pouvoir », p. 247 sq.

22. Mireille Dottin-Orsini citée par Dominique Maingueneau, in *op. cit.*, p. 18.

Ainsi, cette femme que l'on dit « fatale » et qui n'est plus définissable comme mère, épouse ou prostituée, apparaît simplement comme *femme*, « étrange "catégorie" à laquelle les hommes s'acharnent vainement à donner un statut ¹⁶ ». En conséquence, cette époque est celle où l'art, quelque soit son support, ne semble se préoccuper que de mettre en scène la célèbre question freudienne ¹⁷ « que veut la femme ¹⁸ ? ». Il faut rappeler à ce propos que la psychanalyse, qui tire son origine de l'énigme de l'hystérie, se nourrit du même terreau que la mythologie de la femme fatale, et peut apparaître en ce sens comme l'un des grands mythes contemporains, s'agissant à l'origine d'une « science » d'homme sur la question de la femme – l'hystérie –, une science donc tissée de fantasmes.

La figure de la femme fatale apparaît donc avant tout comme un fantasme masculin – voire comme l'un des fantasmes emblématiques de l'homme confronté à une altérité qu'il *ne peut pas* assumer par des ressources ordinaires. Il doit donc en passer par le fantasme et, parfois, par l'art qui est son unique moyen de conjurer ce pouvoir du *féminin fatal* : « tandis que les hommes ordinaires, hantés par de sombres histoires de séductrices, subissent cette peur qui les fait hommes, les créateurs tissent des œuvres séduisantes avec la peur même d'être séduits ¹⁹ ». Aussi le problème véritable ne réside-t-il pas dans la femme soi-disant fatale mais bien plutôt dans la psyché de l'homme qui l'approche et notamment dans celle des artistes qui la mettent en scène. Le féminin ne peut être pensé hors d'une esthétique. La femme est indissociable de l'art d'« être femme » ou plus précisément d'« être femme *pour* l'homme ». Une phrase de Lacan est célèbre quant à cet *être-femme* : « se pré-parer pour que le fantasme de L'homme en elle trouve son heure de vérité ²⁰ ». En extrapolant, on pourrait aller jusqu'à penser de la féminité, qu'elle est une question – ou une histoire – d'homme ²¹.

On comprend pourquoi ce mythe de la femme fatale suscite parfois l'indignation des femmes qui y décèlent les manifestations d'un imaginaire masculin « *aberrant* » – véritable fantasme masochiste-paranoïaque masculin –, un imaginaire qui « exclut toute sympathie de la relation entre les sexes », un imaginaire qui, au lieu de concevoir l'amour « comme communication ou échange », préfère voir dans la femme « un être opaque, obtus, imperméable », « une entité d'Apocalypse ²² ». Inévitablement, la femme fatale est alors pensée sur le mode du préjugé, du cliché qu'il convient d'éradiquer.

Pour les femmes, parler à égalité avec les hommes n'aurait ainsi aucun sens ; ce qu'il faut, c'est parler à présent plus fort qu'eux, et, pour y parvenir, le meilleur moyen serait encore de les faire taire... Aussi nous voyons chaque jour des combat-

23. Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, p. 210.

24. Cf. *infra*, « Cinéma, fantasme et pouvoir », pp. 255-257.

25. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 405.

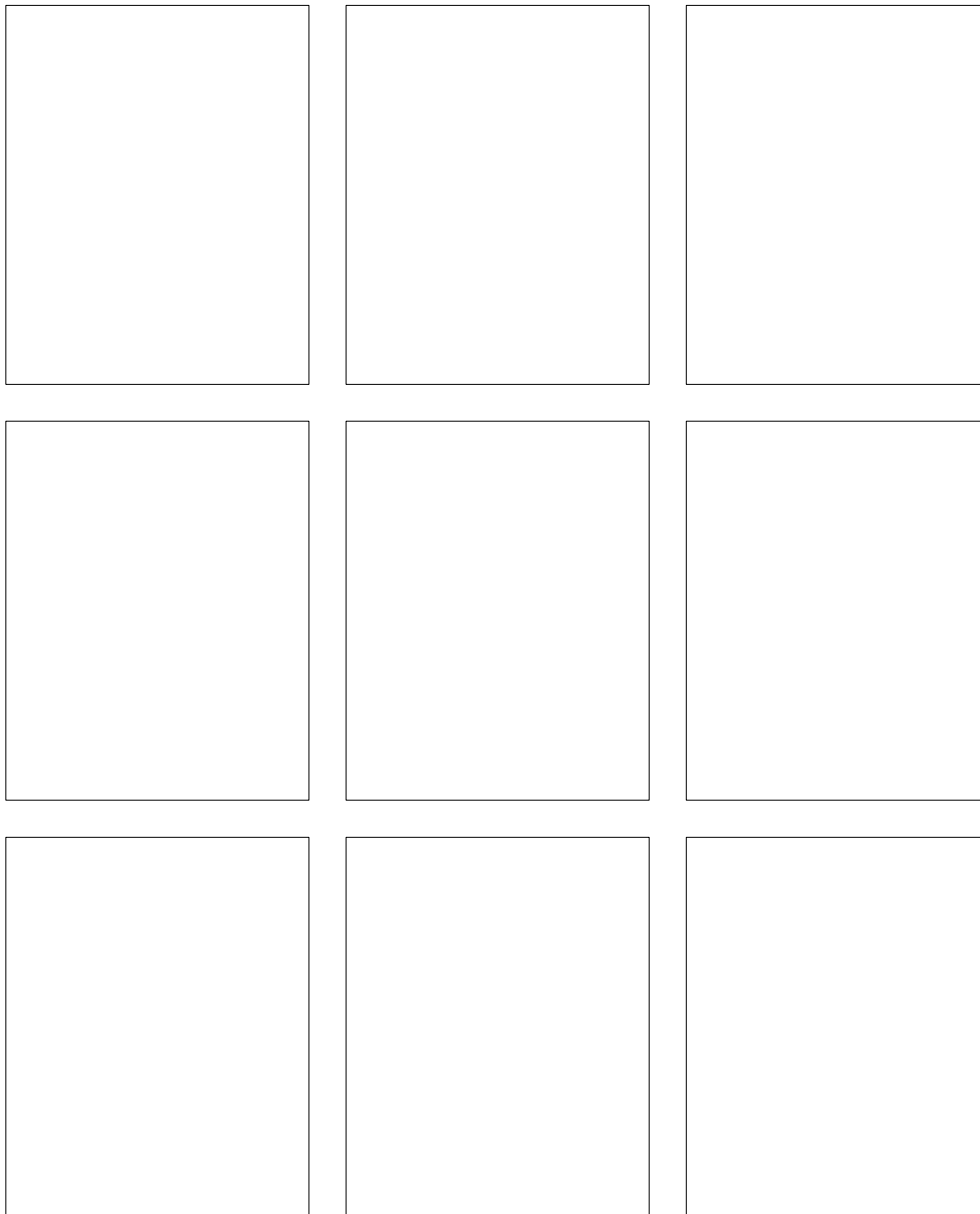
26. Christian David, « Rapport sur la bisexualité psychique », in *Revue française de psychanalyse*, t. XXXIX, 1975, p. 836.

*tantes du désenchantement qui réclament sans honte l'appui de la censure : tel livre, telle revue, tel spectacle, telle affiche sont accusés de donner une mauvaise image de la femme, donc de concourir au maintien de cette idéologie masculine abhorrée*²³.

Il y aurait tout un livre à écrire sur les conflits qu'entretiennent les hommes et les femmes sur le plan fantasmatique. Mais peut-être est-ce simplement la nature du fantasme qui pose problème. J'avoue n'avoir eu, concernant *Le Cinquième fantasme*, aucune critique négative du genre de celles évoquées par Robbe-Grillet, notamment de la part des actrices pressenties pour le film et qui, en fin de compte, devaient interpréter comme personnage féminin, un pur fantasme masculin. Mais, on peut supposer qu'une actrice est plus à même de comprendre l'enjeu d'une telle « confrontation » entre sa *persona* féminine et l'*anima* masculine qui nourrit l'œuvre, puisque c'est justement son métier – mythique en ce sens – que de donner corps aux fantasmes²⁴.

Robbe-Grillet poursuit, dans un autre de ses livres : « la libération de la femme devrait consister, non pas à priver l'homme de son imaginaire, mais à faire s'épanouir les fantasmes féminins²⁵ ». Seul l'homme peut exprimer authentiquement ses fantasmes et seule la femme peut exprimer les siens. En cela, il m'est difficile de souscrire à ce qu'on a théorisé sous le nom de « bisexualité psychique », du moins lorsqu'on désigne par cette expression, « la simple disposition mentale à fantasmer, à comprendre, à partager le vécu sexuel et psychosexuel d'une autre personne de l'autre sexe²⁶ ». Je ne crois pas en cette « compréhension », telle qu'elle apparaît ici, c'est-à-dire comme volonté, comme acte de conscience, je n'y crois pas pour la simple raison que, se figurant exprimer des fantasmes féminins, l'homme n'exprime en réalité jamais rien d'autre que ses propres fantasmes sur les fantasmes féminins – ce qui, bien entendu, il ne faut pas s'y tromper, est d'un grand intérêt, artistique autant que psychanalytique. Cet « échange » entre la fantasmatique masculine et la fantasmatique féminine ne peut s'opérer qu'après-coup, c'est-à-dire que ce sont les fantasmes en tant que déjà formulés qui peuvent s'« échanger », par exemple entre un metteur en scène et une actrice, non les pulsions qui y aboutissent.

D'autre part, cette soi-disant bisexualité psychique pose un autre problème qui est celui du langage. Lacan, nous nous y attarderons, a construit sa théorie autour de cette idée que l'inconscient est structuré comme un langage. Étant donné que ce langage n'est pas le simple « véhicule » du désir, mais le désir lui-même, on peut se demander comment le désir de la femme peut s'exprimer, comment elle peut formuler son fantasme, si c'est en utilisant le langage de l'homme. C'est le problème soulevé notamment par Luce Irigaray : « l'infériorité sociale des femmes se renforce



PIC. 2

27. Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 81.

28. Billy Wilder, *Assurance sur la mort*, États-Unis, 1944.

29. Dans ce « corps » de l'actrice, le personnage de la femme fatale puise son image, mais aussi sa voix : suave et voluptueuse, parfois traînante ou râpeuse, chuchotement voilé, un peu haletant, etc. Je peux citer quelques voix fatales d'hier : Ava Gardner, Jayne Mansfield, Marilyn Monroe... et d'aujourd'hui : Monica Bellucci, Arielle Dombasle, Sophie Mayer, Anna Mouglalis ou encore Jennifer Tilly (selon mon appréciation).

et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentations "masculins" qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes. Le "féminin" ne se déterminerait jamais que par et pour le masculin, la réciproque n'étant pas "vraie" ²⁷ ». La liberté des femmes ne peut rien espérer dans le système masculin actuel de notre société, même à y prendre le pouvoir. Cette liberté ne peut apparaître que par l'instauration d'un nouveau système en parallèle et en échange avec celui de l'homme, à commencer par un nouveau langage – du moins un nouveau langage poétique – un langage proprement féminin. Ce langage, quel est-il ? À cette question, je ne peux ni ne dois répondre.

Un fantasme masculin

Revenons à la question de la femme fatale, plus particulièrement en rapport avec le domaine qui nous intéresse, à savoir le film noir. Pour l'homme, la femme fatale y est l'objet à la fois d'une fascination physique et d'une répulsion morale. Elle est comme un miroir, elle aspire et reflète, attire et repousse. Mais, petit à petit, c'est le côté obscur du personnage qui séduit le plus. En effet, s'il est vrai que l'image d'une femme désirable est aussi souvent, pour l'homme, l'image d'une sorcière – plus une femme est séduisante, plus elle sera sorcière –, il faut dire aussi et même davantage que plus elle est sorcière, plus elle sera séduisante. Ne serait-ce pas là une des raisons pour lesquelles le film noir fascine tant ? Par cette confrontation à la tentation du mal ? Toute interdiction invite fatalement à la tentation de la transgresser, notamment lorsque cette tentation, cette figure du mal se fait si *séduisante*. De Barbara Stanwyck qui, pour beaucoup de cinéphiles, est le parangon le plus pur de la femme fatale dans *Assurance sur la mort* ²⁸, à Marilyn Monroe, en passant par Marlene Dietrich, Jayne Mansfield, Kim Novak ou Peggy Cummins (voici pour les blondes), ou bien encore Rita Hayworth, Lauren Bacall, Jane Russell ou Ava Gardner (voilà pour les brunes) [PIC. 2], avec le mythe de la femme fatale et grâce aux différents metteurs en scène et actrices qui lui ont donné corps ²⁹, il y a vraiment de quoi succomber au charme maléfique.

Mais avant cela, demandons-nous une nouvelle fois si cette image, telle que l'on vient très rapidement de l'esquisser, appartient vraiment à la femme, si c'est vraiment en elle qu'il faut aller chercher toutes ces qualités fatales. Selon toute évidence, ce n'est pas de la femme que traitent les histoires de femme fatale mais de son image, et cette image appartient en réalité davantage à l'homme qu'à la femme elle-même. Une étude approfondie du mythe de la femme fatale, ne nous apprendrait sans doute rien de plus sur la nature du féminin, mais beaucoup sur

30. Marilyn Monroe citée par Laurent Lejop, in *Marilyn Monroe*, Paris, Dagorno, 2000, p. 5.

31. On pourrait aller jusqu'à envisager la femme fatale comme un fantasme de type phylogénique, tel que les quatre fantasmes originaires de Freud, c'est-à-dire appartenant à l'Homme et non à tel ou tel individu en fonction de son expérience propre.

32. On peut concevoir le mythe comme un fantasme dont le caractère universel l'a fait basculer, au travers de l'œuvre, du domaine privé dans le domaine public.

33. « Faut-il parler de "femme fatale" ? Aujourd'hui l'expression fait sourire et ce sont des images d'un autre âge qui viennent à l'esprit ». Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 9.

les obsessions et les peurs de l'imaginaire masculin. Marilyn Monroe disait avec beaucoup de perspicacité :

*Les gens ont l'habitude de me regarder comme si j'étais une sorte de miroir au lieu d'une personne. Ils ne me voient pas, ils voient leurs propres pensées cachées, puis ils se blanchissent en prétendant que j'incarne ces pensées secrètes*³⁰.

Si cette figure de la femme fatale est effectivement une pure construction de l'imaginaire masculin – un fantasme, pour reprendre le mot de Lacan – il s'agit tout de même d'un type de fantasme particulier, un fantasme suffisamment universel³¹ pour se « matérialiser » sous une forme imaginaire-concrète, c'est-à-dire dans une œuvre d'art, qu'elle soit picturale, littéraire, cinématographique ou autre, un fantasme si universel qu'il peut devenir un *mythe*³². En effet, c'est dans ce passage subtil et délicat du fantasme à l'œuvre d'art, que l'image de la femme fatale acquiert le statut qu'on lui connaît, celui de personnage mythique : dans le triangle homme, femme et cet autre visage de l'homme qu'est l'artiste. Comme le dit Dominique Maingueneau, « entre Adam et Eve, il y a toujours le Serpent qui séduit la séductrice ».

Le mythe réapproprié

Une femme déjà image

Aujourd'hui, lorsqu'on parle de « femme fatale », on fait référence à un personnage, à un mythe. Et alors même que l'on emploie l'expression pour qualifier une personne réelle, c'est toujours en référence à une image, le plus souvent cinématographique, à un « cliché ». Pour beaucoup, le mythe de la femme fatale appartient à un âge révolu³³. Cet âge – l'âge d'or de la femme fatale – c'est la fin du XIX^e siècle, époque à laquelle se développe dans les grandes villes une véritable industrie du spectacle : café-concert, cabaret, opérette, théâtre, music-hall... mobilisent un personnel féminin considérable. C'est dans cette escouade féminine que se recrutent les premiers personnages de femmes fatales. Historiquement donc, la femme fatale contemporaine naît sur scène. Elle est déjà une image avant d'investir l'imaginaire masculin, les romans et les films noirs.

Cependant, si au début du siècle dernier, au travers de la femme fatale, les artistes expriment encore, bien que sur le mode fantasmagorique, un phénomène qui puise ses sources dans la réalité,



PIC. 3 Brian de Palma, *Femme Fatale*, États-Unis, 2002.

1

34. C'est, très précisément, ce qui est écrit dans le scénario original. Cf. Brian de Palma, *Femme Fatale*, scénario bilingue, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 13.

35. Pour trois raisons essentiellement : parce que l'objet du désir est démultiplié comme dans un miroir, parce qu'aucune figure masculine ne vient lui voler, en les réalisant, ses propres scénarios fantasmatiques, enfin, pour l'intensité renforcée de sa présence masculine fantasmée (projetée), qui ne peut faire que rupture, contraste, « souillure », au cœur de ce féminin redoublé.

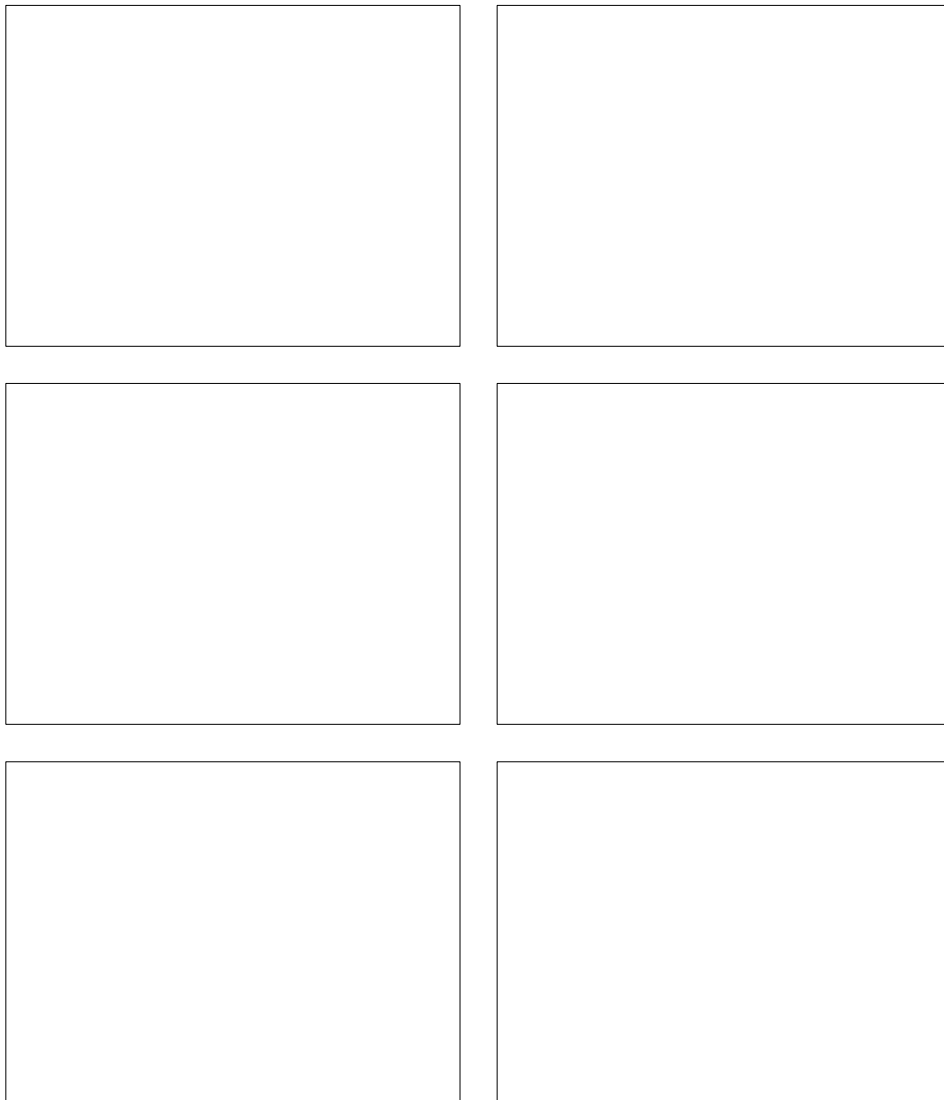
36. « La connotation abyssale du féminin comme envers du représentable, du visible, du phallique, que la psychanalyse éclaire, reste un lieu de fascination ». Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, *op. cit.*, p. 259.

aujourd'hui, dans notre société actuelle où la femme – plus ou moins – est l'égal de l'homme, ce n'est plus un phénomène social qui pousse les artistes vers la figure de la femme fatale, mais un phénomène purement *esthétique*. Les artistes qui, aujourd'hui, (ré)utilisent cette figure, ne le font pas en référence à la femme réelle, la femme de la société, mais en référence à des personnages – surtout littéraires et cinématographiques – autrement dit, en référence à des images.

Femme Fatale de Brian De Palma

Ainsi en va-t-il du dernier film de Brian De Palma – un film qu'on ne peut passer sous silence puisqu'il s'intitule précisément *Femme Fatale*. Brian De Palma aime les films de genre, sa filmographie le prouve : citons pêle-mêle *Carrie*, *Scarface*, *L'Impasse*, *Mission impossible*... Avec *Femme Fatale*, il s'attaque à l'archétype du film noir, son personnage le plus dangereux et le plus séduisant. Tout le film – son concept – est contenu dans le générique [PIC. 3] : dès le premier plan, en effet, on nous montre le visage de Laure, future femme fatale, se reflétant au travers d'un écran de télévision sur lequel passe le film déjà cité de Billy Wilder, *Assurance sur la mort*. Les cartons de *Femme Fatale* apparaissent de manière à faire coïncider parfaitement les deux films : le carton d'Antonio Banderas apparaît sur le personnage masculin d'*Assurance sur la mort* ; celui de Rebecca Romijn-Stamos sur le visage de Barbara Stanwyck ; et le carton-titre « *Femme Fatale* » à l'instant précis où la femme fatale d'*Assurance sur la mort* tire sur le personnage masculin. Le spectateur entre donc dans le film en regardant Laure qui regarde un film « avec une intensité sensuelle³⁴ ». Cette mise en abyme montre expressément que Laure va s'identifier au personnage interprété par Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort* et se rêver en femme machiavélique qui va doubler les hommes pour s'enfuir avec la seule chose qui semble l'intéresser, l'argent.

Le film de Brian De Palma nous présente immédiatement un monde qui se réfère à l'image au lieu du réel. Il nous offre un certain nombre de clichés, dont celui de la femme au cinéma. D'ailleurs, tout le film peut être considéré comme une vaste mise en scène du regard masculin sur l'image de la femme au cinéma. En se rêvant femme fatale, Laure se met en scène et se conduit de la manière dont les hommes l'imaginent, la fantasment. Elle va incarner son personnage sous de multiples facettes telles que, entre autres, la femme fragile et vulnérable cherchant protection, la jeune femme douce, la séductrice, la garce manipulatrice et jusqu'à l'érotique lesbienne, grand fantasme masculin³⁵. Ces différentes tonalités font d'elle un personnage fuyant dont on a du mal à cerner les contours. Elle se présente surtout comme un objet de fascination³⁶,



PIC. 4 Quentin Tarantino, *Kill Bill volume 1*, États-Unis, 2003.

38. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 187, 192 et 220.

39. Quentin Tarantino, *Kill Bill volume 1*, États-Unis, 2003. *Kill Bill volume 2*, États-Unis, 2004.

40. Quentin Tarantino a créé le personnage de Gogo Yubari spécialement pour l'actrice Chiaki Kuriyama après l'avoir vue jouer l'une des étudiantes qui s'entretenant dans *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000). Bel exemple d'un personnage inspiré d'un autre personnage.

41. Par exemple, la scène finale du *volume 1* – le combat qui a lieu à « la Villa des Feuilles Bleues » – est une citation parfaite (décors, séquences, points de vue, etc.) mais décuplée, maniériste, du combat final mis en scène par Seijun Suzuki dans *La Vie d'un tatoué* (Japon, 1965). Cf. *infra*, « L'écriture sans fin », pp. 488-490.

42. Il y a cette idée étrange mais fort juste selon laquelle on reconnaît un mythe avant de le connaître.

une image sur laquelle les fantasmes masculins vont pouvoir se projeter naturellement. En procédant ainsi, Brian de Palma ne constitue pas exactement un mythe de la femme fatale, bien plus il déconstruit celui-ci afin d'en faire ressortir la structure et les substances, il procède à son analyse sous cette forme poétique et non pas théorique, au travers d'une fiction dont chaque mouvement met en valeur une figure particulière du mythe.

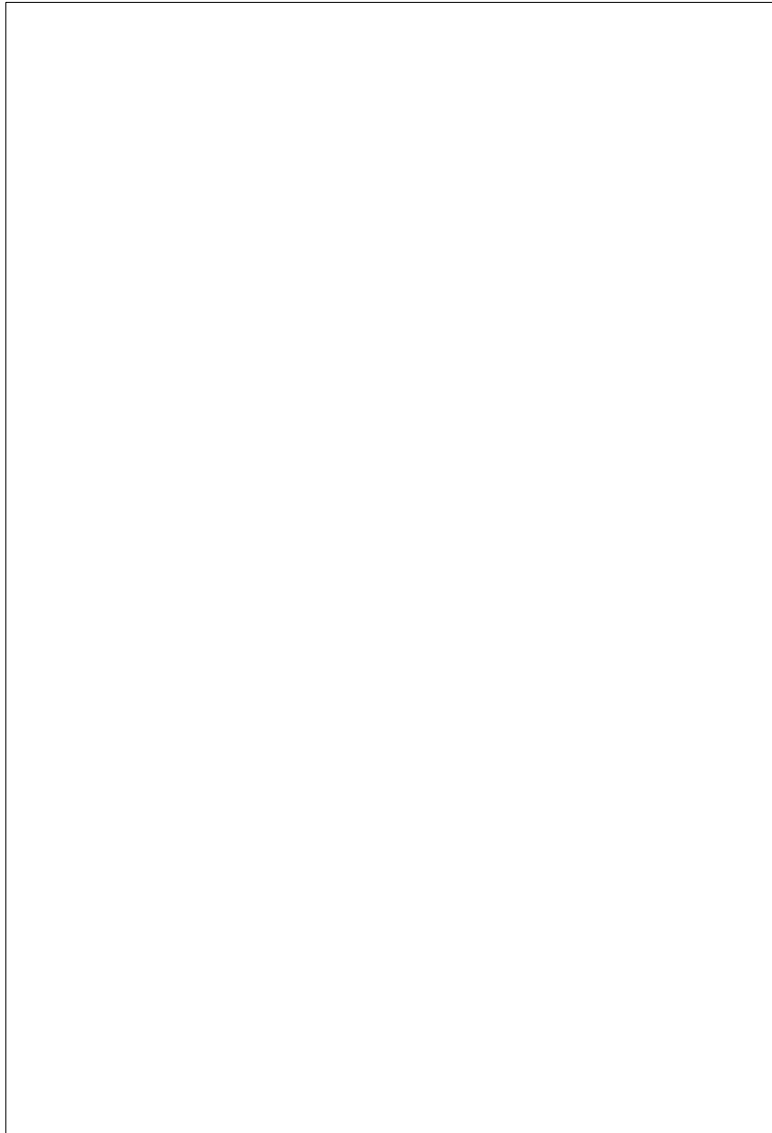
Si *Femme Fatale* est le type même du film qu'on peut qualifier de « mythique », c'est aussi et avant tout parce que ses images font référence à d'autres images. En effet, comme le dit Roland Barthes dans *Mythologie*, « le mythe est un système qui s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second* » ; « le mythe ne peut travailler que sur des objets qui ont déjà reçu la médiation d'un premier langage » ; ou encore, « le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être approprié³⁸ », « approprié » étant à prendre ici dans le sens de « soustrait », « dérobé ». Avec *Femme Fatale*, Brian De Palma puise dans d'autres images, d'autres films, les thèmes et les formes avec lesquels il construit son propre récit, ses propres images. Aucune référence au réel ou à la société : uniquement au cinéma.

Kill Bill de Quentin Tarantino

Un autre film est construit sur le même mode, c'est *Kill Bill*³⁹. Dans ce diptyque, Quentin Tarantino met en scène toute une pléiade de femmes fatales [PIC. 4] : il y a d'abord l'eurasienne au nom explicite, Sofie Fatale, interprétée par l'actrice française Julie Dreyfus ; la *black* au regard ténébreux, Vernita Green (Vivica A. Fox) ; l'effrayante *schoolgirl* nipponne, Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama⁴⁰) ; la sino-américaine au regard troublant, O-Ren Ishii (Lucy Liu) ; et enfin, la blonde pulpeuse, Elle Driver, (Daryl Hannah) ; sans oublier la Mariée (Uma Thurman) qui, tout au long des deux volumes, se fait un devoir d'éliminer avec style chacune de ses rivales.

Comme on le sait, *Kill Bill* est une vaste mise en scène des références cinématographiques nourrissant l'imaginaire de son auteur, à savoir le cinéma de sabre, le western spaghetti et le cinéma noir notamment. Tarantino cite à chaque instant, que ce soit un décor, une scène⁴¹, un personnage, un mouvement de caméra, un costume ou une réplique. Au spectateur cinéphile de replacer ces éléments dans leur contexte d'origine. Au non-cinéphile de pressentir⁴², dans ce jeu de citations et d'associations, l'apparition d'un autre monde : le « Monde du cinéma » :

Mes films se déroulent dans deux mondes distincts. Le premier, c'est « l'Univers Quentin » de Pulp Fiction et Jackie Brown – un univers intensifié, mais plus ou

**PI. 5**

Photographie d'agence de Françoise Yip
Photographe : Rob Daly

43. Quentin Tarantino cité par Hélène Frappat, in « La Mariée était en jaune », *Cahiers du cinéma*, n° 584, novembre 2003, p. 32.

44. Quentin Tarantino, in *Kill Bill*, *CinéFilm(s)*, hors série n° 7, décembre/janvier 2004, p. 10.

45. Cf. Alain Silver & James Ursini, « La Femme dans le film noir », in *Film noir*, Paris, Taschen, 2004.

46. Quentin Tarantino, in *op. cit.*, p. 10.

47. Notons que cette fameuse sentence avait déjà été prononcée, quelques années auparavant, par David Wark Griffith, l'un des premiers « grands cinéastes ».

48. Ce concept a donné naissance au personnage de « femme-flingue » : tueuse sadique (elle aime son boulot) telle que Famke Janssen dans *Goldeneye* (Martin Campbell, 1995) ou Brenda Bakke dans *Gunmen* (Deran Sarafian, 1994).

*moins réaliste. Le second, c'est le « Monde du cinéma ». Lorsque des personnages de l'Univers Quentin deviennent des spectateurs du Monde du cinéma, ils nous ouvrent une fenêtre sur ce monde. Kill Bill est le premier de mes films à se dérouler dans le monde du cinéma. C'est moi en train d'imaginer ce qui se passerait si ce monde existait réellement, si je pouvais y emmener une équipe de cinéma et y faire un film de Quentin Tarantino sur ces personnages*⁴³.

Ainsi, *Kill Bill* tout comme *Femme Fatale*, mais plus ostensiblement, réussit une immersion dans ce « Monde du cinéma », ou plutôt d'un cinéma en particulier, un cinéma peuplé de tueurs, de complots, de vengeance, de mystères... et de femmes fatales.

Avec l'exemple de *Kill Bill*, on s'aperçoit que la puissance du personnage de la femme fatale, ne provient pas uniquement de ses attraits érotiques, de son charme, de sa sensualité, mais aussi de l'agressivité et de la violence dont elle fait usage pour parvenir à ses fins :

*Bill est fondamentalement un mac à tueuses. Au lieu de procurer des femmes pour le sexe, il procure des femmes pour le meurtre*⁴⁴.

Il est vrai que dans les films noirs, les femmes peuvent être aussi violentes que les hommes⁴⁵, mais contrairement aux hommes, la femme fatale atteste d'un usage féminin de la violence qui demeure ambigu : « *c'était important pour moi que, dans toute cette folie féminine, il y ait une qualité féminine aussi*⁴⁶ ». Si cette ambiguïté disparaît avec des personnages qui agissent en état de légitime défense, il n'en est pas de même lorsque la violence devient, au même titre que le sexe, un moyen, lorsque la violence dont la femme fatale fait usage est intentionnelle et calculée et qu'en prime, elle y puise du plaisir – un plaisir parfois très proche de la jouissance sexuelle.

Françoise Yip, actrice fatale

A film is a girl and a gun

On connaît l'adage de Jean-Luc Godard à propos du cinéma : « all you need to make a film is a girl and a gun⁴⁷ ». Traduit en français, tout en conservant l'allitération, cela donne : « tout ce dont vous avez besoin pour faire un film, c'est une fille et un flingue », précisons même « une fille *avec* un flingue⁴⁸ ». D'une certaine façon, cette idée ne peut s'exprimer mieux que dans la figure de la femme fatale où s'attirent et se pervertissent l'une l'autre, ces deux « qualités »

49. Il est intéressant de noter qu'à partir du VI^e siècle avant J.-C., Éros est considéré comme le fils d'Aphrodite, déesse de la Beauté et de l'Amour, et d'Arès, dieu de la Guerre. Il réunit donc déjà en lui ce couple d'opposés que la psychanalyse elle-même désigne sous les termes Éros-Thanatos.

50. On peut noter à ce propos que l'héroïne de film noir, à de rares exceptions près, est brune, vénéneuse et charnelle, car l'héroïne brune incarne la duplicité, quand la blonde renvoie à des valeurs plus positives. Pour Hitchcock, les blondes incarnent le « *sexe indirect* », quand les brunes sont plus immédiatement sexuelles. Cf. François Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993. Il n'empêche que ce clivage classique peut aisément vaciller. Il suffit de voir un film comme *Lost Highway* de David Lynch (1997) pour s'en convaincre : la brune y incarne l'épouse tandis que la blonde, jouée par la même actrice (Patricia Arquette), y incarne l'amante hypersexuelle et machiavélique.

51. Le « mystère » dans ce regard résulte d'une dualité. En effet, Françoise Yip est d'origine eurasiennne – son père est chinois, sa mère est française – et c'est de ce métissage que naît son charme « mystérieux ». Le cinéma est avant tout « apparence » : ce qu'il montre de ses acteurs et actrices, c'est leur image, leur visage sur lequel, déjà, peuvent être écrites tant d'histoires, se projeter tant de fantasmes. C'est un art physiognomonique.

52. Ce léger défaut – ce strabisme – loin de détruire la beauté de son visage, en intensifie le mystère : comme le dit Guy Scarpetta, « pas de meilleur conducteur au désir fétichiste que le "petit défaut" : bégaiement, strabisme discret, dissymétrie sensible du visage, etc. ». Guy Scarpetta, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2004, p. 33.

53. Elle existe depuis longtemps, cette fascination pour l'Orient, pour la sensualité et le mystère qu'il dégage. Mais dans le paysage actuel du cinéma, une nouvelle génération d'actrices asiatiques tend à « séduire » un nombre important d'auteurs à travers le monde : citons, parmi les exemples les plus connus, Maggie Cheung dans les films d'Olivier Assayas (*Irma Vep*, *Clean*), Lucy Liu dans *Kill Bill*, Shu Qi chez Hou Hsiao-Hsien, Zhang Ziyi et Gong Li chez Wong Kar-Wai et d'autres cinéastes américains.

54. Cf. annexes, p. 727.

55. Sin Chi Wah, *Infatuation*, Hong Kong, 1995.

56. Billy Tang, *Wild*, Hong-Kong, 1996.

57. Chu Man Yen & Michael Chow Man-Kin, *Mr Mumble*, Hong-Kong, 1996.

58. *Black Mask* est l'adaptation d'*Ar Hap*, une bande dessinée de Li Chi-Tak, Hong-Kong, 1991. Il relate les exploits du héros masqué Black Mask, personnage à mi-chemin entre Kato (Bruce Lee dans la série *Le Frelon Vert*) et Batman : la référence au film noir y est donc bien ancrée.

59. « Cailyn » est le nom du personnage dans la version américaine du film (Mei Lin dans la version originale). En gaélique (dialecte celte d'Irlande), Cailín signifie « fille » et correspond également à un prénom féminin. Ainsi, Cailyn est juste une fille, anonyme, mais c'est LA fille. Cf. le « *this is the girl* » lynchéen de *Mulholland Drive*. « La femme vénéneuse, hors-la-loi, sans père qui la donne, sans époux qui la prenne, ne peut se réclamer d'un nom de plein droit ». Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 40.

cinématographiques que sont l'érotisme (the girl) et la violence (the gun). C'est précisément dans ce contexte *noir*, où s'unissent Éros et Thanatos⁴⁹, que baignent les personnages fatals interprétés par Françoise Yip.

Petit portrait de l'actrice [PIC. 5] : longs cheveux noirs⁵⁰, bouche gourmande, regard sombre et mystérieux⁵¹ marqué d'un léger défaut⁵², source d'étrangeté et de fascination. En tout, sensuelle et envoûtante comme l'Orient⁵³. Françoise Yip, sur cette photographie signée Rob Daly, porte une veste de cuir noir qui exprime déjà une certaine violence, une certaine sauvagerie par son aspect et ses connotations. Mais sous cette veste, elle semble nue – entièrement nue ? – mettant en avant son corps, ses appas, son charme érotique voire purement sexuel. On peut noter, en effet, la position de ses mains qui dessine à la place précisément de son sexe, une fente obscure et éloquente, une zone d'ombre où le regard se focalise et se perd.

Ce portrait, certes, est déjà l'expression d'un fantasme de ma part, mais il s'appuie pourtant sur une image concrète et pas des plus anodines puisqu'il s'agit d'une photographie d'agence. Autrement dit, l'actrice se propose déjà sous l'apparence d'une femme fatale avec toutes les caractéristiques du personnage : ce n'est donc pas un hasard si, dans sa filmographie⁵⁴, celui-ci se manifeste à de si nombreuses reprises et sous de multiples facettes.

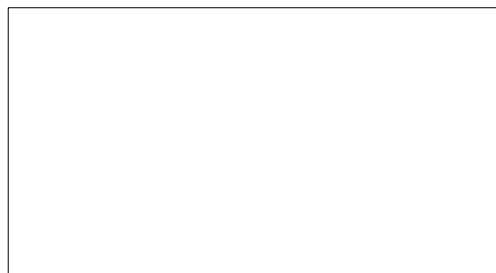
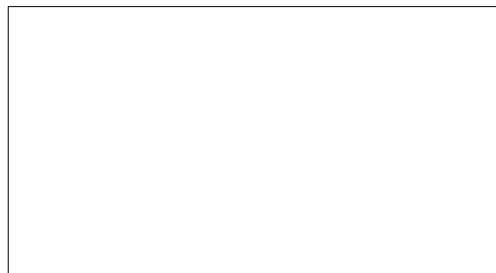
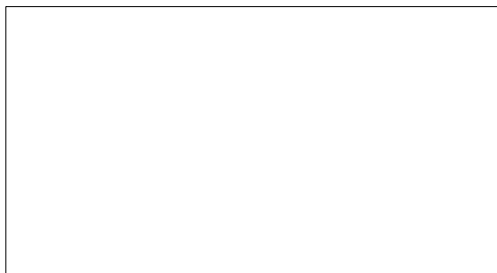
Cailyn, la femme en noir

Françoise Yip commence sa carrière cinématographique en 1995 à Hong-Kong où elle joue en l'espace de deux ans dans une dizaine de films de « série B » pour lesquels elle obtient le premier rôle. Dans presque tous ces films, elle incarne une femme fatale : du premier, *Infatuation*⁵⁵ où elle interprète le rôle d'une femme névrotique, à *Wild*⁵⁶ où elle joue une prostituée rebelle, en passant par *Mr Mumble*⁵⁷ où cette fois, elle incarne une femme fatale sur le mode parodique. Mais son rôle de loin le plus important – et qui l'a d'ailleurs révélée – est celui qu'elle obtient en 1996 dans *Black Mask*⁵⁸ de Daniel Lee : le rôle d'une tueuse professionnelle, Cailyn⁵⁹.

Cailyn est ce qu'on pourrait appeler une caricature asiatique de la femme fatale, version combat : mini jupe, bas résille, long par-dessus, le tout noir, et dissimulé en dessous, non pas l'attirail d'Éros mais de Thanatos, un garrot et une lame de rasoir. Cailyn est un véritable parangon de la femme fatale : d'abord, parce qu'il s'agit d'une tueuse, une professionnelle du crime (motif classique du film noir), ensuite, parce qu'elle est absolument « insensible », physiquement aussi bien que moralement, puisqu'on l'a opérée dans ce but. Elle a subi une opération neuro-chirurgicale pour ne ressentir ni douleurs physiques ni émotions, elle incarne donc une sorte

PIC. 6 Daniel Lee, *Black Mask*, Hong Kong, 1996.

2 



d'ange de la mort, ni vivant ni mort, mais teintant jouissivement de rouge les lieux de son passage. Une scène m'intéresse en particulier pour exprimer au mieux les qualités du personnage : c'est le moment où Cailyn dévoile pour la première fois ses talents de tueuse. Tout est dans l'art et la manière, comme on dit, et aucune autre scène à ma connaissance, dans l'histoire du cinéma, ne mêle, d'une façon aussi prononcée, le couple d'opposés Éros-Thanatos [PIC. 6].

Une tueuse sadique ?

Petit résumé de l'intrigue. Cailyn a reçu l'ordre d'assassiner le Caïd d'un gang yakuza. Tandis que ses partenaires font diversion en attaquant le gang de l'extérieur, Cailyn, elle, a réussi à s'infiltrer en se faisant passer pour une prostituée adepte du SM. On peut déjà voir là une figure – un cliché – de la fusion érotisme/violence. La séquence dure environ une minute entrecoupée par quelques plans de fusillade. En voici le découpage :

INT. Entrepôt désaffecté : quartier général du gang yakuza / NUIT

01. *La scène commence par un plan du Caïd, le corps presque entièrement nu et moite sous un ciré transparent. Il écoute la clameur du combat qui fait rage, en tenant son fusil devant lui, bandé comme un sexe en érection. Puis il se retourne et s'avance vers Cailyn.*

02. *GROS PLAN de Cailyn : elle est suspendue par une chaîne, pieds et mains liés, harnachée dans un costume en cuir noir de type SM. Un mors en cuir lui bâillonne la bouche. Le Caïd s'approche d'elle et frotte le canon de son fusil sur son visage.*

LE CAÏD : Tu as peur ? Pas de panique.

03. *GROS PLAN du Caïd qui s'excite en masturbant son arme phallique sur le visage de Cailyn.*

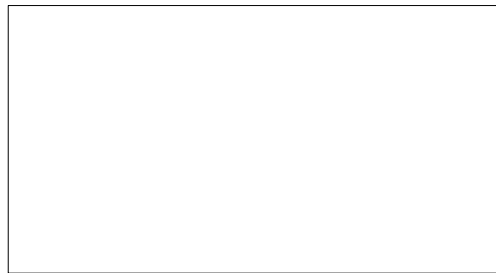
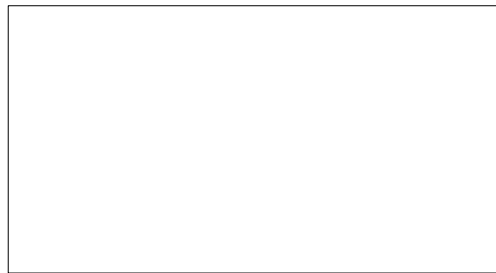
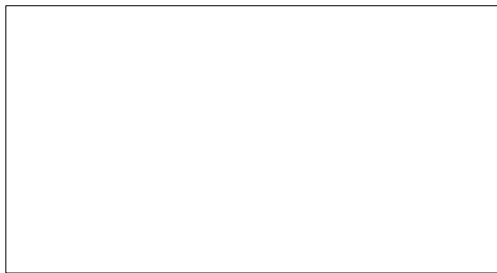
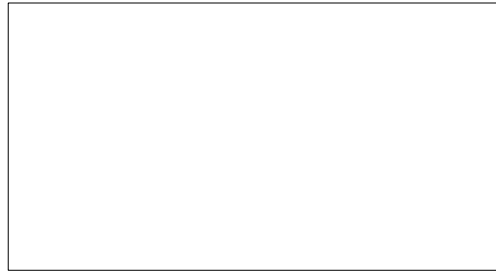
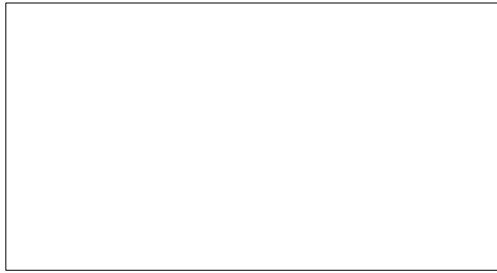
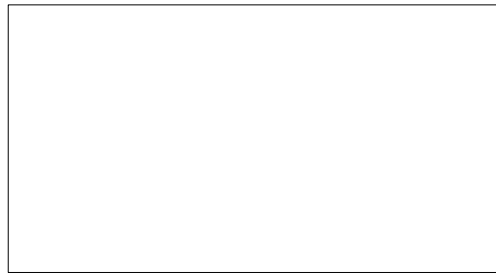
LE CAÏD : C'est excitant, non ?

04. *GROS PLAN de Cailyn : elle cligne des yeux, sensuellement, avec une mimique qui exprime son acquiescement.*

LE CAÏD : C'est une occasion à ne pas rater.

05. *Sans attendre, le Caïd décroche Cailyn. Il transporte sur son épaule ce colis de chair et de cuir qu'il dépose sur une table métallique où est entreposé un tas d'armes.*

06. *GROS PLAN de Cailyn : le Caïd commence à l'embrasser sur le visage. Elle ferme les yeux en affectant plaisir et soumission.*



07. *Le Caïd poursuit ses baisers en passant sa langue sur le menton et la joue de Cailyn.*

PLANS DE FUSILLADE.

08. *POINT DE VUE du Caïd : Cailyn (CONTRE-PLONGEE) domine à présent le Caïd. Elle se penche sur lui pour l'embrasser en rugissant.*

09. *GROS PLAN du Caïd : Cailyn le dévore littéralement et continue à rugir comme une furie.*

08 (suite). *Cailyn se redresse, s'incline en arrière et agite violemment sa tête de gauche à droite en poussant un autre hurlement, puis elle se jette de nouveau sur sa proie. On entend le Caïd gémir.*

PLANS DE FUSILLADE.

10. *Cailyn écarte les bras du Caïd tout en poursuivant ses baisers voraces.*

11. *TRES GROS PLAN du Caïd les yeux clos, subjugué.*

12. *TRES GROS PLAN des yeux de Cailyn : elle lève son regard, sombre et funeste, vers le Caïd.*

13. *TRES GROS PLAN des lèvres de Cailyn : dans un déclic, une lame de rasoir surgit entre ses lèvres.*

14 (=11). *Le Caïd ouvre les yeux en entendant le son métallique, mais c'est déjà trop tard : on entend le bruit de la lame qui taille dans la chair.*

15 (=08). *Cailyn se redresse : un large filet de sang s'écoule d'entre ses lèvres.*

16. *TRES GROS PLAN du Caïd hurlant de douleur, le visage entaillé de la commissure des lèvres jusqu'à l'oreille.*

17 (=08). *Cailyn déroule un filin métallique.*

18. *Le Caïd essaye de s'échapper en se traînant sur le ventre, mais Cailyn le plaque sur la table pour le garrotter. Elle resserre son étreinte mortelle en riant très fort, comme sous l'emprise d'un orgasme.*

19. *Le Caïd essaye de se libérer de l'entrave, en vain.*

18 (suite). *Cailyn poursuit son rire démoniaque.*

20. *Le sang s'écoule par terre.*

21. *Le Caïd essaye d'attraper son fusil qu'il a déposé sur la table.*

18 (suite). *Cailyn poursuit son rire démoniaque.*

20 (suite). *Le sang s'écoule par terre, de plus en plus abondant.*

22. *Cailyn relâche son étreinte : sa victime s'affale sur la table, agonisante.*

60. Cf. *infra*, « Parmi les destins pulsionnels », p. 163 ; « La reprise », p. 476 sq.

61. Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 134.

62. David S. Goyer, *Blade Trinity*, États-Unis, 2004.

63. La vamp peut être considérée comme un synonyme de la femme fatale. Le terme provient bien du mot vampire et décrit l'image d'une femme dont le pouvoir de séduction est la cause de la perte de ceux qu'elle séduit, à la manière dont un vampire épuise ses victimes tout en les attirant de manière irrésistible.

64. Cf. Noël Burch, « Viragophilie », in *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, pp. 519-521.

On peut noter, dans un premier temps, que le décor est déjà très fortement lié à la mort et à la destruction. Le quartier général du yakusa se situe au cœur de ruines industrielles et la pièce dans laquelle l'action se déroule ne peut être plus morbide : c'est ici que le Caïd a entreposé les sacs renfermant les cadavres démembrés des membres de sa famille que lui ont adressés ses ennemis. La mise en scène est riche en détails qui expriment le lien étroit qui unit érotisme et violence : le découpage les met en évidence. Maintenant résumons : systématiquement, Cailyn met ses charmes au profit de son crime. Les gestes dont elle fait usage sont pervers, dans le sens où leurs connotations premières érotiques – le baiser d'abord, puis l'étreinte – sont substituées par des connotations funestes. Tout joue de cette ambiguïté, jusqu'aux dernières images où le cri de Cailyn, son rire de tueuse alors qu'elle garrote sa victime, se prolonge et résonne comme le cri d'une jouissance sexuelle.

Cailyn est un personnage on ne peut plus *ambivalent* en ce qu'en elle, se manifestent simultanément des tendances, des attitudes et des sentiments contraires, ici par excellence le couple d'opposés Éros et Thanatos, l'amour et la haine, la pulsion de vie et la pulsion de mort⁶⁰. Pour résumer, on peut dire que Cailyn exprime parfaitement ce que Dick Tomasovic dit être le sadisme :

*Le sadisme est peut-être non pas tant le plaisir à voir souffrir les autres que la recherche d'une certaine sensualité dans l'acte de violence. Ce ne serait qu'un masque derrière lequel s'unirait et se mêlerait l'Éros à la mort*⁶¹.

Il est assez impressionnant de voir, à travers toutes sortes de petits détails, à quel point la filmographie de Françoise Yip est imprégnée par ce personnage fatal. En effet, cette analyse, on pourrait la poursuivre, de film en film, jusqu'à l'un de ses derniers, *Blade Trinity*⁶², où elle joue un petit rôle, mais significatif : Virago, une *vampire*, l'aboutissement en quelque sorte du rôle de *vamp*⁶³. Ce nom, Virago, comme celui de Cailyn dans *Black Mask*, possède une signification particulière qui, là encore, relie explicitement ce personnage à celui de la femme fatale : une « *virago* » désigne initialement une femme qui a le courage et la force d'un homme. Dans un article du *Dictionnaire de la pornographie*, Noël Burch, désigne sous le terme de « viragophilie », le goût essentiellement masculin d'être dominé par une femme dans un combat au corps à corps érotisé. Il s'agit d'une forme particulière de masochisme où la dominante – la « virago » – peut (doit) être une « femme violente », « dotée d'une force surhumaine », parfois « rompue au jiu-jitsu », « catcheuse », « boxeuse », « bodybuildée », etc. Noël Burch précise également qu'aujourd'hui, « des films de tous budgets reconnaissent implicitement le caractère érotique du spectacle d'une belle femme qui bat les hommes⁶⁴ ».

65. On peut remarquer qu'à l'encontre de la femme fatale du film noir classique des années quarante, qui reste une présence spectrale (une ombre dans la brume...), la femme fatale contemporaine telle Linda Fiorentino dans *Last Séduction* se caractérise par une agressivité sexuelle directe et explicite, verbale et physique, par la marchandisation et la manipulation de soi : « l'esprit d'un maquereau dans le corps d'une pute ». Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, *op. cit.*, p. 231. *Le Cinquième fantasme*, par le recul qu'il prend envers ce personnage, a la volonté de revenir à cette « présence spectrale » : c'est ce que nous confirme la disparition finale de Françoise dans un long fondu qui nous en révèle la vraie nature, imaginaire, fantasmatique, cinématographique.

66. Autrement dit, elle se sacrifie au profit de son image fantasmatique. Slavoj Žižek qui a insisté sur le statut subversif de la femme fatale à l'égard de la loi paternelle notamment du discours, dit qu'elle est « détruite » pour avoir fait preuve d'assurance et pour avoir porté atteinte à la domination patriarcale, pour l'avoir menacée. Il cite notamment les propos de Janey Place : « le mythe de la femme forte, sexuellement agressive, permet dans un premier temps l'expression sensuelle de son dangereux pouvoir et de ses conséquences effroyables, avant qu'elle ne soit détruite, traduisant ainsi l'inquiétude refoulée suscitée par la menace féminine qui pèse sur la domination masculine ». Janey Place cité par Slavoj Žižek, in *Lacrimae rerum*, *op. cit.*, p. 231.

67. Quentin Tarantino, par exemple, a écrit *Kill Bill* « pour » Uma Thurman. Alain Robbe-Grillet a écrit *Gradiva* « pour » Arielle Dombasle.

68. Pavel Cazenove, *Marilyn Monroe*, Rennes, mémoire de maîtrise sous la direction de Christophe Viart, 2002.

69. Cf. *supra*, note n° 6, p. 18.

70. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 9.

71. *Ibid.*, p. 181 (je souligne).

Notons enfin que dans presque tous les films que l'on vient de citer, les personnages qu'incarne Françoise Yip finissent par trouver la mort. C'est là une caractéristique fondamentale du personnage de la femme fatale, qui échappe ainsi et pour toujours à l'emprise de l'homme, en demeurant dans l'ombre, immortelle et inaccessible, tel un spectre ⁶⁵, un fantôme... ou un fantasme ⁶⁶.

Un portrait mythique

Naissance d'un mythe

C'est, je l'avoue, avec une certaine jubilation que j'ai consacré cinq années à l'écriture d'un film sur une actrice, il faut l'avouer, encore fort peu connue. Une démarche similaire avec une actrice telle que Monica Bellucci, Linda Fiorentino ou Sharon Stone – également « actrices fatales » – eut été pour moi beaucoup moins originale, car beaucoup plus logique étant donné leur notoriété ⁶⁷.

Il est possible de faire une comparaison avec le travail de maîtrise ⁶⁸ que j'ai réalisé en 2002 « avec » l'image de Marilyn Monroe : une suite de neuf installations pouvant se définir comme les manifestations de neuf qualités issues de l'actrice et de son mythe : la dualité, le mystère, l'obsession, le rêve, la création, le contact, le baiser, l'éternité, l'inaccessibilité. Ce qui rapproche dans un premier temps ma pratique actuelle de celle de ma maîtrise, c'est qu'elle se constitue de nouveau en relation avec l'image d'une actrice. Cependant, la différence fondamentale avec Marilyn Monroe, c'est qu'aucun mythe ne se rattache au nom de « Françoise Yip ». Aucune histoire ne lui correspond, aucun livre écrit, aucun site dédié. L'actrice demeure encore relativement *anonyme* et son image, en ce sens, encore « vierge », disponible à toute écriture. En conséquence, mon intérêt est déplacé. Il ne s'agit plus pour moi de travailler en aval d'un mythe déjà reconnu tel que j'ai pu le faire avec Marilyn Monroe. Il s'agit de travailler en amont d'un mythe à venir : c'était bien, si l'on y repense, le but recherché du projet promotionnel ⁶⁹ à l'origine du *Cinquième fantasme*. Il s'agit donc non pas directement de *créer* un mythe, *ex nihilo*, mais de rassembler toutes les qualités et substances susceptibles de donner naissance à ce mythe – les rassembler, mais également les mettre en valeur, les cultiver, leur offrir une structure afin qu'elles puissent au mieux s'exprimer.

« Donner naissance à un mythe », qu'est-ce à dire ? Selon Roland Barthes, « le mythe est un langage ⁷⁰ », autrement dit tout le contraire d'un objet fini : c'est un processus. « Le mythe est un système de communication. C'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée : c'est un mode de signification, *c'est une forme* ⁷¹ ». Disons même

72. « Le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de *déformation* ». *Ibid.*, p. 195.

– Barthes le précise plus loin dans son livre ⁷² – qu’il est une *déformation*.

« Donner naissance à un mythe », ce n’est jamais partir de rien, mais au contraire (re)partir d’une matière préexistante que l’on *déforme* pour créer son sens propre. Cette matière du *Cinquième fantasme*, c’est naturellement l’« image » de Françoise Yip telle qu’on l’a décrite, notamment au travers de son personnage fatal, Cailyn, qu’elle interprète dans *Black Mask*. Nous avons parlé à ce propos d’« aura imaginaire », expression plus à même de suggérer tout ce qui constitue cette « image ». En effet, pour produire ce discours autour de Cailyn, il a fallu le nourrir d’éléments aussi hétérogènes que les origines et connotations de son nom, sa physionomie, ses accessoires, son comportement, son univers diégétique, etc. Il ne s’agit pas d’une simple image, comme une photographie, par exemple, qu’on peut tenir en main, mais de quelque chose de plus évanescent, de beaucoup plus vaste et qui englobe en fin de compte tout ce qui tourne autour de l’actrice et qui la détermine aux yeux du spectateur, par l’intermédiaire de ses films et de ses personnages.

La différence dans mon cas, entre la matière du mythe (l’*image* de Françoise Yip et en particulier celle issue de *Black Mask*) et le mythe lui-même (*Le Cinquième fantasme*), c’est essentiellement la position seconde de ce dernier – position qui se ressent avant tout dans la distanciation critique, esthétique, symbolique... du personnage de la femme fatale. Dans *Black Mask*, la femme fatale est motivée dans le personnage d’une tueuse qui s’intègre pleinement à l’intrigue – le caricatural de cette tueuse, il faut l’avouer, lui confère déjà une légère consonance mythique. Dans *Le Cinquième fantasme*, la femme fatale apparaît tel un fantôme, complètement décalée par rapport à l’intrigue : elle n’est plus utilisée à des fins *dramatiques*, mais uniquement *esthétiques*, cet « esthétisme » intervenant aussi bien dans le récit que dans les images.

Nous venons de voir que, pour Roland Barthes, le mythe est un « système sémiologique second ». L’auteur de *Mythologies* propose de schématiser le système du mythe de la manière suivante :

1. signifiant	2. signifié	
3. signe = I. SIGNIFIANT		II. SIGNIFIÉ
III. SIGNE		

Nous avons en 1., 2., 3., le système sémiologique de la langue, et en I., II., III., le système sémiologique du mythe. Barthes explique que « le signifiant peut être envisagé, dans le mythe, de deux points de vue : comme terme final du système linguistique ou comme terme initial du système mythique ; il faut donc ici deux noms : sur le plan de la langue [...], j’appellerai le signifiant : *sens* ; sur le plan du mythe, je l’appellerai : *forme*. Pour le signifié, il n’y a pas

74. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 202.

75. L'expression est à prendre littéralement dans le sens de « portrait d'une image », *via* une autre image.

76. « On définit souvent l'imago comme "représentation inconsciente" ; mais il faut y voir, plutôt qu'une image, un schème imaginaire acquis, un cliché statique à travers quoi le sujet vise autrui ». Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 196.

77. Jean Starobinski cité par Maurice Blanchot, in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 66.

d'ambiguïté possible : nous lui laisserons le nom de concept. Le troisième terme est la corrélation des deux premiers : dans le système de la langue, c'est le *signe* ; mais il n'est pas possible de reprendre ce mot sans ambiguïté puisque dans le mythe – et c'est sa particularité principale – le signifiant est déjà formé des signes de la langue. J'appellerai le troisième terme du mythe, la *signification*⁷⁴ ».

Si l'on actualise ce schéma par rapport au *Cinquième fantasme*, le système 1., 2., 3. est issu du film *Black Mask* avec en 1. une femme en noir, en 2. une tueuse professionnelle, et en 3. une femme fatale. Quant au système mythique développé dans *Le Cinquième fantasme*, nous avons en I. la femme fatale (Cailyn), en II. soit un jeu plastique sur le couple d'opposés Éros et Thanatos, soit une réincarnation du personnage fatal pour une confrontation avec son actrice, soit tout ce que voudra bien y projeter le spectateur, et en III. une nouvelle femme fatale, *transparente* à la première, bien qu'intimement autre. En effet, le mythe s'emploie à cacher sa double logique : il n'avoue pas ouvertement sa nouvelle « forme » et fait glisser sa signification sous la première, apparemment évidente.

D'autre part, si l'on revient à l'actrice, il me faut préciser que *Le Cinquième fantasme*, en tant que « portrait imaginaire⁷⁵ », ne cherche pas à correspondre à la *vraie* Françoise Yip, l'actrice, la femme afilmique. En ce sens, ce n'est pas un documentaire mais bien une fiction. J'ai insisté sur ce point : je m'inspire de l'image de l'actrice, une image qui ne lui correspond et ne lui appartient qu'à moitié, étant issue de ses films. Celle qui se nomme « Françoise » dans *Le Cinquième fantasme*, ce serait en quelque sorte un *imago* au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire un prototype inconscient⁷⁶ de l'actrice, de la femme, Françoise Yip, tel qu'il oriente la façon dont je l'appréhende – un prototype élaboré à partir de ma première relation, subjective et fantasmatique, avec l'image de l'actrice – j'avais alors seize ans – dans son film *Black Mask*, au travers de son personnage fatal, Cailyn.

En conséquence, le film ne manifeste pas une parole *vraie*, une parole conforme à la « nature » de son objet, mais ce que Starobinski appelle une parole *authentique* :

La parole authentique est une parole qui ne s'astreint plus à imiter une donnée préexistante, mais qui est libre de déformer et d'inventer, à condition de rester fidèle à sa propre loi. Or cette loi intérieure échappe à tout contrôle et à toute discussion. La loi de l'authenticité n'interdit rien, mais n'est jamais satisfaite. Elle n'exige pas que la parole reproduise une réalité préalable, mais qu'elle produise sa propre vérité dans un développement libre et ininterrompu⁷⁷.

78. Cf. *supra* : « le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être *approprié* ». Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 192. Le terme « approprié » peut ici être pris dans ses deux acceptions :

1. Adéquat, qui convient : images pauvres, incomplètes (caricatures, pastiches, symboles, etc.). Cf. *Ibid.*, p. 200.
2. Pris, emparé, détourné : un vol de langage. Cf. *Ibid.*, p. 204.

79. Je parle depuis le début d'un « portrait imaginaire », mais c'est l'actrice, en réalité, qui, fantasmatiquement, est visée derrière cette image. D'ailleurs, tout au long du film, c'est elle, l'actrice sans rôle, qui est mise en scène, l'actrice nue diégétiquement (ce que symbolise sa robe orange). *L'Homme à la Voix Grave* nous offre un indice de ce désir *obscénique* de voir l'actrice – la femme, l'être... – sous l'image, lorsqu'il dit qu'il veut voir « la vraie Française ». Seulement, existe-t-il une « vraie Française » en dehors de son fantasme ?

80. Cf. *infra*, « De la description à la narration », p. 383 sq.

81. Rappelons qu'il s'agit là également de substances cinématographiques, telles que l'énonce la fameuse sentence godardienne : « the girl » et « the gun ».

82. Que les choses soient claires à ce sujet, il faut bien distinguer, pour prendre l'exemple de la violence ou celui du sexe, ce qui se rapporte au réel et ce qui se rapporte à la sphère esthétique. Lorsque John Woo rend « belle » une scène de meurtre, par effets de ralenti, de corps qui s'envolent, d'objets qui explosent, etc., celui-ci ne prône pas la violence réelle, il constitue de toutes pièces une violence cinématographique qui est l'union cathartique entre une certaine « nature » humaine – « l'homme est un loup pour l'homme » (Hobbes) – et ce quelque chose qui tient justement l'homme à l'abri de cette « nature » et qui est l'imaginaire.

Dans *L'Imaginaire*, Sartre développe une réflexion très juste qui distingue l'éthique de l'esthétique : « le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle. C'est pourquoi il est stupide de confondre la morale et l'esthétique. Les valeurs du Bien supposent l'être-dans-le-monde, elles visent les conduites dans le réel et sont soumises d'abord à l'absurdité essentielle de l'existence. Dire que l'on "prend" devant la vie une attitude esthétique, c'est confondre constamment le réel et l'imaginaire. Il arrive cependant que nous prenions l'attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels. En ce cas chacun peut constater en soi une sorte de recul par rapport à l'objet contemplé qui glisse lui-même dans le néant. C'est que, à partir de ce moment, il n'est plus *perçu* ; il fonctionne comme *analogon* de lui-même, c'est-à-dire qu'une image irréelle de ce qu'il est se manifeste pour nous à travers sa présence actuelle ». Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 371-372.

Nous sommes loin de la pensée d'Alain, selon laquelle « le rapport de l'esthétique et de la morale est en ceci que tout ce qui est honteux est laid, d'où l'on ose conclure que tout ce qui est beau est sans vice ». Alain, *Les Arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 1056.

Goethe emploie d'autres termes pour formuler la même idée lorsqu'il oppose la « vérité » par quoi l'artiste s'exprime – et même souvent exprime ses mensonges (ses fantasmes) – à la « réalité » qui n'apporte qu'une plate copie de ses modèles.

Il ne s'agit pas pour moi de réaliser un portrait par imitation, mais par interprétation, mieux encore : par *appropriation*⁷⁸. En insufflant une part de moi-même – en creux – dans ce travail de description, je ne dépeins pas vraiment l'actrice comme elle *est*⁷⁹ (projet de toute manière utopique), mais comme j'entends qu'elle soit. Cette *description* se fait alors *narration*⁸⁰ car en somme, je transforme déjà l'actrice en personnage, mais à *son image*.

Trois « substances » essentielles

De cette « image » – une image cinématographique donc – j'ai retenu un nombre *essentiel* de « substances », trois en l'occurrence, que l'on vient d'évoquer à l'instant à propos de la femme fatale⁸¹ : l'érotisme, la névrose et la violence. Ces trois substances ont été les points de départ pour l'écriture de mon scénario, un peu à la manière dont un peintre choisirait trois couleurs à partir desquelles il produirait toutes les nuances colorées du portrait – ou autre sujet – qu'il s'est donné à faire. Cette métaphore picturale est d'ailleurs significative dans le sens où l'*érotisme* (la nudité, le sexe, la chair...) comme la *violence* (...le sang, les combats, la mort) ne sont employés que pour leur valeur esthétique⁸². Il n'y a rien de moral ni de politique – même si, paradoxalement, il y a là deux « substances » parmi les plus connotées moralement et politiquement, le sexe et la violence, que j'utilise uniquement pour leur valeur esthétique. Pour poursuivre sur la même image, c'est comme si j'avais abstrait de son contexte historique/social/politique ce qui constitue chacune de ces trois substances, afin de le broyer et ainsi composer les matières auxquelles je recour, comme des pigments – notamment le rouge et noir symboliques – pour composer le film, pour en *écrire* le récit et en *peindre* les images.

Au contact de la « machine » cinéma, ces trois substances – ou « pigments » – se sont décomposées en images, plans, séquences, actions, mouvements, dialogues, etc. Trois substances au départ mais qui, actualisées par le « travail du texte », c'est-à-dire mon imaginaire confronté aux « règles » du médium cinématographique, sont devenues trois scènes, trois séquences, trois mini-récits... puis trois courts métrages intitulés, respectivement, *naissance(s)*, *voix/es* et *échos*. De cette trame archaïque, le film a conservé sa structure en trois chapitres, pareillement intitulés et dont les substances sont devenues des « qualités ». Ainsi le premier chapitre est à caractère *érotique* (voire pornographique dans son esthétique), le second est *étrange*, le troisième est *violent*.

83. Cf. *infra*, « Composition d'un "tableau" pour *Le Cinquième fantasma* », p. 303 sq.

84. C'est littéralement ce qui arrivera, à la fin du film, lorsque la caméra emprunte la trajectoire de la balle et s'y substitue pour pénétrer dans la tête de Françoise.

85. Au final, il ne s'agit pas pour moi de peindre cette image, mais de la *dépeindre*, c'est-à-dire la *déconstruire* (le fantasma) afin de la *reconstruire* (le film), mais pas avant d'être parvenu à en percer le secret. « Démontons patiemment et classons séparément les rouages de notre montre, cela serait bien surprenant si, notre travail achevé, nous ne découvriions pas l'heure qu'il est ». Gaston de Pawlowski cité par Gilbert Lascault, in *Écrits timides sur le visible*, Paris, 10/18, 1979.

86. Il y a un paradoxe et une sorte de défi, ici, à parler de matière, de substance ou d'essence, étant donné que l'œuvre qui porte cette question – celle d'un mystère du féminin – est cinématographique, autrement dit un *regard*, et ne peut par définition s'attacher qu'à l'extériorité : apparences, surfaces, etc. Mais c'est que, justement, ce regard opère sur un mode quasi-tactile : il se fait haptique, voire obscène.

87. Federico Fellini, *Faire un film*, Paris, Seuil, 1996, p. 204.

88. Cf. *infra*, « Le Regard dans le tableau », p. 327 sq. Cette idée a fait l'objet de mon mémoire de DEA : *Le Fantasma ou la mise en scène d'un regard*, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, 2004.

89. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 158.

Nous reviendrons plus en détail sur cette structure ternaire et la non-linéarité qu'elle implique au niveau du récit⁸³, l'un des grands enjeux du « récit plastique ». Parler de « substance », cela suggère aussi une volonté de ma part d'aller au plus profond de cette image, afin d'en révéler la part intime. Contrairement à mon travail avec Marilyn Monroe (la blonde) où mon regard effleura son image en surface, s'attardant sur les apparences, les voiles, la séduction, etc., avec l'image de Françoise Yip (la brune), mon regard s'attaque à la matière, il se fait *haptique* voire *obscène*.

Cette question du regard revient à plusieurs reprises au cours de ma recherche : elle se manifeste notamment au travers des mouvements-caméra qui « dessinent » une sorte de parcours du regard. La caméra tourne autour de l'actrice de manière obsessionnelle, elle la poursuit, s'en approche jusqu'à l'effleurer puis s'en éloigne, revient, contourne, fonce... comme si elle désirait tout voir de son image, jusqu'à entrer en elle⁸⁴. De ce regard, la caméra dévoile les découvertes, mais aussi les profanations, puisque c'est d'un regard obscène dont il s'agit – en ce sens très masculin –, un regard qui désire « percer » la féminité de son image, son secret, qui ne se satisfait plus des apparences mais qui cherche à découvrir de quoi est faite cette image⁸⁵. Quelle est sa matière, sa substance, son essence⁸⁶, sa texture... son mystère ?

Totò n'avait pas besoin d'histoires. Quelle valeur pouvait avoir une histoire pour un tel personnage qui portait déjà écrites sur son visage toutes les histoires ? J'aurais plutôt aimé lui consacrer un petit essai cinématographique, un portrait en mouvement, qui dit comme il était, comment il était à l'intérieur et à l'extérieur, quelle était sa structure osseuse, quelles étaient les jointures les plus sensibles, les articulations les plus résistantes et mobiles⁸⁷.

L'idée d'un « voyage du regard dans une image⁸⁸ » est l'une des composantes de ma conception du fantasme : c'est ce qui m'a fait écrire à propos du *Cinquième fantasme* qu'il est un film écrit *dans* l'image de Françoise Yip, autant que *sur*, *pour* et *avec* elle. Tout le film n'est que la trace ou plutôt la matérialisation de mon regard *dans* cette image : mouvements-caméra alambiqués, longs plans fixes, circonvolutions obsessionnelles, tout ceci constitue ce que Deleuze et Guattari nomment un *percept*, c'est-à-dire une perception – un regard – affranchi du sujet percevant – l'artiste – et constitué en *bloc de sensation* : « le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensation, un pur être de sensation⁸⁹ » ; « les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les

90. *Ibid.*, p. 154.

91. Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale* (1916), a marqué le clivage entre la langue, le langage (comme système abstrait de signes) et la parole (comme usage concret de ce système).

82. Cf. *infra*, « (re)lecture », p. 631 sq.

93. Frank Capra cité par Edgar Morin, in *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 116.

94. Je précise que si le film devait se faire avec une autre actrice que Françoise Yip, comme cela était a été envisagé au moment où je développais le projet dans sa forme courte, le personnage ne s'appellerait plus Françoise, mais prendrait le nom de sa nouvelle actrice, en même temps que son corps, sa voix, son image.

éprouvent⁹⁰ ». Le percept intervient donc comme *objet*, manipulable par la pensée au travers de la matière propre à tout art : langage, pigments, terre, lumière, etc. En ce sens, *Le Cinquième fantasme* n'est pas seulement un film sur l'image d'une actrice, mais aussi et surtout un film sur un-regard-sur-l'image-d'une-actrice. Ce « portrait » ne représente pas l'actrice, cela nous l'avons vu, mais mon regard comme objet sur cette actrice et son image. On peut donc déjà supposer qu'il s'agit autant – sinon plus – d'un autoportrait que d'un simple portrait.

Une allégorie de l'actrice

Il me faut tout de suite préciser que ces trois *substances* qui « colorisent » les images du *Cinquième fantasme* ne représentent pas la *parole* du film, mais seulement sa *langue*, d'après l'opposition saussurienne entre *langue* et *parole*⁹¹. Autrement dit, ce que je puise dans l'image de Françoise Yip ne me sert pas seulement d'exemple ou de symbole pour ce qu'il y a d'érotique, de névrotique ou de violent en elle, mais également de « matière » pour un autre concept. Ce que j'y puise me sert de réserve à matériaux pour produire une autre parole – ma propre parole.

Le Cinquième fantasme, en effet, peut être lu comme une *allégorie*⁹² de l'actrice en relation avec son propre personnage mythique. Pour Frank Capra, « tout acteur atteint son sommet quand il lui est donné de s'exprimer dans un personnage qui lui ressemble comme un frère⁹³ ». Cela signifie que l'acteur n'est plus simplement un bon *interprète*, c'est-à-dire quelqu'un prêtant son corps pour se faire vecteur d'un récit : il devient le sujet même de ce récit, son thème, sa matière – mieux : *il est le film*. « Françoise », personnage principal du *Cinquième fantasme*, porte le même prénom que son actrice idéale, Françoise Yip⁹⁴. La chose apparaît d'abord naturelle puisque l'actrice se présente d'abord sans rôle lors du pré-générique : elle s'apprête à jouer dans un film spéculairement intitulé *Le Cinquième fantasme*. Mais une fois le film commencé, après la scène de tournage et le générique, absolument rien ne change : Françoise n'acquiert aucun rôle et demeurera *indéterminée* tout le long du film.

Qu'arriverait-il si une actrice intégrait l'espace de son film, sans incarner le moindre rôle ? Telle pourrait être la question que pose *Le Cinquième fantasme*. Comme dans un rêve, l'actrice, une fois à l'intérieur de son film, semble avoir perdu sa véritable identité. Elle erre comme un fantôme, entre deux « mondes » – celui (fictif) de son ancien personnage, Cailyn, l'autre (afilmique) d'un plateau de tournage tout aussi inaccessible. Elle erre à la recherche d'une issue qui lui permettrait de quitter ce monde étrangement *unheimlich*, à la fois familier et étrangement inquiétant. Cette « issue » sera sa propre mort, précédant de peu la fin de son film, la fin de son rêve... son réveil.

95. Le reflet de Françoise apparaissant dans le miroir du film, dans son titre, on peut supposer qu'il est une incarnation sous forme d'image du rôle qu'elle va interpréter – en tant qu'actrice – à l'intérieur du *Cinquième fantasme*. L'actrice étant considérée comme « modèle », il est logique que son rôle naisse de son reflet : son rôle, c'est son image.

96. Cf. *infra*, « Dislocation du dispositif de narration », p. 577 sq.

Le choix qui a été fait est de représenter ce « processus » au premier degré, en utilisant pour ce faire les trois *substances* comme pigments. Ainsi, au début du film, au cours du *générique*, Françoise – l’actrice – donne *naissance* à son personnage par suite d’une étreinte amoureuse avec son image – son rôle⁹⁵ – que lui offre le film par l’intermédiaire d’un titre-miroir. À la fin, lorsque le film doit finir, ce même personnage donne la *mort* à Françoise en faisant feu sur elle : le film est fini, l’actrice doit quitter ce monde à la création duquel elle a participé, mais qui ne lui appartient plus désormais. Dans l’intervalle de ces deux points, le film relate les déambulations de l’actrice au travers de ce qu’on peut appeler les « coulisses du film », un entre-deux, un lieu de transit entre ces deux mondes que sont la *fiction* et la *réalité*. Mais peut-on parler de coulisses à propos d’un film ? Pas au sens des coulisses du dispositif théâtral. Il s’agirait donc de *coulisses imaginaires*, là où rôdent tous les fantômes du film – idées, histoires, lieux, personnages... – comme des réminiscences.

En élargissant cette « réflexion » sur l’actrice au cinéma tout entier, on peut interpréter la métaphore du miroir, donnée en réponse à « qu’est-ce que le cinquième fantasme ? », non plus en référence à l’image qui s’y trouve reflétée, mais en référence à l’objet lui-même. En effet, il s’agit bien là d’un film (dé)construit par jeux de miroirs, un film où l’on traverse les miroirs dès qu’il est possible et toutes sortes d’images, un film où toute référence au réel a disparu, où temps et espace se pervertissent au gré des fluctuations et des voyages de la caméra au travers de ses images, au travers de sa matière filmique, un film spéculaire, des images au second degré, tout un film au second degré, narcissique, qui se regarde dans un immense miroir et se voit ainsi révéler toutes ses machinations. Jeu *avec* le cinéma !

« Et puis, sous le choc de la *révélation*, Françoise laisse tomber l’objet à terre, où il se brise en mille morceaux ». Le film pousse le spectateur à relever les *détails*⁹⁶, à surenchérir sur la *détaille* pour dégager du sens. Ce faisant, il reconduit malgré lui et sur lui-même ce mouvement fatal, violent, de la dislocation. La caméra, en traversant ce champ d’images, tente de relier chaque reflet l’un à l’autre, selon sa propre logique – son *fil rouge* – une logique que lui dicte ce visage auquel renvoient chaque morceau de miroir, chaque image du film, et qui est le visage de son actrice-modèle, Françoise Yip.

*

* *

97. Cf. *infra*, « Cinéma, fantasme et pouvoir », p. 257. « Restera toujours que, pour bien idéaliser une femme, il faut être un homme, un homme de songe réconforté en sa conscience d'*anima* ». Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 82..

98. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 1999, p. 39.

199. Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, *op. cit.*, p. 121.

100. Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 161.

101. *Ibid.*

« Aucune profondeur », « résonance », « mépris de la compréhensibilité », « diversité sensible » : il est étonnant de voir à quel point cette « critique » s'applique parfaitement à une œuvre comme celle de Robbe-Grillet, par ailleurs très masculine. On peut rappeler à ce propos que Robbe-Grillet est l'auteur d'un film, *Glissements progressifs du plaisir*, qui met en scène cette confrontation entre une figure subversive féminine (la sorcière) et celles, masculines, de l'ordre (le policier, le juge, le prêtre). Cf. *infra*, « Forme diégétique, événements cinématographiques », pp. 545-547.

102. Alain Ménil, « Entre utopie et hérésie : quelques remarques à propos de la notion d'essai », in *L'Essai au cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 117.

Le trouble d'une écriture en anima

De cette première analyse transparaisent les multiples implications de l'actrice et de son image – en tant qu'« image poétique » – dans la *forme* narrative du *Cinquième fantasme*. Construire un récit « dans » une telle image féminine – dans une *anima*⁹⁷ –, c'est naturellement donner à ce récit une forme non-linéaire. « Il serait peut-être intéressant de se demander pourquoi ces nonchalances assumées de la narrativité [...] sont si fréquemment liées à des images féminines⁹⁸ ». En effet, contrairement à l'homme qu'on identifie symboliquement au temps, c'est-à-dire à l'ordre, à l'histoire, à l'irréversibilité, la femme, elle, est davantage *fantasmée* suivant une idée de trouble, d'instabilité, de subversion, etc., en indépendance absolue envers tout ce qui pourrait la déterminer et donc l'asservir.

« *Qu'est-ce qu'une femme ?* ». À cette question, je crois avoir déjà répondu qu'il n'était pas question de « répondre ». La question « *qu'est-ce que ?...* », c'est la question – métaphysique – à laquelle le féminin ne se laisse pas soumettre⁹⁹.

Otto Weininger a écrit que « la pensée masculine se distingue fondamentalement de la pensée féminine par le besoin qu'elle a de formes sûres¹⁰⁰ ». Il interprète ainsi l'art de son temps : « cette recherche de la résonance purement sentimentale, ce mépris du concept et de la compréhensibilité, cet *abandon* à la diversité sensible *sans souci* d'aucune profondeur, sont la marque de ce style chatoyant qui est celui de tant d'écrivains et de peintres d'aujourd'hui, qu'ils définissent comme éminemment *féminin*¹⁰¹ ».

Ainsi, *Le Cinquième fantasme* serait littéralement un film écrit « dans » l'image fatale de l'actrice Françoise Yip, bien davantage qu'un film simplement « sur » elle. En cela, il serait possible de rapprocher mon travail de ce qu'on appelle un « film-essai », notamment en ce qu'il suppose une impossible exhaustivité, de part son objet qui se dérobe à toute sommation. En effet, si un bon essai ne se laisse pas résumer ou totaliser, c'est qu'il en va de même de son objet qui ne se résume ni se totalise. Comme le dit Alain Ménil, « l'essai en ce sens ne peut ni *dominer* son objet ni *épuiser*¹⁰² ». Et cette image dans laquelle « plonge » *Le Cinquième fantasme* est d'autant plus « troublante » qu'elle est fatale, appartenant à l'archétype féminin du « noir cinématographique », genre dont nous avons évoqué le caractère extrême d'instabilité. De cette image, mon film ne pouvait surgir que hâlé d'une noirceur aux reflets de sang.

Prolégomènes

Le cinéma est l'héritier de la modernité en art... c'est-à-dire des formes qui pensent.

Godard.

Le cinéma, un art composite

Depuis la fin du XIX^e siècle, les genres et les catégories artistiques se confondent et un art peut conduire à un autre. La loi même de l'esthétique contemporaine est qu'un art a besoin d'un autre pour exister, trouvant son identité par le désir de ce qu'il n'est pas. Chaque pratique pousse l'art à dépasser les limites de sa propre nature et aspirer à devenir ce qui lui manque : la peinture voudrait être mouvement, la poésie musique ou couleur, la photographie drame ou récit, etc. Le cinéma, né en 1895, plus que tout autre art, est d'une telle nature « composite ». Agé d'à peine plus d'un siècle, il a construit sa spécificité qu'on lui connaît aujourd'hui en puisant d'abord dans les autres arts : la technique photographique bien sûr, mais aussi le drame théâtral, le récit littéraire, la plasticité picturale, le rythme musical, etc. En fait, le cinéma est tellement « intermédial » à ses débuts qu'il n'est *pas encore* du cinéma : « une part de ce "cinéma"-là appartient de plein droit au domaine du théâtre ou, à tout le moins, au domaine du "scénique", alors qu'une autre part relève du photographique et qu'une autre encore ressortit plutôt de l'attraction foraine ¹ ».

Aujourd'hui, chaque cinéaste, tout en ayant conscience de la singularité de son art – de son originalité – n'en oublie pas pour autant ses origines multiples et se revendique parfois proche d'un de ces ancêtres. Citons parmi les exemples les plus connus, Bergman et le théâtre, Rohmer et la littérature, Greenaway et la peinture. En reprenant ces trois domaines artistiques parmi les

2. « Ce qu'ont en effet le théâtre ou le cirque – et qu'a perdu le cinéma – c'est la nécessaire présence physique, *hic et nunc* pendant la séance, de l'auteur du spectacle ou de ses interprètes [...]. Le cinéma, au contraire, repose fondamentalement sur la disparition du corps, ou plus exactement sa transsubstantiation ». Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 308.

3. « L'acteur de théâtre joue *avec* son public et en tâte la température dès qu'il entre en scène. Un film est d'un seul bloc. Si un public s'y oppose, aucune ruse n'arrive à le convaincre ». Jean Cocteau, *Du Cinématographe*, Monaco, Rocher, 2003, p. 44.

plus étudiés parallèlement au cinéma – théâtre, littérature, arts plastiques – je vais tenter de situer ma pratique, dramatiquement, narrativement et plastiquement, en usant d'une « méthode négative » qui définit en niant. Le « non » va révéler dans mon analyse la présence expresse de l'envers des choses, car nier c'est avérer. Je vais donc repérer dans chacune de ces trois pratiques artistiques le point de rupture, c'est-à-dire le moment où mon film prend ses distances pour n'être au final *que* du cinéma.

Cinéma et théâtre

La diégèse

Commençons par ce faux-ami le plus ressemblant qu'est le théâtre. Ce qu'il y a de spécifiquement théâtral et qui distingue dans un premier temps le théâtre du cinéma, c'est l'« unicité » entre le plan-fiction et le plan-réalité, son caractère d'indivisibilité qui se manifeste notamment entre un personnage et l'acteur qui lui donne corps, autrement dit la présence « en chair et en os » de l'acteur sur la scène². Au théâtre, l'acteur *est* le personnage aussi bien – et dans le même temps – que le personnage *est* l'acteur. Au cinéma, l'acteur *a été* le personnage, mais dorénavant, à l'instant de la projection du film, le personnage *n'est plus* l'acteur. Le délai inhérent à toute œuvre filmique, entre le moment où l'image est enregistrée (tournage) et le moment où celle-ci est diffusée (projection), scinde définitivement le personnage et son acteur, ce dernier pouvant être aperçu, assis dans un fauteuil, *devant* son personnage, debout à l'écran, à l'occasion d'une avant-première par exemple. La même circonstance dans un contexte théâtral semble difficilement envisageable.

Cette « unicité » immanente au dispositif théâtral, entre le personnage et son acteur, entre le plan-fiction et le plan-réalité, poserait fondamentalement problème pour ma pratique où, précisément, je multiplie les situations permettant de jouer sur les dédoublements et autres conflits et permutations entre une actrice, son rôle et son personnage, ainsi que tout le contexte imaginaire qui l'enveloppe. L'image, l'illusion, la métamorphose, le double, le fantôme, le fantasme... voici ce qui fait l'essence du cinéma, contrairement au théâtre qui, il faut l'avouer, n'a absolument rien à voir avec l'image puisqu'il utilise des objets réels et des corps « en chair et en os ». Le cinéma c'est la mise en images ; le théâtre c'est la mise en scène.

Au théâtre, le personnage – l'acteur – n'est pas vraiment dans le même espace que le décor (souvent symbolique, rarement réaliste) il est dans le même espace que le spectateur³. À l'inverse,

4. Étienne Souriau, « Les grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

5. Contrairement à certains auteurs pour qui « diégèse » ne serait qu'un équivalent inutile de « drame », Jean Mitry propose une séparation simple et radicale entre les deux termes : contrairement à celui du drame, l'espace de la diégèse est autre que celui de la réalité.

6. Jean Mitry opère cependant une distinction : « le roman est un récit qui s'organise en monde, le film est un monde qui s'organise en récit ». Jean Mitry cité par Christian Metz, in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1971, p. 71.

7. André Gardies & Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 2003, p. 121.

au cinéma, le personnage – séparé de l'acteur – n'est pas dans le même espace que le spectateur, il est dans le même espace que le décor. Aussi ce dernier n'est-il plus seulement un décor, il est le *monde* du personnage. Ce monde, c'est ce qu'on appelle, en théorie du cinéma, à la suite d'Étienne Souriau, la *diégèse* : « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film⁴ ». La notion de diégèse telle qu'elle a été définie par Souriau convient exclusivement pour désigner un univers complet dont tous les éléments – personnages, accessoires, décors, actions, etc. – se situent sur un même plan de réalité, photographique s'agissant de cinéma. Il n'y a donc pas de diégèse dans une pièce de théâtre⁵, celle-ci étant constituée d'actions *réelles*, avec des acteurs en chair et en os, dans un décor *symbolique* et (dé)limité, au milieu d'une salle remplie de spectateurs. Le film et le roman, eux, sont des pseudo-mondes⁶ *homogènes* et sans aucune *limite* imaginaire.

Certes l'image au cinéma est (dé)limitée par le cadre de l'écran, mais elle demeure, à l'intérieur de ce cadre, entièrement autonome, libre de tous les mouvements. Le cadre devient « champ » et le hors-cadre théâtral (hors-scène extérieur au drame) devient « hors-champ » au cinéma, c'est-à-dire la poursuite imaginaire du monde proposé par le film – poursuite invisible mais dont la présence se manifeste, entre autres exemples, par jeux de regard, ombres, reflets, continuité sonore, etc.

Si je m'attarde quelque peu sur cette notion de diégèse, c'est qu'elle met en relief ce qui, dans le spectacle théâtral, s'éloigne fondamentalement du modèle fantasmagorique tel que je me l'approprie. Si le théâtre est étranger au fantasme et à la fantasmagorie, c'est tout simplement pour faire partie de la vie, et trop manifestement. En effet, les signifiés théâtraux sont certes fictionnels, mais ses signifiants (scène, décors, acteurs, actions, etc.) sont entièrement réels – trop réels pour permettre l'« entrée » du spectateur dans la fiction proposée. Le spectacle cinématographique, au contraire, est tout ce qu'il y a de plus irréel. Il se déroule dans un autre monde, celui des images. Albert Michotte appelle cela la « ségrégation des espaces » : celui de la diégèse et celui de la salle de cinéma (spectateur inclus). C'est paradoxalement l'irréalité totale du matériau filmique – l'image – qui permet cet étrange et fameux processus qu'on appelle « impression de réalité ». En isolant hermétiquement fiction et réalité, comme dans le fantasme – et dans le rêve plus efficacement encore – où le sujet s'isole en lui-même, le cinéma se protège des interférences du réel qui viendraient constamment démentir ses prétentions à se constituer en monde. Le spectateur qui entre dans une salle se trouve « en vacances à l'égard du quotidien⁷ », il se met à l'écart du monde des réalités externes et se laisse envelopper par les images. Il suffit d'observer un minimum le dispositif cinématographique : salle plongée dans le noir et totalement

8. Jean Cocteau, *Du Cinématographe*, *op. cit.*, p. 46.
9. Rainer Werner Fassbinder cité par Jacques Aumont, in *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002, p. 90.
10. Cités par Edgar Morin, in *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, pp. 15-16.
11. Mikel Dufrenne cité par Jean Mitry, in *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001, p. 128.
12. Jean-Pierre Meunier & Daniel Peraya, *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelles, De Boeck Université, 1993, p. 129.
13. Comment ne pas s'en douter, la première s'étalant horizontalement quand le second se déploie verticalement ?
14. François Jost, *Le Temps d'un regard*, Québec / Paris, Nuit Blanche / Méridiens Klincksieck, 1998, p. 12.

insonorisée, fauteuils relaxants, rite d'immersion (musique, bandes-annonces, générique, etc.). Certains des plus grands cinéastes ne s'y trompent pas : « le cinématographe est une arme puissante afin d'obliger les hommes à dormir debout ⁸ » ; « lorsque la lumière s'éteint au cinéma, on entre dans un rêve ⁹ ». Sans cesse, le maître mot : « le cinéma est rêve » (Michel Dard) ; « c'est un rêve artificiel » (Théo Varlet) ; « n'est-ce pas aussi un rêve que le cinéma ? » (Paul Valéry) ; « il semble que les images mouvantes aient été spécialement inventées pour nous permettre de visualiser nos rêves » (Jean Tédesco) ; « je vais au cinéma comme je m'endors » (Maurice Henry) ¹⁰. Lorsque je regarde un film – au cinéma – je me sais dans la salle mais je me sens dans le monde offert à mon regard : « loin que l'œuvre soit en nous, nous sommes en elle ¹¹ ». Il y a dans ce dispositif quelque chose qui le rapproche fondamentalement du rêve en ce qu'il produit un sujet – le spectateur – *submergé* par les images. Selon Meunier et Peraya, « le caractère absolu du point de vue du spectateur sur l'irréel lui fait perdre les notions mêmes de situation et de point de vue. Le spectateur ne se sent vraiment ni près ni loin des êtres irréels qu'il perçoit, il ne se sent nulle part... et il en oublie même la sensation d'avoir un point de vue ¹² ».

Le dispositif spectatorial

Ce qui rapproche le cinéma du théâtre, c'est qu'ils sont tous deux, au premier abord, des arts *dramatiques*. Le terme « dramatique » est à prendre ici dans son sens le plus strict et le plus simple : le cinéma comme le théâtre sont *action* avant d'être *récit*, l'histoire y est présentée en actes. D'ailleurs, celui qui porte l'action, l'acteur, est pour beaucoup dans la relation entre théâtre et cinéma, passant régulièrement de la scène à l'écran au gré de ses contrats. Mais c'est précisément dans ce passage de la *scène* à l'*écran* que la rupture advient ¹³, eu égard au spectateur qui se trouve confronté, dans chacun des cas, à deux dispositifs totalement différents.

Qu'est-ce qu'un « spectateur » ? Le mot vient du latin *spectare* qui signifie « regarder », c'est à dire diriger ses yeux et donc son attention sur quelque chose que l'on fixe, que l'on examine, que l'on explore. Cela peut convenir aussi bien au spectateur d'une pièce de théâtre qu'à celui d'un film de cinéma. Cependant, s'agit-il du même *spectaculum*, du même spectacle, du même objet du regard ?

Pour François Jost, « ce qui fait que le cinéma est un spectacle, ce n'est pas l'intrigue, comme le voulait la première sémiologie, ni l'histoire, comme l'ont répété maint cinéastes hollywoodiens, mais le regard. Le cinéma aurait-il eu un avenir s'il n'avait été que le prolongement de la *vue* ? ¹⁴ ». Le regard apparaît naturellement comme l'objet même de l'art cinématographique. Contrairement

à l'espace de la scène théâtrale, l'espace cinématographique s'avère « troué » de part en part, car ce qu'un film nous présente, ce n'est pas simplement, comme au théâtre, l'espace d'une scène – chambre d'hôtel, rue, forêt, plage, etc. – mais un regard (la caméra) sur cet espace.

Pour beaucoup de cinéastes, faire un film, c'est d'abord assigner une place à la caméra. La mise en scène cinématographique s'effectue avant tout en fonction de ce *point* de vue unique – mais extrêmement mobile – qu'est l'objectif de la caméra. Au théâtre la mise en scène s'effectue surtout en fonction de l'espace scénique. Dans un film, chaque élément, chaque décor, chaque acteur peut – et doit – être placé sur la « scène » au millimètre près par rapport à l'axe de vision du spectateur à venir, temporairement « interprété » durant le tournage par la caméra. Au théâtre, cette précision est impossible. Par exemple, impossible au théâtre de réaliser ce qu'affectionne particulièrement *Le Cinquième fantôme* et qui s'appelle un placement « en commande », c'est-à-dire lorsqu'un acteur est placé de telle manière qu'il nous cache un objet situé derrière lui. Au cinéma, l'objet demeurera invisible pour l'ensemble des spectateurs ; au théâtre, seulement pour ceux placés dans l'axe acteur-objet. L'artifice n'est possible que pour un spectacle à point de vue unique, tel que le cinéma où la multiplicité des regards spectatoriels passe, comme dans un prisme, au travers du point de vue unique de la caméra.

Pour résumer, le spectacle cinématographique comprend déjà *dans* son image – et parce qu'il est une image (deux dimensions) – un regard, celui de l'auteur proposé au spectateur. Que ce dernier soit assis au centre du dernier rang ou sur le côté du premier rang, il verra exactement la même chose, certes légèrement déformée par la perspective : chaque élément disposé à la même place, l'un par rapport à l'autre dans le cadre de l'image. Au théâtre, chaque spectateur assiste, plastiquement, à un spectacle différent.

Participation affective

Ainsi peut-on dire qu'au théâtre le regard n'est pas investi : il ne s'agit pas pour le spectateur de *regarder*, il s'agit simplement de *voir*, tout voir, l'ensemble de la scène, autrement dit tout se passe sur scène. La scène, la disposition et le jeu des acteurs sur la scène, au milieu des décors, des accessoires et des lumières, sont les seuls outils de la mise en scène théâtrale, tandis qu'au cinéma, nous l'avons souligné, l'outil principal, c'est la caméra.

La présence de ce regard « en creux » dans l'image cinématographique, n'a pas pour unique objectif de « fixer » le regard du spectateur à son fauteuil, de lui imposer un regard unique, le seul possible, celui de la caméra, celui de l'auteur : ce regard, cette caméra se font aussi l'« acteur »

15. Cf. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, (tableau) p.106.

d'une multiplicité d'opérations artistiques spécifiquement cinématographiques.

Edgar Morin a repéré, dans le passage de l'outil scientifique (le cinématographe des frères Lumière) à l'outil artistique (le cinéma), une considérable évolution dans ce qu'il appelle les « techniques d'excitation de la participation affective ¹⁵ » – participation que l'on peut entendre comme l'activation chez le spectateur du processus de projection-identification imaginaire. Selon Edgar Morin, le cinématographe – mais le théâtre aussi bien – ne fait que nous présenter une portion d'espace, le cadre ou la scène, à l'intérieur de laquelle intervient un « mouvement réel », c'est-à-dire ce qui advient du monde – ou du drame théâtral – dans cette portion d'espace.

A cette excitation affective primitive, commune au cinématographe et au théâtre, le cinéma y adjoint de nouvelles. Il y a d'abord mobilité de la caméra, cette mobilité étant le symptôme le plus évident de la présence d'un regard *dans* l'image, et non plus simplement d'un « voir ». Il y a multiplicité des angles de prise de vue : plongée / contre-plongée. Il y a distance variable entre le spectateur et la scène représentée, d'où dimension variable de l'icône inscrit dans le cadre et la composition : François Jost fait état notamment de la « fascination macroscopique » – le gros plan –, le « plan » théâtral, lui, ne peut varier qu'entre plan moyen et plan d'ensemble, selon la place qu'occupe le spectateur dans la salle. Il y a ensuite tout ce qui a trait au montage, et qui est absent de la technique théâtrale : la représentation de la scène est subdivisée en une série de plans de détails (principe du découpage) qui se succèdent selon un jeu rythmique, un tempo. On peut même dans certains cas avoir recours à des artifices tels que ceux de l'accélération ou du ralentissement du temps, voire de l'arrêt sur image.

C'est par la mobilisation de ces paramètres formels que le cinéma transforme son matériau de base, l'image sonore du monde visible, en élément sémantique de son propre langage. La scène au cinéma – le plan – n'est plus simplement *représentation* d'un langage extérieur – langage du corps, dialogue des acteurs, écritures diverses, etc. –, elle est le lieu même où prend corps un « langage imaginaire », un langage spécifiquement cinématographique. Ainsi glissons-nous doucement du théâtre comme (faux) modèle à celui, tout aussi équivoque, de la littérature.

Cinéma et littérature

Raconte-moi une histoire

Abreuvé de livres revendiquant la spécificité de l'art cinématographique, j'ai cru, à l'époque où j'écrivais mon mémoire de DEA, que le théâtre était le « modèle » le plus dangereux pour

16. Christian Metz, « Le Cinéma : langue ou langage », *Communication*, n° 4, Seuil, 4e trimestre 1964, p. 62.

17. Claude Bremond cité par Francis Vanoye, in *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 2002, p. 5 (je souligne).
Voir aussi Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

18. Pour certains auteurs tels Wim Winders, « les histoires sucent le sang des images ». Wim Winders cité par Francis Vanoye, in *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, p. 206.

19. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

20. Michel Chion, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / INA, 1985, p. 74.

le cinéma. Aujourd'hui, mes craintes se sont déplacées : ce qu'on a critiqué sous le nom de « théâtre filmé » me semble une bien moindre menace pour l'art cinématographique, comparé aux films actuels qui, pour l'essentiel, ne sont que des « histoires filmées ». Comme l'énonce très clairement Christian Metz à ce propos, « la formule de base qui n'a jamais changé, c'est celle qui consiste à appeler "film" une grande unité qui nous conte une histoire ; et "aller au cinéma", c'est aller voir cette histoire ¹⁶ ».

Qu'est-ce qu'une histoire ? Selon Claude Bremond, reprenant les hypothèses de Propp, la structure d'une histoire est « *indépendante* des techniques qui la prennent en charge [...]. Si le récit se visualise en devenant film, s'il se verbalise en devenant roman [...], ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les *signifiants demeurent identiques* dans chaque cas (des situations, des comportements, etc.). En revanche, si le langage verbal, l'image mobile [...] se "narrativisent", s'ils servent à raconter une histoire, ils *doivent plier leur système d'expression* à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulations qui *reproduise*, phase après phase, une *chronologie* ¹⁷ ».

Affirmer cela, c'est donner les pleins pouvoirs à l'histoire ¹⁸, une histoire qui existerait dans l'absolu, *virtuellement* pour ainsi dire, sans support défini. L'idée est discutable sur au moins deux points. D'abord, on ne peut envisager l'existence d'une histoire en dehors de sa prise en charge par une technique narrative, puisqu'une histoire n'existe que si on la raconte oralement, on l'écrit, on la met en scène, on la scénarise, etc. Ensuite et surtout, ce n'est pas nécessairement l'histoire qui doit plier ses techniques d'actualisation, mais aussi ces techniques qui, par leurs spécificités, peuvent et *doivent* orienter formellement l'histoire, la tordre, la conditionner dans un « récit ».

Gérard Genette ¹⁹ a proposé de nommer « histoire » le signifié ou contenu narratif, même si ce contenu se trouve être d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle, « récit » proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et « narration » l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. Selon Michel Chion, « une même histoire est racontable par différents moyens (roman, radio, film, pièce de théâtre, bande dessinée, voire mime), tandis que le discours, lui, est spécifique à chacun de ces moyens employés : à ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les fait connaître ²⁰ ». Je tiens à renforcer la différence entre ce que Michel Chion appelle « discours » et ce que j'entends par « récit » et qui va servir à ma conception d'un « récit plastique ». Tandis que le discours ne serait, selon cet auteur, qu'une forme spécifique apposée *sur* une histoire (toujours identique à

21. Un métier fort délicat comme celui de l'adaptation au cinéma est bien la preuve de cette spécificité.
22. Il est communément conseillé aux jeunes scénaristes d'écrire une continuité avant tout découpage : c'est bien là la preuve que l'histoire est à travailler *a priori*, sans la moindre prise en compte – et dans l'ignorance – des techniques narratives propres au cinéma. Au contraire, j'y reviendrai, j'ai écrit *Le Cinquième fantasme* directement sous la forme d'un découpage, car les mouvements de caméra, les cadrages, le montage, toutes ces choses proprement cinématographiques font partie de l'histoire au même titre que les personnages, les décors ou les dialogues.
23. En référence aux sous-titre du film de Jean Cocteau : *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !* (France, 1960).
24. « Le texte est le résultat d'un travail, mais ce n'est pas un travail sur quelque chose, c'est un travail sur rien ». Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur, op. cit.*, p. 247. Ce « travail sur rien » introduit la question du fantasme, telle qu'on va la poser, c'est-à-dire comme scénario se construisant autour du vide obsessionnel de l'objet du désir. Cf. *infra* « La Chose (*das Ding*) », p. 259 sq.
25. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur, op. cit.*, p. 288.

elle-même), le récit tel que je l'entends est fait de la même substance que l'histoire, l'un et l'autre s'entrelaçant au sein d'une même matière. Certes une histoire est racontable par différents moyens, mais elle s'en trouve dans chacun des cas *trans*-formée. Dans le cas contraire, si la forme sous laquelle se trouve « modelée » une histoire n'influe pas sur son contenu, ce qu'elle raconte, ne pourrait-on pas douter de la spécificité²¹ de chaque art ? Ce que je veux mettre en évidence, c'est le fait que le médium ne doit pas seulement déterminer l'*apparence* de l'histoire, c'est-à-dire la manière dont elle est communiquée, ici par des photographies, là par des mots, ailleurs par des dessins. Il doit agir directement dans la *matière* de l'histoire, dans chacune de ses composantes. Cela suppose donc – c'est ainsi que j'ai opéré – que le moment où l'on construit une histoire et le moment où on l'« expose » doivent se rejoindre pour ne faire plus qu'un, une seule pratique²² : c'est à partir de ce moment, et seulement à ce moment-là, qu'on écrit une pièce de théâtre, qu'on écrit un roman ou qu'on écrit un film.

Ne me demandez pas pourquoi !²³

Un bon auteur, selon l'opinion, c'est quelqu'un qui a quelque chose à dire, et qui le dit bien. Alain Robbe-Grillet a proposé, sous l'apparence d'un paradoxe facétieux mais fort juste, de « définir » l'écrivain comme quelqu'un qui n'a rien à dire²⁴ et qui le dit mal. Partir du principe qu'un écrivain doit avoir quelque chose à dire, un message à faire passer, cela revient à considérer son écriture comme simple acte de communication, alors qu'elle ne peut être, nous venons de le voir, qu'une construction, une création.

*Quand je me mets à écrire un roman, je n'ai rien à dire. J'ai à dire, mais ce n'est pas un quelque chose, et, par-dessus le marché, j'ai la conviction que ma parole en tant qu'écrivain va être une parole créatrice, c'est-à-dire que peut-être, à la fin, j'aurai dit quelque chose, mais au début, simplement, je dois m'exprimer*²⁵.

« Bien écrire », « dire bien les choses », cela renvoie au langage le plus appauvri, celui que l'on réduit à la communication : bien se faire comprendre, être clair, éliminer le doute, l'ambiguïté, le hasard, le paradoxe, autrement dit toute forme inquiétante dans l'énonciation de ce que l'on a à dire. A l'inverse, un écrivain qui n'a rien à dire et qui le dit mal, c'est quelqu'un qui ne cherche pas à communiquer un message, mais qui considère son « écriture » comme le principal contenu de son œuvre, là où se cachent les pulsions à l'œuvre, là où finalement se situe l'œuvre. « Mal dire », c'est dire, avec un brin de provocation, « dire autrement ». Proust a écrit à ce propos

26. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 299.

27. « Dans le langage de la communication, le texte dit ce qu'il dit, alors que dans le langage de la littérature, le texte dit tout autre chose que ce qu'il dit, je dirais même que le texte ne sait pas ce qu'il dit ». Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 284.

28. Cf. *infra*, « Le Witz comme "formation" de l'inconscient », p. 199 sq.

29. Cf. Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

30. « Il considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde, institue une explication irréversible ». *Ibid.*, p. 151. La fonction d'information de l'œuvre (objectif de l'« écrivain ») s'oppose à sa fonction d'expression (objectif de l'« écrivain »).

31. *Ibid.*, pp. 151-152 (je souligne).

32. « J'entends par *sens* le contenu (le signifié) d'un système signifiant, et par *signification* le procès sémantique qui unit un sens et une forme, un signifiant et un signifié ». *Ibid.*, 1964, p. 197.

33. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 12.

que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ²⁶ », c'est-à-dire dans une langue qui n'est pas celle avec laquelle on vit quotidiennement, celle de la communication ²⁷ qui ne dit que ce qu'elle dit, ni plus ni moins. La confusion est fréquente entre ces deux « langues » chez le grand public qui, souvent, condamne la non-transparence de l'œuvre à son idée, à son intention, en expliquant cela tout simplement par une faiblesse dans l'énonciation : quelque chose de « mal dit ».

Selon l'opinion, l'écrivain n'écrit pas seulement pour lui, par jeu, pour exprimer ses émotions, etc. : il *doit* écrire *pour se faire comprendre*, pour communiquer aux autres ce qu'il « ressent ». En conséquence, il y a cette idée que le bon style est précisément l'absence de style, une sorte de degré zéro de l'écriture ou d'écriture transparente, la langue même en sa pureté – sa virginité – foncière. Aussi, toujours, le style pervertit. Cette idée tient à ce que l'on prend ici pour œuvre non pas le texte, mais le supposé message qu'il est censé contenir. Nous verrons par la suite ²⁸ qu'il s'agit de renverser fondamentalement cette attitude.

Roland Barthes opère à ce propos une différenciation entre les « écrivains » et ce qu'il appelle les « écrivants ²⁹ ». Ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf, il n'admet pas que son message se retourne et se referme sur lui-même. Barthes parle à son propos d'une écriture « transitive », c'est-à-dire d'une écriture qui se pose comme un *moyen* : témoigner, expliquer, enseigner ³⁰, etc., « alors que pour l'écrivain, c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, *intransitive* par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer ³¹ ». Pour l'écrivain, la parole n'est ni un instrument, ni un véhicule : c'est une structure. Il doit choisir le meilleur chemin menant de la dénotation à la connotation, celui dont l'indirect, parfois fort détourné, déforme le moins possible, non pas ce qu'il veut dire, mais ce qu'il veut *faire entendre* : le « contenu » de sa parole, son « être » est *dans sa forme* ou, pour le dire autrement, cette parole *ne signifie rien*, entendons par-là que son enjeu ne se situe pas dans ses signifiés mais dans sa *signification* ³². Il est fort possible, comme le dit Barthes, que la majeure partie de ceux qui se disent « écrivains » aujourd'hui aient des comportements, des *impatiences*, d'« écrivants ».

La réalité est dans l'apparence, non point derrière elle. Aussi, la forme de l'œuvre n'est pas réductible à un ornement extérieur au contenu ou au sens. Selon Clement Greenberg, « le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre, plastique ou littéraire, ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même ³³ ». Il reprend cette idée qui lui est chère d'un art moderniste dans un autre texte d'*Art et Culture*, en présentant symboliquement la sculpture comme l'art plastique le plus représentatif du modernisme de part

34. Clement Greenberg, « La Nouvelle sculpture », in *Art et culture, op. cit.*, p. 160.
35. Frédéric Nietzsche cité par Dominique Noguez, in *Éloge du cinéma expérimental, op. cit.*, p. 31.
36. G. W. F. Hegel, *La Poésie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 13.
37. Peter Vclav Zima, *La Négation esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 61.
38. Maurice Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », in *Faux Pas*, Gallimard, 1943, pp. 127-128.

son « indépendance matérielle » : « une sculpture, à la différence d'un bâtiment, n'a que son propre poids à porter. Elle n'a pas besoin, comme un tableau, d'être sur quelque chose ; elle n'existe que pour et par elle-même, littéralement et conceptuellement ³⁴ ».

On est artiste à la condition que l'on sente comme un contenu, comme « la chose elle-même », ce que les non-artistes appellent la forme. De ce fait, on appartient à un monde renversé, car maintenant tout contenu nous apparaît comme purement formel – y compris notre vie ³⁵.

Au sein d'une telle conception de l'art, la forme est si pleinement constitutive du contenu, du sens que, fondamentalement, les notions de *forme* et de *fond* ne paraissent plus valides : au mieux, s'agit-il d'outils intellectuels permettant de souligner tel aspect mais sans prétendre désigner deux réalités étrangères l'une à l'autre. D'une manière générale, ce qui se dit dans le langage poétique ne saurait se dire autrement, c'est-à-dire indépendamment de la façon de le dire.

Précisons que la différence se situe ailleurs qu'entre poésie et prose : elle se situe entre le langage pratique et le langage poétique, entre ce que Mallarmé appelait « l'universel reportage » et la fonction proprement poétique du langage. À l'opposé de Hegel qui était convaincu qu'une œuvre poétique « peut, sans rien perdre de sa valeur, être traduite dans des langues étrangères, être transposée de vers en prose ³⁶ », Mallarmé insiste sur la particularité du signifiant inéchangeable. La poésie de Mallarmé n'est pas « obscure » comme le dira Proust : « c'est une poésie matérielle qui engendre une pluralité de sens à partir d'une interaction calculée de signifiants. En évitant le message univoque, communicable et idéologique, elle se soustrait à l'emprise de "l'universel reportage" et garantit – même aujourd'hui – une certaine autonomie réflexive du sujet individuel ³⁷ ».

Maurice Blanchot a écrit quelque chose qui résume bien notre propos et qui résonne comme un mot d'ordre pour la création artistique :

Le premier caractère de la signification poétique, c'est qu'elle est liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste [...]. La poésie exige pour être comprise un acquiescement total à la forme unique qu'elle propose. Le sens du poème est inséparable de tous les mots, de tous les mouvements, de tous les accents du poème. Il n'existe que dans cet ensemble et il disparaît dès qu'on cherche à le séparer de cette forme qu'il a reçue. Ce que le poème signifie coïncide exactement avec ce qu'il est ³⁸.

39. Le fait de ne pas comprendre est souvent ressenti chez le spectateur comme une blessure narcissique.

40. Il oppose titre *thématique* (l'œuvre parle de...) à titre *rhématique* (l'œuvre est...). Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 83.

Aussi, pouvons-nous dire que cette mise en œuvre de la langue n'est plus simplement « poétique », mais également « poïétique » en ce sens qu'elle constitue du sens. Elle est *production* de sens.

« Mais qu'avez-vous voulu dire ? » : telle est la question initiale que j'ai pris pour habitude d'entendre en début de rendez-vous avec un producteur ou autre conseiller artistique – le « mais » exprimant la déroute et le brin de colère³⁹ envers cette résistance de l'œuvre qui n'entend pas s'ouvrir docilement à la première lecture ou au premier regard. Bien entendu, à chaque fois il m'a fallu (en) répondre, ce que j'ai fait, plus ou moins docilement, en choisissant au hasard l'une de mes propres interprétations. Par exemple : c'est l'histoire d'un homme qui désire intensément une femme, mais celle-ci, pour des raisons obscures, lui demeure inaccessible. Aussi, pour *épuiser* ce désir qui le ronge, cet homme va construire un fantasme où il va mettre en scène à sa manière cette image, féminine et fatale, qui l'obsède.

Cette réponse – parmi d'autres – n'est certainement pas fausse, mais très insuffisante, à moins de rajouter, à la fin, « ce film est *l'écriture* de ce fantasme ». En effet, il convient de le répéter ici : un film n'est pas un simple moyen d'expression, c'est-à-dire qui connaît par avance les vérités qu'il a à exprimer. Il ne peut être au contraire qu'une recherche, une parole libre, une parole qui parfois ne sait plus de quoi elle parle. Ce qui est admirable dans un cinéma comme celui de Lynch ou de Robbe-Grillet par exemple, ce sont ces images qui nous tiennent deux heures durant en haleine, tout en laissant intacte notre liberté – mieux encore : en lui donnant, à chaque détour, de nouvelles forces.

Le Cinquième fantasme n'est pas divisible en un *contenu* et une *forme*, c'est-à-dire que je n'ai pas simplement un quelque-chose-à-dire que j'essaie de dire bien, pour faire passer le message. Ce fantasme dont je parle (pour continuer sur cette voie), c'est *dans* le film – *dans sa forme* – qu'il faut aller en chercher les indices. Autrement dit, ce fantasme, le film en parle très peu, il ne le raconte pas, il ne le représente pas, il ne l'explique pas... Non : *il le parle*. Il construit une écriture, une forme, dans laquelle le fantasme est à l'œuvre, où il s'exprime *immédiatement*. C'est l'organisation de ce fantasme, son « écriture » qui constitue finalement le seul contenu du *Cinquième fantasme*. En ce sens, on peut dire que ce titre n'est pas un titre *thématique*, mais bien un titre *rhématique*, selon la distinction⁴⁰ qu'opère Gérard Genette.

Roland Barthes, dans son livre qui lui est en partie consacré, suggère que chez Sade, le véritable « contenu » de son œuvre n'est pas à chercher dans ce que l'auteur nous raconte, luxures, orgies, supplices, etc., mais dans la forme – ici littéraire – que Sade développe pour exprimer *dans et par* les mots, non plus seulement au travers de leurs référents, cette qualité luxurieuse, orgiaque, criminelle, etc. En ce sens, Barthes dit de Sade – de même que de Fourier et Loyola –

41. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 11.

42. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 1997, p. 129.

43. Jacques Lacan, *Télévision*, *op. cit.*, p. 51.

44. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 214.

45. *Ibid.*, p. 216.

qu'ils sont des « fondateurs de langue » et s'ils ne sont que cela, « c'est justement pour ne rien dire, pour observer une vacance (s'ils voulaient dire *quelque chose*, la langue linguistique, la langue de la communication et de la philosophie suffirait : on pourrait les *résumer*, ce qui n'est le cas pour aucun d'eux) ⁴¹ ». Cette « langue » qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique c'est-à-dire la langue de communication, mais une langue nouvelle, certes traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse), mais qui ne peut s'offrir, selon Barthes, qu'à une définition sémiologique *du texte*.

Il y a un véritable enjeu dans une certaine écriture cinématographique qui a l'ambition de penser le *spéculaire* : « un certain cinéma, un cinéma autre, se fait fort de montrer cette écriture condensée et méditative en face et en double des fantasmes. Appelons ce [...] type d'images le *spéculaire pensé* ⁴² ». En effet, il ne s'agit pas d'utiliser le fantasme comme un réservoir d'images plus ou moins originales, il ne s'agit pas non plus de le déployer dans sa naïveté onirique, mais d'en extraire les lignes de force, les arrêtes, la logique interne. Je le répète : le fantasme n'a pas pour moi la moindre valeur traditionnelle d'un contenu dont les éléments du film seraient les symboles plus ou moins médiats s'offrant au déchiffrement du spectateur. Au contraire, ce qui m'intéresse dans le fantasme, c'est sa *structure*. Pour reprendre une phrase de Lacan, il s'agit de « donner forme épique à ce qui s'opère de la structure ⁴³ ».

En ce sens, *Le Cinquième fantasme* ne pourrait-il pas être interprété comme une analyse structurale du fantasme ? Selon Barthes, « le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un "objet", de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les « fonctions ») de cet objet ⁴⁴ ». Ainsi, l'homme ou l'artiste structural se définit non pas par ses idées ou son langage, mais par son imagination, ou mieux encore son *imaginaire*, c'est-à-dire la façon dont il vit mentalement la structure.

On recompose l'objet pour faire apparaître des fonctions, et c'est, si l'on peut dire, le chemin qui fait l'œuvre ; c'est pour cela qu'il faut parler d'activité, plutôt que d'œuvre structuraliste ⁴⁵.

On pourrait m'objecter que ce processus imaginaire – ce sur quoi j'insiste à plusieurs reprises – est demeuré inconscient durant l'écriture du *Cinquième fantasme* et jusqu'à récemment. Même si le titre indique quelque prise de conscience de ce qui se joue dans les images et les sons du film, dans cette « expérimentation » mentale de la structure, celle-ci – le fantasme – n'était pas posée en objet d'observation. Mais n'est-ce pas la meilleure façon – la seule ? – de « com-prendre »

46. Gilles Deleuze, « À Quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 250

47. Cf. *infra*, « La condensation », p. 507.

48. Cf. *infra*, « La Prime de séduction », p. 173 sq.

49. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 298.

D'un point de vue critique, Clement Greenberg en conclue à la même idée : « l'essentiel d'une œuvre littéraire n'est pas ce qu'elle veut dire mais ce qu'elle fait, comment elle fonctionne en tant qu'œuvre d'art, comment en tant qu'œuvre d'art elle réussit ». Clement Greenberg, « T.S. Eliot : critique d'un livre », in *Art et culture*, *op. cit.*, pp. 259-260.

50. « Se demander pourquoi on écrit, c'est déjà un progrès sur la bienheureuse inconscience des "inspirés" ; mais c'est un progrès désespéré, il n'y a pas de réponse ». Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 139.

51. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 76.

Aujourd'hui on pourrait se demander si ce n'est pas au tour de la télévision de nous raconter des histoires (on pensera notamment à la télé-réalité ou au journal de 20h) et au cinéma de faire jouer les images.

le fantasme que de le vivre et de l'écrire sur le mode qui est le sien, c'est-à-dire en laissant libre cours aux processus primaires ? Bien entendu, cela n'empêche nullement de revenir sur ce qui a rythmé ce vécu et cette écriture, cette fois en toute conscience de son objet – ce que je fais ici. À ce propos, Gilles Deleuze écrit que « les structures sont nécessairement inconscientes, en vertu des éléments, rapports et points qui les composent ⁴⁶ ». Selon cet auteur, on ne peut trouver – retrouver – les structures qu'à partir de leurs effets, et il n'y aurait de structure que de ce qui est langage, verbal ou non : il n'y a de structure de l'inconscient (Lacan) que dans la mesure où l'inconscient est considéré comme un langage.

Précisons également que les divers éléments qui, dans mon film, désignent le fantasme et le dénoncent comme tel ne sont pas effacés : bien au contraire, l'inquiétante étrangeté ⁴⁷, l'in vraisemblable, le mystère... tout cela fait partie intégrante du film. « Atténuer ce caractère du rêve diurne » tel que le préconise Freud au travers de sa *prime de séduction* ⁴⁸, ce serait dénaturer entièrement ce *spéculaire* puisque celui-ci, rappelons-le, n'est rien d'autre que cette forme particulière de l'œuvre. « Le vrai contenu de l'œuvre d'art, c'est sa forme. L'important n'est pas qu'un roman *veuille dire* quelque chose : c'est qu'il soit quelque chose, sans s'occuper de rien signifier ⁴⁹ ». Je reconduis bien volontiers la réflexion d'Alain Robbe-Grillet pour qui l'écrivain, par définition, ne sait pas où il va, et écrit pour essayer de comprendre *pourquoi* il a envie d'écrire ⁵⁰. Et il est alors possible que l'œuvre prenne une signification qui n'existait pas encore avant cela, du moins si elle est assez forte pour créer son sens propre.

« Construire » un récit

Le Cinquième fantasme a été refusé par les producteurs à chaque fois pour le même motif : l'absence d'une intrigue forte qui unifie les scènes du film en les emportant dans la linéarité rassurante d'une histoire cohérente. Je n'ai pas l'intention de critiquer ici le cinéma littéraire qu'il m'arrive d'apprécier par ailleurs, mais de dénoncer son hégémonie, ce à quoi j'ai dû me confronter – je n'en suis malheureusement pas la seule victime. Je devrais d'ailleurs écrire « littéraire » entre guillemets, puisque cela fait plusieurs décennies maintenant que la littérature n'a plus comme projet de raconter des histoires. Là est tout le problème : en effet, selon Tzvetan Todorov, « c'est un fait qu'aujourd'hui ce n'est plus la littérature qui apporte les récits dont toute société semble avoir besoin pour vivre, mais le cinéma : les cinéastes nous racontent des histoires alors que les écrivains font jouer les mots ⁵¹ ».

52. Alain Robbe-Grillet, in Alain Goulet, *Le parcours mæbien de l'écriture : Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 85.

53. Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 338.

54. Cf. Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122 sq.

55. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 39.

En écrivant cette citation, je pense naturellement au nouveau roman et plus particulièrement à Alain Robbe-Grillet dont je considère l'œuvre littéraire, comble de l'ironie, plus proche de mes recherches que la plupart des films de cinéma. Selon cet auteur, l'idée que le récit est d'abord une histoire reste ancrée dans la critique comme dans une grande partie du public qui veut qu'on lui raconte des histoires, alors que pour lui, « le projet générateur de l'œuvre est toujours un projet formel ⁵² ». L'intrigue, l'histoire, les événements... tout cela ne doit pas être le sujet du film, mais plutôt sa matière – une matière à laquelle donne forme le « projet » de l'artiste, une forme qui se doit forcément de dominer ce contenu, dominer cette matière, ne serait-ce que pour la « contenir ». Pour reprendre une expression d'Albert Camus, il est ici question de l'art comme « une exigence d'impossible mise en forme » : il ne s'agit pas de dire quelque chose de nouveau dans une forme usée, mais de construire un « dire » nouveau, une forme nouvelle.

L'art est une exigence d'impossible mise en forme. Lorsque le cri le plus déchirant trouve son langage le plus ferme, la révolte satisfait à sa vraie exigence et tire de cette fidélité à elle-même une force de création. Bien que cela heurte les préjugés du temps, le plus grand style en art est l'expression de la plus haute révolte. Comme le vrai classicisme n'est qu'un romantisme dompté, le génie est une révolte qui a créé sa propre mesure ⁵³.

À propos de cette exigence qui consiste à ne pas alimenter l'appareil de production, mais à le transformer, Walter Benjamin parle de « trahison ⁵⁴ » : cette trahison nécessaire réside dans la transformation des intellectuels, qui ne font qu'alimenter l'appareil de production avec des contenus, aussi révolutionnaires soient-ils, en des ingénieurs qui modifient l'appareil de production. À propos de Sade, Roland Barthes écrit, que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que « la "poésie", qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire ⁵⁵ ».

On peut voir à cette occasion l'énorme distance qui sépare cette poésie, qui est aussi celle notamment de Cocteau, de ce que ce dernier a critiqué sous l'expression « poétique » et qui désigne tout le contraire de la poésie. C'est « poétique », autrement dit c'est joli, c'est plaisant, c'est poétique : redondance significative de la pauvreté des œuvres et des regards qui se posent sur elles. Allons plus loin encore : ça anesthésie les sens (les nerfs) et l'esprit. Clement Greenberg parle à ce propos de « kitch » en tant qu'art prédigéré épargnant tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique. Il en va ainsi par exemple de la littérature kitsch : « elle fournit une expérience par procuration

56. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture*, op. cit., p. 22.

57. *Ibid.*, p. 12.

58. Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 111.

59. Cf. *infra*, « De la picturalité », p. 527 sq.

60. Bernard Teyssède cité par Dominique Chateau, in *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, op. cit., p. 201.

61. On peut dire, avec un brin de provocation, que tout a déjà été raconté et que l'intérêt n'est plus là, il est dans la manière dont cela va, de nouveau – et à nouveau – nous être raconté. Mais toutes les manières n'ont-elles pas été déjà expérimentées ? Je ne crois pas, car ce qui distingue l'histoire de la manière dont celle-ci est racontée, c'est que l'histoire ne peut se construire que dans une certaine limite, un certain cadre qui est celui du monde – on parle à ce propos de « réalisme » – tandis que la manière est création pure : elle ne procède d'aucune logique préexistante, elle n'a d'autres limites que celles, inconnues, de l'esprit humain.

62. Selon Véronique Campan, le spectateur apprécie le déroulement des événements cinématographiques purs d'une manière différente que le déroulement des événements proprement historiques : « si la mise en scène maniériste est souvent dite "à effets", c'est évidemment parce qu'elle accorde plus d'importance à la manière de montrer qu'à ce qui est montré [...]. Les éléments de l'intrigue étant connus, il s'agit d'étonner par leur traitement formel, et surtout d'instaurer comme mode de réception une sorte d'attente fébrile, différente de celle que le suspens traditionnel induit ». Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 2003, p. 44.

63. Cf. *infra*, « La matière cinématographique (à propos d'un cinéma maniériste) », p. 115 sq.

à un public fruste avec plus d'efficacité que la littérature sérieuse ne peut en espérer. Un poème d'Eddie Guest et les Indian Love Lyrics sont plus poétiques que T.S. Eliot et Shakespeare⁵⁶ ».

L'art authentique – l'art moderniste – est, pour Greenberg, nous l'avons vu, celui qui « imite » non pas Dieu mais « les modes et les procédures artistiques et littéraires eux-mêmes⁵⁷ ». La forme, cette attention portée au travail de la forme, en termes picturaux, cela relève du domaine de la *plasticité*. C'est là une définition possible de l'« art plastique » : tout art, quel qu'il soit, dont l'intention première – ce qui génère l'œuvre – est un « projet formel ». Dans son livre questionnant la notion d'« arts plastiques », Dominique Chateau indique que le premier auteur français à utiliser le concept « plastique » d'une manière à la fois claire et distincte est l'historien Hippolyte Taine : l'adjectif désigne désormais « une propriété générale des arts de la forme, au sein de la classe des arts d'imitation⁵⁸ ». Il n'est donc nullement surprenant, précise Dominique Chateau, que ce travail conceptuel induise au bout du compte l'auteur à mettre en évidence « l'intimité de l'être du tableau », c'est-à-dire ce que l'on nommera ultérieurement la spécificité *plastique* ou *picturale*⁵⁹. Cependant, ne nous y trompons pas, comme l'écrit synthétiquement Bernard Teyssèdre, « tout art est *Plastique*, la poésie et la musique non moins que la peinture⁶⁰ ». C'est le cas du *Cinquième fantasme*, dans sa partie scénaristique (scénario/découpage/story-board), dont il s'agit de voir à présent la nature du projet formel, ce que j'appelle son « récit plastique ».

La grande différence entre « raconter une histoire » et « construire un récit » vient certes de la différence entre « histoire » et « récit », mais plus encore entre « raconter » et « construire ». On ne peut « raconter » que linéairement, puisqu'on en passe par la parole (orale, écrite...) qui se développe uniquement dans le temps. « Construire », au contraire, s'applique davantage à un ouvrage *spatial* : on construit une maison, un objet, etc. c'est-à-dire qu'on assemble différents éléments (détails) en vue d'une totalité. D'où essentiellement l'idée que je viens d'énoncer, d'une certaine plasticité du récit.

Qu'est-ce qu'un « récit plastique » ? Pour introduire, on peut dire qu'il s'agit d'une conception différente du récit qui a la particularité de dépasser la seule dimension de l'intrigue ou, plus précisément, de s'emparer des enjeux propres à l'intrigue, c'est-à-dire propres au contenu du film, à son histoire – de s'en emparer et de les mettre à son profit. Autrement dit, la question incontournable d'un film classique – « qu'est-ce qui va se passer ? » – est ici transposée de l'histoire au récit, du contenu à la forme⁶¹. « Qu'est-ce qui va se passer ?⁶² » : quel nouveau glissement va-t-il advenir, à quelle permutation allons-nous assister, quelle rupture, quel dédoublement, au sein même du récit, de la forme, de l'image. Serges Daney, dans son *Ciné Journal*, a repéré cette particularité dans le cinéma *maniériste*⁶³ : « les films de Coppola, comme ceux

64. Serges Daney, *Ciné journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p.125 (je souligne).

65. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 54.

66. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p. 172.

67. « Un des effets du film ne serait-il pas justement de différer le sens, *de mettre le sens en défaut*, de faire du sens un enjeu, jouer de l'effet de sens comme d'un jeu de mots, par glissements, déplacements, découvrir... ». Marcel Hanoun, *Cinémas de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 127.

68. Cf. *infra*, « Plasticité du pulsionnel (contre la dictature du sens) », p. 187 sq.

de Brian de Palma ou certains Spielberg sont le pan *maniériste* du cinéma américain. Comment définir ce maniérisme-la ? Il n'arrive plus rien aux humains, *c'est à l'image que tout arrive*⁶⁴ ». Mais on peut dire aussi qu'il n'y a pas d'autre monde, pour les personnages d'un film, que celui de l'image. Donc, par l'intermédiaire de l'image, c'est à eux, finalement, que tout arrive.

Dans ce cinéma-là, on peut très bien imaginer, à la limite, une scène où les paroles et les gestes seraient particulièrement anodins et disparaîtraient tout à fait dans le souvenir du spectateur, au profit des formes et des mouvements du récit qui auraient seuls de l'importance, qui sembleraient seuls avoir une *signification*. C'est ce qui fait, justement, selon Alain Robbe-Grillet que le cinéma est un art, un art plastique pourrait-on ajouter : « il crée une réalité avec des formes. C'est dans ses formes qu'il faut chercher son véritable contenu »⁶⁵ ».

Ainsi, serait « plastique », ce qui tend à détruire le représenté au profit de la représentation, l'intrigue au profit du récit, le sens au profit de la forme. Cependant, il faut rappeler, à la suite de Jacques Aumont, qu'au cinéma, « travail plastique et travail sémantique ne se séparent pas : travailler l'apparence plastique de l'image, c'est toujours chercher à modeler le matériau photographique pour le tordre dans le sens du sens »⁶⁶ ». En effet, étant question de récit et non d'image, ce travail plastique qui s'y produit, bien qu'il fasse disparaître *en apparence* le sens – évident et transparent – au profit d'une forme *insensée*, ce travail ne se produit, en réalité, qu'au profit du sens, d'un sens nouveau – certes beaucoup plus ambigu que le précédent – ou disons, plus exactement, au profit de ce qu'on peut appeler des « effets de sens »⁶⁷ ». Il s'agit de voir à présent, au sujet de cette relation apparemment conflictuelle entre *sens* et *plasticité*⁶⁸ agissant au cœur du « récit plastique » ce qui, dans ce domaine qu'on désigne couramment sous l'expression « arts plastiques », s'écarte de ma démarche.

Cinéma et arts plastiques

Le « cinéma élargi »

Écrire un scénario de film et parler de cinéma dans le cadre d'un doctorat en arts plastiques, cela peut poser question et notamment deux : la première, « qu'est-ce que les arts plastiques ? », la seconde, « qu'est-ce que le cinéma ? ». Plusieurs auteurs s'y sont essayés, plusieurs livres y ont été consacrés, je ne souhaite donc pas y répondre de manière exhaustive, seulement en dire quelques mots essentiels pour la suite de cette recherche.

69. A l'origine, et aujourd'hui encore pour l'opinion commune, les arts plastiques désignent essentiellement le travail artistique du dessin, de la gravure, de la peinture et de la sculpture : ce que l'on trouve dans les musées. Le qualificatif « plastique » renvoie donc dans un premier temps à des médiums faisant appel au regard, des médiums travaillant l'image ou plus globalement la forme visuelle. De nos jours, il est tout à fait ordinaire de rencontrer dans la production « plastique » une hétérogénéité d'autres médiums, tels que par exemples la photographie plasticienne, la vidéo d'art, l'art numérique, etc. Il s'agit de nouveaux supports de création issus des recherches technologiques et réinvestis par les artistes. Mais nous restons là encore dans le domaine du visuel. Pourtant, je suis d'avis qu'on peut qualifier de « plastiques » certaines productions à médium non-visuel tel que la littérature par exemple. Certains romans sont de véritables œuvres plastiques (je pense notamment à Robbe-Grillet) et cela n'a rien à voir avec une quelconque mise en page, mais concerne le texte lui-même : le récit.

70. « Le modelleur, quand il dit "je modèle", impose une *figura* à la chose ». Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, 1993, p. 11.

71. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 317.

Les arts plastiques ne se limitent pas à tel ou tel médium spécifique⁶⁹ – peinture, sculpture, photographie, poésie, etc. – mais ils révèlent dans chacun de ces médiums une qualité plastique, c'est-à-dire, avant tout, une attention portée à la *forme* : « plastique » vient du grec *plastikos* (qui concerne le modelage⁷⁰) et désigne la capacité d'un matériau à être modelé, à acquérir un relief, une forme. Le cinéma, au contraire, on peut dire qu'il est un médium, dans le sens où, quelque soit le contenu d'une œuvre filmique, celle-ci se présente nécessairement sous la forme d'une projection d'images en mouvement avec du son. De surcroît, son cadre de diffusion est unique et calibré : c'est la salle de cinéma.

Eu égard à ces deux propositions, nul doute que ma pratique *est* du cinéma puisque je respecte le cadre artistique imposé par le médium, mais c'est un cinéma plastique en ce qu'il s'attache au travail de la forme. Je précise cependant que mes recherches, mes expériences plastiques n'interviennent pas sur le médium lui-même. Il y a, chez certains artistes, une volonté de dépasser le dispositif cinématographique, afin de se libérer par exemple de l'écran blanc, de la salle obscure, des sièges alignés, etc., et ainsi de se rapprocher d'autres moyens comme ceux du théâtre ou des arts plastiques. Ce n'est pas mon cas. Dominique Noguez a analysé ce qu'on a commencé à désigner aux États-Unis, dans les années 60, sous le nom d'« *expanded cinema* » : un cinéma élargi.

La « déconstruction » peut toucher les éléments et les données apparemment les plus essentiels du processus cinématographique. L'emploi même du mot « cinéma » finit par faire problème : de changement en changement, de « variations imaginaires (comme diraient les phénoménologues) en variations réelles, le concept qu'il désigne se distord jusqu'à être méconnaissable. À la limite, il ne retient plus qu'une seule des caractéristiques du cinéma au sens strict : celle d'être un art de la lumière⁷¹.

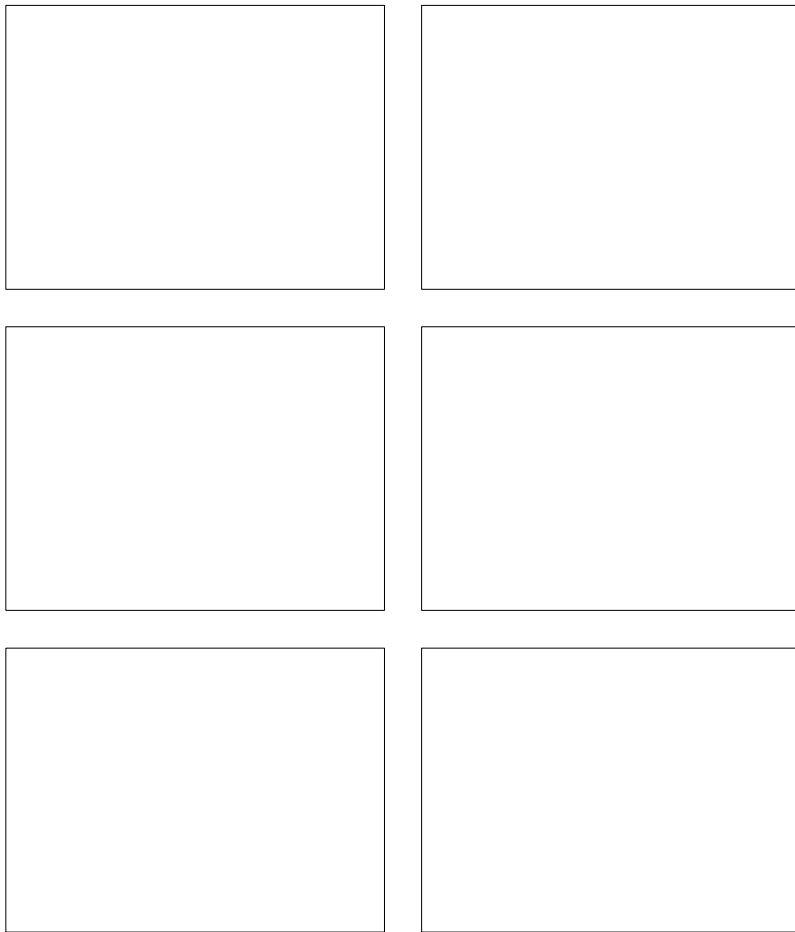
Nous pouvons ainsi classer les œuvres selon qu'elles répondent à la définition, soit :


- d'un art *photographique* (art/écriture de la lumière) : c'est le cas, notamment de la photographie (image fixe), de l'installation et de la performance avec projecteurs de toutes sortes (rétro, vidéo, diapos, hologrammes, etc.) et du cinéma.

- d'un art du *cinématographe* (la « machine » des frères Lumière) : entrent encore dans cette catégorie, l'installation et la performance avec projecteurs vidéo, et le cinéma.

- d'un art du *cinéma* (respect du dispositif : écran blanc, salle obscure, etc.).

Il y a toujours dans un art quelque chose qui se doit d'être respecté, ce n'est que pour mieux faire ressortir l'irrespect qui peut y être à l'œuvre. Au cinéma, cette chose, inaltérable, inaliénable, c'est essentiellement l'écran blanc dans une salle obscure qui, plus qu'un dispositif technique,



 3 PIC. 7

Alain Fleischer, *Prisons dorées*, 1996, projections vidéo, miroirs.

en constitue l'essence même, le mythe. Alors, oui, bien sûr, on peut « élargir » le cinéma, mais dans cet élargissement, n'est-ce pas le concept même de cinéma qui, comme le dit Dominique Noguez, « prend la poudre d'escampette » ?

Sortir de l'écran, le profaner, le détruire, etc., tout cinéaste a pu un jour en ressentir le vif désir, mais c'est *dans* le film que ce désir doit s'exprimer, se mettre en scène, c'est-à-dire symboliquement. La déconstruction ne dit pas s'opérer directement dans le réel, dans la réalité de la salle de cinéma, mais dans l'image, elle doit être *signifiée*. C'est une obligation, du moins, pour rester dans le cadre du « cinéma ». Cependant, ce désir, comme tout fantasme dont il procède, il ne peut se *réaliser*, il ne peut que *s'accomplir*, c'est-à-dire que le film ne pourra en proposer qu'une formation dans laquelle ce désir sera imaginairement présenté comme réalisé. Nous restons dans le domaine de l'illusion.

Donnons tout de même quelques exemples de cet « élargissement » en citant un artiste-cinéaste tel que Alain Fleischer qui, parallèlement à ses œuvres cinématographiques, a réalisé ce qu'on peut appeler des performances et/ou installations cinématographiques. Je pense notamment à ses *Prisons dorées* (1996) [PIC. 7] où quatre films sont projetés sur les murs d'une salle obscure sur lesquels ont été posés ou accrochés des miroirs qui réfléchissent un fragment de chaque image et le renvoient sur les murs opposés, dans le champ des autres films. Dans cette configuration, un miroir placé au niveau de l'entrejambe d'une femme nue fait office de censure et renvoie la partie cachée dans le film opposé, où un spectateur est en train de visiter une salle de musée. La partie ainsi censurée, gros plan fétichiste du sexe, devient pornographique un court instant pour retrouver aussitôt sa « noblesse » artistique, cadrée d'or dans l'espace muséal, en une référence incontournable au tableau de Courbet. Les autres miroirs produisent des symbioses du même type, incluant également le spectateur au dispositif, *via* son reflet ou son ombre.

Il s'agit, dans cette installation, toujours d'images en mouvement avec du son, mais les modalités de leur projection brisent intégralement le cadre – la norme – cinématographique, en une critique à la fois du statut du spectateur, ici inclus à l'œuvre, et de l'espace muséal, entièrement déconstruit plastiquement et, lui aussi, inclus à l'œuvre comme support direct des images, une sorte de boîte noire fantasmagorique.

Un autre travail de Fleischer est intéressant par le très léger décalage qu'il instaure vis-à-vis du dispositif cinématographique : il s'agit d'une suite d'« actions » connues sous le titre d'*Écrans sensibles* [PIC. 8] (1996). Les spectateurs sont invités à entrer dans une salle de cinéma quelque temps avant que la projection ne commence. L'obscurité a déjà été faite et l'écran est recouvert de grandes bandes de papier blanc. À côté sont entreposés plusieurs seaux avec de



FIG. 8 Alain Fleischer, *Écrans sensibles*, 1996, procédé photographique.

longues brosses. Il flotte dans la salle une odeur de produits chimiques. Le film projeté sur cet écran de papier consiste en un unique plan fixe d'une dizaine de minutes, pendant lesquelles il ne se passe quasiment rien. La scène se déroule au bord de la mer, près d'une cabane en ruines dont la terrasse donne sur la plage : une femme, assise, se lève au bout de quelques minutes, puis s'adosse à droite à l'un des piliers en bois. Sur la grève, quelques rares promeneurs traversent le champ... Rien de bien extraordinaire. Mais, à peine la projection terminée, une équipe de quelques hommes et femmes vêtus de combinaisons blanches surgissent dans la salle demeurée obscure, s'emparent des seaux et des brosses et commencent à badigeonner l'écran d'un mystérieux liquide blanchâtre. Aucun résultat immédiatement visible : ce n'est que quelques minutes après le travail achevé que, sous l'action du révélateur qui vient d'être appliqué, le spectateur voit apparaître sur l'écran fait de papier photosensible, le spectre du film qui vient d'y être projeté avec notamment cette phrase « ce film est l'histoire d'une image ».

L'artiste mêle au sein d'un même dispositif, l'installation, le théâtre, la performance, le cinéma, la photographie, le photoroman et la peinture. Contrairement à un travail assez proche tel que celui d'Hiroshi Sugimoto [PIC. 120], ses *Theater* où toute trace du film s'annule dans la blancheur recouverte de l'écran, Fleischer a calculé les paramètres de sa projection (durée, sensibilité de l'écran, intensité lumineuse, négatif, etc.) pour qu'une fois la projection terminée, l'écran une fois « révélé » conserve une empreinte lisible du film. La démarche de Fleischer est d'ailleurs, dans son essence, inverse de celle de Sugimoto : là où le photographe japonais met en relief l'amnésie inhérente de l'écran de cinéma qui ne retient jamais rien du film projeté à sa surface, les *Écran sensible* de Fleischer, comme leur nom l'indique, sont dotés d'une mémoire, une mémoire photographique. Je pense qu'on peut interpréter la phrase « ce film est l'histoire d'une image » en ce sens : *Écran sensible* est un travail sur le temps, l'« histoire » n'est autre que le passé en tant qu'il a contribué à construire le présent tel que nous le vivons ; le film est bien l'histoire de cette image, en tant qu'il est son passé, il a été projeté avant que l'image ne soit révélée, et en tant qu'il constitue le temps (d'exposition) qui a permis à l'image d'être telle qu'elle est. La photographie, c'est d'ailleurs là son but premier, garde en mémoire ce qui est advenu sur un « écran sensible », mais c'est une mémoire incertaine, partielle, sélective... en ce sens, une mémoire *vivante*.

La vidéo d'art

Le Cinquième fantasme n'est évidemment en rien une performance ou une installation cinématographique. Mais il ne s'agit pas non plus de ce qu'on appelle couramment une « vidéo d'art »

72. Cf. Edgar Morin, *Les stars*, *op. cit.*

73. Il s'agissait – il s'agit encore – d'effacer la caméra et toutes les marques d'énonciation, afin que le spectateur en oublie qu'il est devant un film et puisse *le vivre*. Le film ne doit plus faire « écran » au spectateur afin que celui-ci puisse *entrer* dans la fiction : regard-caméra, mouvements trop compliqués, montage trop sec, etc., sont donc à bannir. La particularité – le paradoxe – d'un tel dispositif effaçant les traces de l'activité narrative, c'est que la mise en scène intervient en tant que *mise hors scène* du metteur en scène. Il y a, en peinture, un concept relativement ancien équivalent, la *Sprezzatura* qui fait voir, de près, l'absence d'effort : l'imitation réussie ne doit laisser sur la toile aucune trace et maniement de pinceau qui y forment manière. Dans cette optique, le goût du matériau pictural, physiquement travaillé et visible, ne peut que souiller la peinture elle-même.

74. Dans *Le Cinquième fantasme*, le corps de l'actrice, c'est le corps du film : plusieurs scènes nous en offrent concrètement la preuve. L'exemple le plus évident construit autour de cette idée, c'est le moment où Françoise laisse échapper une larme : il se met aussitôt à pleuvoir, comme si l'émotion de l'actrice se répercutait sur le monde. Cela va même très loin, puisqu'au moment même où la larme perle sur la joue de Françoise, une goutte de pluie y éclate, emportant la larme naissante sur son passage. La mise en scène fait qu'on ne peut pas échapper à cette « résonance » entre le personnage et tout le reste, « tout ça » comme le dit la Femme Mystère, c'est-à-dire le film.

75. En effet, on peut observer une plus grande présence des événements politiques, par exemple, dans les œuvres vidéo que dans les œuvres cinématographiques où, d'ailleurs, le genre documentaire est classé à part, ce n'est pas un hasard.

76. Jean Frois-Wittmann, entre autres, parle de « fiction inconsciente » à propos du fantasme. Cf. Jean Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *Revue française de psychanalyse*, n° 2, 3^e année, 1929.

ou « vidéo d'artiste » et qui n'a à voir avec le cinéma que par sa nature audiovisuelle : c'est un « art plastique audiovisuel » et non un « cinéma plastique ». D'une part, le cadre de diffusion n'est pas le même : salle de cinéma pour l'un, galerie, centre d'art ou collection privée pour l'autre. D'autre part ce qui fait la spécificité du cinéma, c'est-à-dire son langage (développé, analysé, critiqué, déconstruit, depuis plus d'un siècle) n'est pas du tout au centre des recherches vidéo. Il ne faut pas confondre la *vidéo* comme art à part entière avec ses spécificités et le *cinéma* réalisé sur support vidéo. Les recherches des vidéastes sont aussi vastes que les arts plastiques dans lesquels elles s'inscrivent. Ce qui pourrait les définir, en dernier ressort, c'est leur indépendance totale vis-à-vis d'une quelconque « règle » de création, telle que peut l'être dans un certain sens le langage, qu'il soit cinématographique ou autre.

Dans une note datée du 16 novembre 2004, j'ai écrit :

Pourquoi le cinéma ?

Parce qu'il y a l'actrice.

Parce qu'il y a le langage.

Et qu'on peut symboliquement « posséder » et « forcer » pour ne pas dire « violer » l'une et l'autre.

Le cinéma, malgré sa très courte histoire – à peine plus d'un siècle – est riche d'un substrat mythique considérable, développé notamment durant l'âge d'or hollywoodien des années 30-50 où florissaient parallèlement son *star-system*⁷² et son langage classique, son style dit « invisible » ou « transparent »⁷³. Le « viol » auquel je fais référence est à prendre dans le sens d'une *démystification* : démystification de la star, de l'actrice, démystification du langage et de sa « transparence ». En effet, *Le Cinquième fantasme* n'a de cesse de nous exposer des scènes où son actrice tout comme son langage⁷⁴ sont mis à nu, mis à mal, violentés, battus, mis à mort. Mais, comme toute démystification, nous pourrions nous en rendre compte, celle-ci n'aboutit finalement qu'à une remystification plus grande encore.

Alors pourquoi le cinéma et pas la vidéo ? J'y réponds au travers de ces deux grandes *croyances* que sont l'actrice et le langage cinématographique qui agissent au cœur de mon travail – un film *sur* le cinéma et *sur* une actrice – et qui ne sont pas les *croyances* d'une œuvre vidéo. Quelles sont donc les *croyances* d'une œuvre vidéo ? Disons avant tout sa propre matière picturale, mais peut être aussi, la matière du monde, sa *matière réelle*⁷⁵ (sa réalité sensible) alors que le cinéma, lui, serait plus proche de sa *matière fantasmatique* (sa réalité psychique), ce qu'on appelle aussi, d'une manière détournée, plus convenable, la *fiction*⁷⁶.

77. André Bazin cité par Jennifer Van Sijll, in *Les Techniques narratives du cinéma*, Paris, Eyrolles, 2006, p. 18.

78. Ici, le cadre de projection est respecté : les films sont diffusés dans des salles de cinéma.

79. Tous ces éléments – stimuli visuels auxquels il faut ajouter les sonores – ont été étudiés dès les débuts de l’histoire du cinéma par des théoriciens comme Lev Koulechov.

80. Il n’y a pas une absence totale de sens dans le film expérimental, mais il s’agit alors davantage d’une « signification ». En effet, il y a dans le mot « sens » l’idée d’une direction, d’un mouvement qui emporte les images, autrement dit, l’idée d’une narration, d’un récit. L’expérimental tend à s’écarter de cette logique, pour construire ses « significations » par la puissance de ses images, par leur rencontre, leur confrontation, leur choc. En ce sens, je ne pense pas me tromper en disant que l’outil de la *signification* propre au cinéma expérimental est le *montage*, alors que l’outil du *sens* propre au cinéma classique est le *scénario*. Bien sûr, ceci est loin d’être une règle et peut être contredit par de nombreuses œuvres.

81. Guillaume Apollinaire, « Méditations esthétiques », in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1991, p. 9.

Le cinéma expérimental

Lorsqu'il est question de *plasticité* au cinéma, la qualité est généralement accordée à l'image et toutes ses composantes : « dans la plastique, il faut comprendre le style du décor et du maquillage, dans une certaine mesure même du jeu, auxquels s'ajoutent naturellement l'éclairage et enfin le cadrage qui achève la composition ⁷⁷ ». C'est parce que le cinéma est espace, c'est-à-dire représentation d'une certaine étendue délimitée par un cadre, qu'il peut être communément envisagé comme un art plastique, en référence à la peinture. C'est notamment cette dimension, cette portion d'espace offerte, qu'explore le cinéma expérimental. Pour ce cinéma-là ⁷⁸, le cadre de l'image audiovisuelle est généralement considéré, à l'image du tableau, comme un champ d'expériences plastiques, c'est-à-dire un travail parfois sur la couleur, parfois sur la forme, le mouvement, le relief, la durée, la vitesse, le rythme, la direction ⁷⁹, etc.

Le cinéma classique est communément défini comme un art du récit. Pourtant, la matière du cinéma expérimental, c'est la matière des images, non celle du récit. Il s'agit pour ces cinéastes d'autonomiser la forme et, si récit il y a, c'est un récit d'images pures comme on peut dire d'une toile d'Yves Klein qu'elle est un ciel de couleur pur. Histoires de cercles ou de carrés, suspens de lignes ou de points, aventures de rosaces et de nébuleuses, coups de théâtre psychédéliques, etc. : le « récit » expérimental ne répond pas à une exigence de *sens* ⁸⁰ (même déconstruit), mais de rythme, de composition, de mouvement... entre formes plastiques, couleurs, lignes, etc. Il s'agit, littéralement d'une « peinture » en mouvement, avec du son. Il y a en quelque sorte substitution des modèles plastique et musical aux modèles théâtral et romanesque.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le cinéma expérimental travaille très souvent en étroite relation avec la musique, puisque cette dernière a souvent été considérée comme « art pur » en raison de son émancipation vis-à-vis de la mimesis. Je rappelle à ce propos les mots de Guillaume Apollinaire concernant un avenir pictural qu'il sent à son époque se rapprocher à grandes enjambées : « on s'achemine vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure ⁸¹ ». Cette phrase est intéressante pour nous qui nous intéressons au cinéma puisque celui-ci est un mixte, entre autres, de peinture et de littérature, c'est-à-dire d'espace et de temps. L'expérimental ne peut donc que reprendre à son compte ces paroles avant-gardistes d'Apollinaire.

Mais ne nous y trompons pas, « expérimental » ne rime pas forcément avec « abstrait » : certains films mettent en scène des figures reconnaissables, des objets réels, des décors, des

82. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 32.

83. *Ibid.*, pp. 35-36.

personn(ag)es, etc., mais ceux-ci ne sont enrôlés dans aucune logique narrative, seulement plastique. Il ne faut pas confondre, là encore, un film expérimental avec un film qui fait des expériences – ce que tout film devrait faire : les films expérimentaux n'ont pas le monopole de l'expérimentation.

Selon Dominique Noguez, « est "expérimental" tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande (on entend par "préoccupation formelle" tout souci lié à l'apparence sensible ou à la structure de l'œuvre, *compte non tenu* du sens qu'elle véhicule)⁸² ». Cette définition demeure incomplète au vu de mon propre travail qui y répond parfaitement sans pourtant être un film expérimental. Si elle est incomplète, c'est pour s'appliquer aussi bien à l'image et aux sons qu'au récit. En effet, dans *Le Cinquième fantasme*, les préoccupations formelles sont bien au poste de commande, mais essentiellement au niveau du *récit* – et ceci, je précise, *compte non tenu* du sens que celui-ci véhicule. Les recherches plastiques que je mène par rapport au récit ne sont pas, en premier lieu, destinées à produire du sens, mais au contraire en sa perturbation ou, plus généralement, en une esthétisation des événements dans leur déroulement au cœur du « flux narratif ».

Dans le cinéma expérimental, les préoccupations formelles concernent essentiellement l'image et le son. Un peu plus loin dans son livre sur le cinéma expérimental, Noguez précise sa définition dans ce sens :

Toutes les fois que l'écran semblera nous dire : « regardez le rectangle que je suis, ou le tableau que je suis, ou la blancheur que je suis ; regardez la manière dont les formes sont agencées sur ma surface, la manière dont elles se déplacent » ; toutes les fois que les couleurs sembleront nous dire : « voyez mon éclat ou ma discrétion » ; que la pellicule semblera nous dire : « voyez mon grain ou mon opacité », alors nous serons du côté de la fonction poétique triomphante et donc du cinéma expérimental⁸³.

Autrement dit, l'écran expérimental, comme le tableau moderniste, est une entité appartenant au même espace que celui du spectateur. L'espace pictural a perdu son « intérieur » pour devenir tout « extérieur » : il n'est plus le support d'un monde imaginaire, ce qu'on appelle la diégèse dans le cinéma classique. Le spectateur ne peut plus fuir son propre espace pour s'y réfugier.

L'attention portée à la forme n'est donc pas suffisante pour définir le cinéma expérimental, puisque tout cinéaste digne de ce nom serait en ce sens expérimental. Il faudrait plutôt faire une distinction au niveau du narratif : entre les films « classiques » où le narratif est au service d'une histoire, les films « dynarratifs » où le narratif est toujours en ligne de mire bien que ce soit à

84. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 278.

85. Il suffit ici de transposer, ou tout du moins de redoubler ce processus subversif de l'objet *représenté* (peinture surréaliste) à l'objet *narré* (cinéma dynarratif).

86. Cf. *infra*, « De la picturalité », p. 527 sq.

dessein de le déconstruire, et les films « expérimentaux » où l'enjeu n'est pas – ou si peu – narratif. En d'autres termes, le problème du film classique – narratif-représentatif – et du film dynarratif est essentiellement celui de la *dénotation* en ce qu'elle permet de produire du sens : la *connotation*. La « forme » expérimentale, elle, est d'une toute autre nature : elle n'est presque jamais concernée par l'*iconicité* d'une dénotation, mais, directement, par le *pictural*. Pour le dire autrement, il y a en quelque sorte un enjeu comparable dans leurs préoccupations formelles, entre le cinéma expérimental, et le cinéma dynarratif dont se revendique *Le Cinquième fantasme*, mais le premier s'attaque essentiellement à l'image et au son quand le second se concentre sur le récit. Pour l'expérimental, l'image et le son sont une fin plastique en soi ; pour le cinéma dynarratif, ce sont des outils plastiques au service d'un récit plastique. L'œuvre expérimentale est le fruit d'un travail sur *la matière de l'image* ; l'œuvre dynarrative, le fruit d'un travail sur *la matière du récit*.

Jean-François Lyotard, dans son livre *Discours, figure*, introduit une tripartition dans sa définition de la figure : la *figure-image*, la *figure-forme* et la *figure-matrice*. Ce qui caractérise la *figure-image*, c'est sa dépendance au référent, à l'objet : ce qui y subit violence, dit Lyotard, c'est la règle de formation de l'objet perçu. La *figure-forme*, quant à elle, intervient au-delà de toute contrainte imposée par le réel, c'est-à-dire qu'elle est le résultat d'une intensité pulsionnelle qui n'entre pas en interaction avec l'extériorité d'un quelconque objet représenté, mais agit directement dans la « matière figurale ». Lyotard illustre clairement ces deux premiers types de figures au travers de deux « mouvements » picturaux : « du surréalisme au courant abstrait lyrique américain de l'après-guerre, il y a précisément le renversement de l'image figurale en forme figurale, l'activité déconstructrice cesse de ne s'attaquer qu'aux silhouettes visibles et d'y surimprimer des contours visionnaires, elle s'en prend à l'espace même de la mise en scène, au tracé régulateur, au ressort de l'œil. Dali incarne la conservation acharnée de l'espace scénique, tandis que par Matta, Gorky, Pollock, le sondage et l'exhibition de son sous-sol commencent ⁸⁴ ». Cette conceptualisation lyotardienne de la figure peut permettre d'envisager une première « séparation » entre d'un côté le cinéma classique et dynarratif qui s'occupe, respectivement, de ménager ou de pervertir (à l'image du surréalisme) la *figure-image* ⁸⁵ et, d'un autre côté, le cinéma expérimental qui concentre son travail sur la *figure-forme*, c'est-à-dire la pellicule, la matière picturale (grain, rayures, brûlures...), le temps filmographique, etc.

Cependant, il arrive à certains films dits « classiques » de violer cette frontière conceptuelle – ce dont je ne me prive pas dans *Le Cinquième fantasme* – en déplaçant leur attention, plus ou moins discrètement, sur le support même de leurs images ⁸⁶. Ainsi, la limite restera toujours



FIG. 9 David Lynch, *INLAND EMPIRE*, États-Unis, 1996.

87. « Qu'est-ce qu'un récit en effet ? Essentiellement la mise en œuvre des deux notions d'événement et de causalité ». Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 135.

88. Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 16.

89. Le récit cinématographique étant un récit en images, les images suivent naturellement ce mouvement perversif.

90. L'auteur précise même que ses livres sont régulièrement utilisés à l'étranger comme supports pour l'apprentissage de la langue française.

91. Ma référence en termes purement de photographie, est celle de William Lubtchansky dans le film de Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague* (1990).

floue entre les genres, si bien qu'il est difficile de classer une œuvre, par exemple, comme le dernier Lynch, *INLAND EMPIRE* [PIC. 9] : est-ce un film expérimental ou non ? Malgré les nombreuses références et son esthétique, il n'en est rien, puisque la logique lynchéenne reste narrative dans son essence, bien que déconstruite – ici littéralement éclatée – dans sa forme.

Au vu des nombreuses difficultés qui empêchent de déterminer clairement à quel type de cinéma nous avons affaire – film expérimental ou film dysnarratif dont le matériel narratif a été rendu méconnaissable –, la solution est finalement de définir et de délimiter selon l'intention de l'artiste vis-à-vis du narratif : respecter, pervertir ou détruire (ou simplement ignorer) autrement dit, respectivement, cinéma classique, dysnarratif ou expérimental. On peut ainsi désigner comme « expérimental » un film dont l'enjeu artistique (formel) n'est pas du ressort narratif, contrairement au cinéma classique, dont l'enjeu peut être – il ne faut pas s'y tromper – la dé(con)struction du narratif dans le cas du cinéma dysnarratif. Malgré tout, cette volonté de séparer les films apparaît vite arbitraire dans le sens où il existe également beaucoup d'œuvres métisses, évoluant entre le pôle expérimental du cinéma et son pôle classique. Mais c'est là un intérêt particulier du cinéma expérimental : certes il produit des œuvres spécifiques – ce qu'on appelle des films expérimentaux – mais il constitue en plus un véritable lieu d'expérimentation dans lequel le cinéma « classique » ne se prive pas de puiser outils, images, idées, etc.

Récapitulons : cadre de diffusion conservé (la salle de cinéma), narration préservée dans son principe de base ⁸⁷ et langage respecté (pour mieux être mis à mal par la suite) : *Le Cinquième fantasme* n'est donc pas un film expérimental, il s'inscrit dans ce qu'on appelle le « cinéma narratif et représentatif ⁸⁸ », c'est-à-dire un cinéma qui, d'une façon ou une autre, raconte une histoire en la situant dans un certain univers imaginaire qu'il matérialise en le représentant. En tant que plasticien, je ne cherche en aucun cas à sortir du cadre fondamental imposé par ce médium. C'est bien en ce sens le cinéma dit « classique » que j'explore et que je souhaite « pervertir » de l'intérieur, c'est-à-dire non pas les images, mais le récit ⁸⁹.

De même que Robbe-Grillet insiste sur le fait que son écriture est parmi les plus limpides qui existent ⁹⁰, qu'il ne souhaite pas, contrairement à d'autres auteurs, « pervertir » le code de la langue pour se concentrer uniquement sur celui de la narration ; de même, pour *Le Cinquième fantasme*, j'ai souhaité conserver plus ou moins intacte le « code » de l'image qui reste dans mon film très classique ⁹¹, pour me consacrer à celui de la narration. La principale raison de cette « préservation » est que le meilleur moyen de subvertir le cinéma ne consiste pas à en détruire intégralement la figure classique, mais à inoculer une dose de licence au cœur de cette forme extrêmement codée, réglée, figée, de telle sorte que cette *licence*, cette liberté trop

92. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 127.

« L'ordre est nécessaire à la luxure, c'est-à-dire à la transgression ; l'ordre est précisément ce qui sépare la transgression de la contestation ». *Ibid.*, p. 164.

93. *Ibid.*, p. 15.

94. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur, op. cit.*, p. 135.

95. Je reprends ici la distinction classique entre l'iconique et le pictural, c'est-à-dire entre ce qui a trait à l'image en tant que représenté (une baleine, une échelle, un jardin ou n'importe quoi d'autre de nommable) et ce qui a trait à l'image en tant que matière (peinture, encre, terre, lumière, etc.).

grande, cet « irrespect », cette subversion n'en ressorte que plus violemment, au lieu de se fondre dans un climat généralisé non pas de *subversion*, mais de *contestation* : « la meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire ?⁹² ». Selon Roland Barthes, il n'y aurait aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : « notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formes méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée⁹³ ».

Ça n'est pas du tout un hasard que Deux ou trois choses que je sais d'elle ou Made in USA, de Godard, ont été produits et distribués dans le système. C'est, au contraire, précisément parce qu'ils se situent à l'intérieur de l'idéologie en place. Toute une thématique, une qualité de photographie, une panoplie d'objets, d'acteurs, de situations dramatiques, etc., s'y retrouvent qui témoignent de ce fait essentiel : Godard ne se prend pas pour un archange qui aurait échappé par grâce divine aux mythes de la société qui l'a nourri, et il sait qu'on ne peut lutter contre l'idéologie que de l'intérieur même. Quiconque croit en sortir se condamne au silence⁹⁴.

Cinéma et cinéma

Faire un film « dans » le cinéma

Cette courte analyse par Robbe-Grillet du cinéma de Godard suggère que ce dernier ne fait pas seulement des films *de* cinéma, mais aussi des films *dans* le cinéma. Je reprends ici l'expression que Tarantino utilise pour définir son cinéma, en particulier son diptyque *Kill Bill*.

Faire un film *dans* le cinéma, qu'est-ce à dire ? D'un point de vue purement *iconique*⁹⁵, cela signifie que le monde dans lequel se développe l'intrigue du film est construit sur un modèle cinématographique au lieu d'un modèle réel. Le monde dans lequel évoluent les personnages est déjà cinématographique avant même que la caméra ait pu en enregistrer la moindre image. Cette « affectation » peut se ressentir, de manière très discrète, à peine sensible, dans la facticité non-camouflée d'un décor en carton-pâte par exemple, dans l'hyper-sophistication d'un éclairage artificiel non-motivé, dans le minimalisme quasi-théâtral d'un espace transformé en épure théorique, dans l'absence étrangement inquiétante d'une figuration conséquente, etc.



PIC. 10 Quentin Tarantino, *Kill Bill volume 1*, États-Unis, 2003.



Cela peut aussi se ressentir, d'une manière bien plus provocante, dans une référence explicite à tel ou tel genre cinématographique, tel que Tarantino procède pour *Kill Bill* eu égard au western et au film de sabre. Il s'agit bien là d'une « provocation » dans le sens où cela provoque une rupture, incongrue et donc choquante, entre le « réalisme » du monde contemporain dans lequel se déroule l'action et ce que le genre pris en référence y inocule comme éléments perturbateurs.

L'exemple à la fois le plus grotesque et le plus critique de *Kill Bill*, et en même temps relativement discret, puisqu'on ne le repère pas à la première vision du film, c'est cette courte scène [PIC. 10] où l'on voit la Mariée *alias* Black Mamba (Uma Thurman) prendre l'avion pour le Japon, puis traverser le hall de l'aéroport de Tokyo. Il s'agit d'un aéroport tout ce qu'il y a de plus ordinaire, mais si l'on y regarde à deux fois, on remarque, non sans une grande jubilation, que la totalité des figurants – les voyageurs – se promène avec un sabre à la main. De même, dans l'avion, le karana que vient de forger Hattori Hanzo repose bien en évidence, arrogant, aux côtés de sa propriétaire. Cette référence asiatique affichée – et même caricaturée ici – au film de sabre, mais en même temps naturelle puisqu'on prend le train pour le Japon, se heurte avec violence à l'actualité politique qui, à la sortie du film en 2003, est celle des événements du 11 septembre 2001 et des dispositifs de sécurité destinés à prévenir les menaces terroristes, notamment dans les aéroports. On ne peut s'empêcher de sourire du décalage : Tarantino fait mouche.

Si l'on revient un instant à *Made in USA*⁹⁶, on peut dire que Godard va encore plus loin dans le sens où il fait son film non plus dans les limites circonscrites d'un genre mais, comme l'indique son titre, au sein même de la production d'un pays entier et non des moindres puisqu'il s'agit des États-Unis, autrement dit Hollywood. Là encore, « provocation » il y a, par la rupture incongrue et choquante qui s'opère entre d'une part le « réalisme » historique et politique dans lequel le film s'inscrit et d'autre part son esthétique, kitsch à souhait, résultante directe de la marque de fabrique prise en référence : « made in USA ».

« L'impression de naviguer dans un film de Walt Disney mais joué par Humphrey Bogart, donc... dans un film politique » prévient le personnage joué par Anna Karina en début de film, assertion qu'elle reprend plus tard d'une autre manière : « on était bien dans un film politique, c'est-à-dire du Walt Disney plus du sang ». En effet, l'actualité politique des années 60 est bien présente dans le film, on pense notamment à la guerre d'Algérie, de même qu'à ses relents marocains, en l'occurrence l'affaire Ben Barka (1966), l'une des premières grandes compromissions du pouvoir de l'époque. Cependant, Godard rompt avec le « sérieux » qu'implique légitimement

97. Natacha Thiéry, « L'Assomption du trompe-l'œil », in *Du Maniérisme au cinéma, op. cit.*, p. 105.

98. Michel Chion, *David Lynch*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 2001, p. 264.

99. Est cinématographique, non pas tout ce qui apparaît dans un film, mais ce qui n'est susceptible d'apparaître qu'au cinéma et qui constitue donc de façon spécifique l'art cinématographique au sens étroit du terme.

mement un sujet tel que celui-ci, et dote son « film politique » d'une apparence « made in USA », une apparence qu'on peut qualifier à nouveau de « grotesque » – tout le film est grotesque – ce qui n'est évidemment pas une inconséquence de la part du cinéaste, mais bien l'instauration dans ce décalage d'une distance artistique et donc critique vis-à-vis des événements politiques évoqués.

La différence fondamentale entre le film de Godard et n'importe quel autre film *made in USA*, de même qu'entre le film de Tarantino et n'importe quel autre film issu des genres-référence, c'est cette prise de distance critique, qu'elle soit à consonance politique, morale, esthétique ou autre, par rapport au cinéma *dans lequel* chacun de ces auteurs produit son propre film, son propre discours. C'est là, selon Natacha Thiéry, une spécificité du cinéaste maniériste, qui « tient dans la conscience qui est la sienne de ce qu'il fait, du lieu d'où il se situe, bref dans la "non-innocence" de son exercice artistique ⁹⁷ ».

La matière cinématographique (à propos d'un cinéma maniériste)

D'un point de vue purement *pictural* cette fois-ci, faire un film *dans* le cinéma, cela signifie que l'auteur construit ses images et son récit en pleine « conscience » des outils qui sont à sa disposition et, ce faisant, en prenant une fois de plus du recul par rapport à ces outils et la manière dont ils sont sensés être utilisés. C'est ce qui fait dire à Michel Chion, dans son livre sur David Lynch, que ce dernier joue « avec » le cinéma et non plus « du » cinéma ⁹⁸. Il faut, pour comprendre cette phrase, la replacer dans son contexte musical : en effet, il est admis de dire qu'on joue « du » piano ou « du » violon, jouer « avec » un instrument de musique, c'est faire l'enfant, c'est ne pas utiliser l'instrument comme il faut, ce que nous enseigne le solfège, mais comme il ne faut pas (on y revient) c'est-à-dire d'une manière différente. Jouer « avec », c'est jouer comme « avec » un jouet, avec toutes les libertés – et même davantage – que permet l'outil en question, et qui n'est plus alors vraiment un outil puisque sa fonction d'origine – son bon usage – est pervertie.

Cette « réflexion » sur l'outil cinématographique met bien évidemment à mal toute la conception classique du cinéma, en particulier son travail sur la transparence du médium, l'invisibilité de son instance énonciative, etc. Pour ce cinéma-là, au contraire, les éléments cinématographiques ⁹⁹ ne sont pas à camoufler, ils font partie intégrante du monde proposé au spectateur, au même titre que les personnages, les décors ou les accessoires. En d'autres termes, tout est permis pourvu qu'à chaque instant, le cinéma agisse et se regarde agir.

100. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 391-392.

101. Alain Bergala éd., « Le Cinéma à l'heure du maniérisme », Cahiers du cinéma, n° 370, avril 1985.

102. Il me faut préciser que, dans ce travail de la forme, ce qui compte pour le spectateur reste toujours le *comment* de l'œuvre – sa forme – et non le *comment* de sa production. Il ne faut pas confondre, comme on le fait souvent, l'artiste maniériste avec le virtuose qui, dit-on, n'émeut pas – l'effet direct des formes est diminué – mais suscite l'admiration. Cf. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 393.

La manière est d'autant plus sensible dans un art, que la forme qu'il nous propose garde mieux les traces ou donne mieux les apparences d'une conduite, tantôt concrétisée dans des gestes, tantôt purement idéale ou symbolique : le trait du dessinateur, la « recherche » d'une image poétique, la cadence d'une phrase, la répartition des supports ou le choix des matériaux dans l'architecture, les mouvements de la caméra et les angles de prise de vue – bref, tous les aspects qui font sentir ou supposer une volonté artistique, une certaine gratuité et une « main » réelle ou métaphorique¹⁰⁰.

Quel est ce cinéma auquel je m'intéresse et que je pratique sous sa forme scénaristique ? Entre le cinéma expérimental, le cinéma d'auteur, le cinéma plastique, le cinéma d'art & essai ou de recherche... il y a de quoi se perdre. Étant issu des arts plastiques, il y a un « mouvement » pictural qui m'a toujours fasciné, c'est celui qu'on appelle *maniérisme*. Aujourd'hui, le terme est employé pour désigner principalement certaines productions artistiques réalisées en Europe entre 1520 et 1580 environ. Stylistiquement, il se situe entre l'apogée de la Renaissance et les débuts du baroque et du classicisme. Mais comme les termes de baroque et de classique, le terme de maniérisme a été, en outre, étendu à des œuvres de n'importe quel siècle et de n'importe quel pays. Ainsi, pour la première fois en 1985, il fut employé à propos du cinéma, dans l'article que lui consacrent les *Cahiers du cinéma* : « Le Cinéma à l'heure du maniérisme¹⁰¹ ».

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le maniérisme comme mouvement géographiquement et historiquement déterminé, mais le maniérisme comme geste artistique. Il y a toujours eu dans l'art un niveau d'autonomisation de la manière, qui passe pour « naturel » : la limite appréciative est bien entendu relative au milieu historique et social et à la culture du spectateur, mais tout ce qui est au-dessus sera toujours senti comme « maniéré », et ce qui est au-dessous comme maladroit ou non artistique. D'autre part, le champ lexical du mot lui-même est mouvant, oscillant sans se fixer entre les deux pôles que constituent la « manière » et le « maniéré », pour décrire, par glissements sémantiques progressifs, d'abord le style propre à un cinéaste, puis la propension ostentatoire à privilégier le travail de la forme. C'est bien sûr ce second pôle qui m'intéresse¹⁰².

L'usage courant de l'adjectif « maniériste », en particulier dans le domaine cinématographique, est le plus souvent dépréciatif, synonyme d'une corruption du goût, d'un art qui tombe dans l'affectation, dans la manière, un art faux, artificiel, superficiel, décoratif, ornemental, désabusé, esthétisant, un art d'imitation ou de pur formalisme, aux effets faciles, multipliant les clichés, les stéréotypes, etc. Pour résumer, une véritable décadence.

103. Daniel Arasse, « Conversations avec Daniel Arasse », *Simulacre*, n° 2, hiver 2000, p. 11.

104. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 191.

105. Jacques Aumont, *Amnésies*, Paris, POL, 1999, p. 27.

106. Le cinéma expérimental procède parfois à ce « rapprochement » de l'écran pour en explorer la matière qui s'y projette. En ce sens, l'expérimental travaille la matière (plastique) de l'image, tandis que le cinéma qui m'intéresse travaille la matière (plastique) du récit.

De tels jugements ne peuvent venir que de critiques ou de spectateurs d'histoires mises en films, non de spectateurs de cinéma. En effet, il est établi que la « communication filmique » d'une histoire doit être transparente, c'est-à-dire qu'elle doit s'effacer au profit de l'histoire racontée. En ce sens, on ne pourrait parler de « laideur » maniériste qu'en rapport avec un idéal de transparence. Le maniérisme exprime une crise de confiance dans la validité de la représentation classique, c'est-à-dire dans cette volonté de transparence entre l'équilibre de la forme et l'équilibre supposé du sujet – sujet à la fois représenté et regardant. Selon Daniel Arasse, « la position maniériste consiste à mettre en doute cet équilibre et à faire surgir une prise de conscience de la subjectivité ¹⁰³ ».

Robbe-Grillet, de son côté, nous invite à « prendre le contre-pied d'un tel système, en commençant par rétablir dans son rôle cette nécessité primordiale de tout art : désigner sans honte son propre matériau ainsi que le travail créateur effectué sur lui ¹⁰⁴ ». Je ne peux que souscrire à un tel mot d'ordre d'autant qu'il met en avant une qualité de plasticien dans le champ du cinéma. N'est-ce pas là, en effet, un autre principe essentiel pour un art « plastique » que de s'interroger sur son médium, sur la matière propre à son art – s'interroger en profondeur et non plus simplement utiliser son art (ses outils) d'une manière conventionnelle, « comme il faut », ce qui revient à s'exprimer d'une manière aussi impersonnelle que possible, puisque la personnalité d'un artiste s'affirme précisément dans la manière dont celui-ci s'empare de son art, se l'approprie, dans la manière dont il entre en lui et le fait entrer en lui.

Un cinéaste fait un film : quoi de plus naturel ? Faisant un film, il fait aussi du cinéma, c'est-à-dire qu'il éprouve concrètement et pratiquement les pouvoirs et les limites du cinéma ; tous les films dignes de ce nom sont des explorations et des mises en question du cinéma (le cinéma n'est pas un objet trouvé, qui irait de soi : il faut sans cesse le redéfinir pour le rejustifier).

Un cinéaste fait un film pour dire qu'il fait un film, ou pour dire pourquoi il fait un film : voilà qui est déjà un peu plus remarquable, parce que le cinéma a surtout travaillé selon d'autres modes ¹⁰⁵.

Ainsi, contrairement à ce que le terme peut suggérer, le maniérisme ne donne pas à voir la manière plutôt que la matière, mais c'est qu'il s'agit d'une matière cinématographique. Qu'est-ce qu'une matière cinématographique ? Une chose est certaine, ce n'est pas en s'approchant de l'écran, comme on s'approche d'un tableau, qu'il nous est possible de voir la « matière » d'un film ¹⁰⁶. Cette matière cinématographique, cette « picturalité » au sens large du terme, c'est dans

107. Le cinéma, dans sa conception classique, est avant tout un art du récit, dans le sens où le cinéaste qui travaille son œuvre *en détails* ne fait pas apparaître la matière de l'image (comme dans la peinture ou l'expérimental), mais la matière du récit. Précisons tout de suite qu'il s'agit ici d'un récit en images, d'où l'impossibilité de séparer hermétiquement le récit des images qui le portent. D'ailleurs, certains films tels que le diptyque *Grindhouse* de Tarantino et Rodriguez construisent amplement leur récit sur la matière des images (grattages, brûlures, grain, etc.), mais c'est là justement une référence directe au cinéma expérimental : cf. *infra*, « De la picturalité », p.527 sq.

108. Cf. *infra*, « *Obscæna* », p. 519 sq.

109. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 45.

110. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 393.

111. Cf. Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, *op. cit.*, p. 17.

l'*entre-image* qu'il faut aller la chercher – montage, mouvements de caméra, éclairages, profondeur de champ, etc. – de même que dans son « entre-récit » pour ainsi dire, dans tous les glissements, ruptures, condensations, permutations, (dé)liaisons, entrecroisements... qu'opère le récit ¹⁰⁷. C'est bien en effet mon intention que de considérer le récit comme une matière, au même titre que l'image : une matière à manipuler, à modeler, une matière plastique donc, à laquelle l'artiste se donne comme projet d'offrir une forme, une *figura* selon le terme d'Erich Auerbach.

Le miroir du cinéma

L'art, aujourd'hui, ne cherche plus à faire illusion. C'est l'une des conséquences de ce travail plastique, ce jeu avec la matière de l'art, sa mise à nue *obscène* ¹⁰⁸. Pourtant, la croyance (produit de l'illusion classique) n'a pas disparu, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, elle s'est seulement déplacée, au cinéma, de l'intrigue au récit, du contenu à la forme, du *suspens hitchcockien* au *suspens maniériste* : « mais qu'est-ce qu'il va arriver au cinéma ?! ». Selon Dominique Païni, tout l'enjeu du cinéma de demain va être de devoir mettre en concurrence – et ce sera ça le suspens, sa tension intérieure – ce qui arrive aux personnages et ce qui arrive aux images.

Ce qui fait monter la tension du spectateur d'un film maniériste n'est pas de devoir attendre l'événement dont il anticipe l'advenue, mais de pressentir qu'à tout moment menace un retournement des formes et des ressorts narratifs ¹⁰⁹.

On s'approche dès lors de ce qu'on peut appeler un « film pur », c'est-à-dire un film dont la puissance tiendrait presque exclusivement à sa mise en récit, sa mise en scène, sa mise en image. Mais n'est-ce pas ce que tout film devrait être ? Cependant, vis-à-vis de ce travail essentiel et naturel de la forme, le maniérisme prend de nouveau du recul pour considérer ses outils non plus comme instruments, mais comme objets de sa mise en scène. « Le maniérisme est vraiment et essentiellement "l'art de l'art", alors que l'art, lui, n'est pas vraiment et essentiellement "l'attention pratique portée au comment objectivé sous l'angle de la production d'effets". En d'autres termes, le maniérisme suppose et prend au sérieux une définition formelle et extérieure de l'art ¹¹⁰ ».

Selon Francis Vanoye ¹¹¹, trois points de départ sont à l'origine de la plupart des scénarios :

- une histoire (embryonnaire ou complète, réelle ou fictive) ;
- un sujet (politique, moral, esthétique, etc.) ;
- le cinéma lui-même comme institution (une star, un remake, un métafilm, etc.).



Pic. 11 Jean Honoré Fragonard, *Les Baigneuses*, 1765, huile sur toile, 65 × 81 cm, Paris, Musée du Louvre.

112. Serges Daney, *La Rampe*, Paris, Gallimard, 1983, p. 176.

113. Véronique Campan & Gilles Menegaldo, in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 4.

114. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 273.

115. Cf. Daniel Arasse, « La Fascination picturale », in *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 274-277.

116. Jacques Thuillier, *Fragonard*, Genève, Skira, 1967, p. 90.

117. Gustave Planche cité par Daniel Arasse, in *Le Détail*, *op. cit.*, p. 277.

Partant de ce dernier point, comme le constate Serges Daney, « le cinéma a désormais le cinéma en toile de fond ¹¹² ». Nous avons vu que toute forme en excès se rend visible pour elle-même, en ne cessant de désigner la performance de son énonciation. Mais il peut arriver que cette « désignation » qui n'était alors qu'une non-dissimulation, devienne le sujet même du film, celui-ci se consacrant alors à l'étude de ses propres formes. Véronique Campan et Gilles Menegaldo ont introduit leur ouvrage *Du Maniérisme au cinéma* en suggérant l'éclosion du mouvement maniériste à partir du moment où celui-ci « place le cinéma en référent premier du cinéma et conduit à une remise en jeu perpétuelle de l'image, invitant le regard à faire un retour sur les conditions de son exercice. Plus qu'une mouvance esthétique, le maniérisme serait une manière de voir, de concevoir le cinéma et son étude ¹¹³ ».

Pourtant, selon Maurice Blanchot, « jamais une œuvre ne peut se donner pour objet la question qui la porte. Jamais un tableau ne pourrait seulement commencer, s'il se proposait de rendre visible la peinture ¹¹⁴ ». Certes, on se retrouve un peu comme dans la situation du modèle qui essaie de détacher ses gestes de ceux de son reflet dans le miroir. L'artiste, lorsqu'il se propose de peindre la peinture, ne peut détacher l'acte de l'intention. Il ne peut peindre la peinture puisqu'à chaque touche de peinture renouvelée, c'est déjà la peinture elle-même qui s'exprime, une fraction de seconde avant l'artiste pour ainsi dire. L'artiste ne peint pas la peinture, il n'a pas le recul nécessaire à cet acte de représentation : il peint *avec* la peinture.

Pourtant, certains peintres se sont donné pour objet la peinture, et ont réussi dans ce projet, parfois le temps de quelques touches de peinture, détails infimes, parfois sur la totalité d'un tableau voire d'une œuvre. Je renvoie au paragraphe que Daniel Arasse a consacré au « détail pictural ¹¹⁵ » dans son livre *pour une histoire rapprochée de la peinture* avec, pour reprendre l'un de ses propres exemples, *Les Baigneuses* de Fragonard [PIC. 11] : que voit-on dans ce qui, de loin, constitue la verdure dans laquelle se prélassent les jeunes femmes ? « Ces roseaux ne sont plus des roseaux, mais des traînées de pâte ¹¹⁶ ». Arasse voit dans cette picturalité la manifestation du « rien », non pas en tant que rien du tout, mais en tant que du réel, insignifiant, du rien : « c'est de la peinture, et rien de plus ¹¹⁷ ». Je vois, pour ma part, inscrit dans ces « traînées de pâtes » une pure sensualité picturale, la sensation même d'une *caresse* sur les fesses et entre les cuisses de la baigneuse, celle du peintre avec la douceur velue de ses pinceaux, celle des roseaux auxquels le vent a procuré ces mouvements alanguis.

Revenons au cinéma et demandons-nous ce que peut être un film qui propose de rendre visible le cinéma. Il y a, dans un premier temps, la possibilité de faire un film où il est question du cinéma comme institution, un film où, par exemple, est mis en scène le tournage d'un autre



Pic. 12 Jean Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 163 x 308 cm.
Berlin, Palais de Charlottenbourg.

118. Une mise en scène à contenu cinématographique tel qu'un tournage est néanmoins souvent le signe d'une réflexivité plus profonde sur le cinéma : des films comme *Perfect Blue*, *Mulholland Drive* ou *INLAND EMPIRE* par exemples, présentent des situations où il est question de cinéma, où les personnages principaux sont des actrices ou veulent devenir des actrices, où l'on assiste à des scènes de tournage, etc. C'est bien sûr le cas du *Cinquième fantasme* qui, s'il commence par une mise en abyme démultipliée du cinéma (le tournage, l'actrice, l'écran de cinéma, les miroirs, etc.), c'est bien pour dire, entre autres choses, « attention : il va être question de cinéma ! ».

119. [note supprimée].

120. Cf. Henri-Pierre Jeudy, *Fictions théoriques*, Paris, Léo Scheer, 2003.

121. Cf. *infra*, « *Obscæna* », p. 519 sq.

122. Daniel Arasse, « Conversations avec Daniel Arasse », *op. cit.*, p. 14.

film. Mais cette mise en abyme, somme toute, reste généralement superficielle¹¹⁸, fonctionnant sur le même principe que le célèbre tableau d'Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint* [PIC. 12], présentant un regard démultiplié sur la peinture : on y trouve bien entendu la peinture, omniprésente – on peut recenser vingt-huit tableaux –, l'artiste lui-même, le marchand (Gersaint), les clients, les amateurs.

Nous avons commencé à entrevoir une autre proposition, bien plus riche en possibles, au travers de la « matière cinématographique » considérée comme matière picturale (au sens large) : il s'agit moins de prendre comme objet le cinéma en tant que *produit fini* (ses films, son institution, etc.) que le cinéma en tant que *pratique spécifique* (ses outils). À ce sujet, Jacques Gerstenkorn a proposé d'appeler « réflexivité cinématographique » celle qui porte sur le cinéma en tant qu'institution – 8 ½ de Fellini par exemple – et « réflexivité filmique » celle qui désigne, par jeux de miroir, les relations « narcissiques » que le film est susceptible d'entretenir avec d'autres films ou avec lui-même.

Le cinéma étant un art du récit, on peut évoquer les recherches menées sur la méta-narrativité, c'est-à-dire la propension d'un récit à parler de lui-même et à développer des contenus qui le concernent directement, une sorte de « fiction théorique¹²⁰ » : théorisation de la fiction dans la fiction et par la fiction, introduisant ainsi une dimension spéculaire. Je reviens plus en détails sur cette question en appuyant ma réflexion sur des exemples concrets : je renvoie donc à mon texte intitulé « *Obscæna*¹²¹ » (l'au-delà de la scène) où j'explore la « machinerie » cinématographique et la manière dont, implicitement, celle-ci peut se mettre en scène à l'intérieur d'un film. Il y est question du thème du miroir bien sûr, mais également des « coulisses imaginaires », du générique, d'une figure littéraire telle que la métalepse, du travail de la citation et bien d'autres mises en abyme.

« Un cinéaste, ça se demande comment va le monde. S'il ne pose pas cette question, il fait du cinéma qui se prend le pouls ! » proclame André Téchiné. En effet, comme toute forme réflexive de l'art, le maniérisme peut être interprété de deux façons : signe de l'épuisement d'une forme désormais incapable de trouver d'autres substances que sa propre matière, un art fasciné par lui-même – ou, à l'inverse, signe d'une intelligence sans cesse renouvelée.

Selon Daniel Arasse, « le jeu cinématographique sur le cinéma lui-même correspond à la mise en doute de la validité objective de la représentation. À ce moment-là, on a affaire à une virtuosité "*maniériste*", et non purement formelle¹²² ». Cette doute, cette crise, a pour conséquence de mettre le cinéaste maniériste dans l'impossibilité de continuer à produire des images transparentes du monde alors même que celles-ci prolifèrent tant qu'elles ne renvoient plus au monde

123. Cf. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

124. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 107.

125. « Il y a un nom pour la conduite qui consiste à détourner l'attention des buts naturels d'un acte et à l'orienter sur la manière, devenue quasi-objet et source d'effets : c'est l'affectation ». Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 392.

126. « En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste » dira Godard à propos de ses années passées aux *Cahiers du cinéma*. Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial Nouvelle Vague, décembre 1962, p. 21.

mais à d'autres images¹²³. Selon Roland Barthes, « notre société, enfermée pour l'instant dans une sorte d'impasse historique, ne permet à sa littérature que la question œdipienne par excellence : *qui suis-je ?* Elle lui interdit dans le même mouvement la question dialectique : *Que faire ?*¹²⁴ ». Mais n'est-ce pas faire quelque chose – et quelque chose d'essentiel – que de se poser cette question existentielle, comme devant un miroir, pour une remise en question et un nouveau départ ? Car, une chose est sûre, il n'y jamais d'acquis en art.

*

* *

Une thèse en forme d'essai

En bilan de cette introduction, je pense que l'on commence à mieux « situer ma pratique » tel que je me l'étais donné pour objectif. Dans cette pratique de l'écriture scénaristique, dans *Le Cinquième fantasme*, c'est bien le cinéma que je vise, un cinéma « pur », celui qu'on qualifie de maniériste, un cinéma parfois narcissique, spéculaire, fasciné par lui-même, etc. Pour ma part, j'en ai pleinement conscience et joue de ces qualités qui, pour certains, ne peuvent être que défauts ou *déviations* comme on dit d'une « déviation sexuelle », c'est-à-dire quelque chose qui détourne des buts naturels¹²⁵, en l'occurrence, raconter une histoire ou bien communiquer un message.

Ce type de cinéma, on a pu s'en rendre compte, encourage un exercice critique et théorique lui-même maniériste. Cela, on peut le ressentir notamment dans la profusion du travail de la citation, dans le rapprochement des références, textes et images, dans le développement de l'appareil de notes, mais surtout dans mon écriture qui procède essentiellement par *montage* d'idées – chocs, collisions, rapprochements et rencontres diverses. En cela, je rejoins le travail de Godard¹²⁶ qui, en tant que critique, disait pratiquer déjà l'art cinématographique. Il s'agit en quelque sorte là encore d'une « construction spatiale » de la théorie, plus que de son « développement linéaire ». Je puise mes « matériaux » et mes « outils » dans divers domaines tels que l'esthétique, la théorie du cinéma, la psychanalyse, etc., pour construire cette « architecture » au travers de laquelle circule le sens et donc le lecteur.

Il y a, dans cette forme spécifique que je revendique pour l'écriture d'une thèse, quelque

127. Alain Ménil, « Entre utopie et hérésie : quelques remarques à propos de la notion d'essai », in *L'Essai au cinéma*, *op. cit.*, p. 102.

128. Cf. *Ibid.*, p. 98.

129. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9.

130. *Ibid.*, p. 10.

131. Cf. *infra*, « Le rhizome », p.415 sq.

chose qui en rapproche le résultat de ce qu'on appelle un « essai ». L'essayiste en effet est bibliophage en ce que son écriture appelle continuellement la lecture, sa lecture relance sa pensée, sa pensée suit un cours qui n'aurait pas été le sien s'il était celui de la stricte exposition de l'objet de sa recherche. Pour emprunter les mots d'Alain Ménil, je conçois mon travail comme « une sorte de marqueterie obsessionnelle [...] : entre la citation franche et le souvenir lointain que permet l'allusion, l'essai ne répond pleinement à son ambition littéraire qu'en s'inscrivant d'emblée dans ce que j'appellerais une dimension réflexive d'une écriture surinvestie par sa propre historicité. Laquelle ne peut se déployer que moyennant ce travail complexe fait de détournements, d'emprunts, de trahisons, de vols et où le texte cousu ne cache pas nécessairement les effets de ses rapiécages ¹²⁷ ».

Selon ce même auteur, il y a dans l'essai, quelque chose qui lie la *tentative* – le sujet de recherche, ce qui *pousse* à... – à la *tentation* ¹²⁸ suscitée par l'objet qu'on s'est choisi, qui *attire*... et qui constitue la question, le motif initial de l'entreprise intellectuelle. La tentative consisterait à donner forme à la tentation, afin de la maîtriser, notamment par les mots, et de la justifier dans une construction intellectuelle. La nature intrinsèque de l'objet de ma recherche – que ce soit le fantasme, le regard, le cinéma ou originairement une actrice – fait de ma tentative, plus ou moins explicitement, une tentative *érotique* dans son sens premier, c'est-à-dire en tant qu'« excitation » mentale, conduisant à une sorte d'érotique de la pensée et de son écriture.

Il y a cette idée de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui me séduit, selon laquelle « un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques ¹²⁹ ». Selon ces auteurs, « il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait ¹³⁰ ». Dans mon cas précisément, l'indice le plus évident d'une certaine « plasticité » telle que je vais l'analyser au travers du récit « plastique », ici à l'œuvre dans la forme de ma thèse, est cette expansion notable de l'appareil de notes : en effet, le mouvement de ma pensée requiert, parallèlement à son développement horizontal dans le texte principal, un travail en épaisseur pour ainsi dire, à la verticale au-dessus de cette première parole. Cette double dimension, horizontale et verticale, que l'on retrouve dans mon écriture scénaristique, se manifeste donc dans cette mise en bas de page des notes qui ne cessent de s'accroître, de gonfler d'un mouvement irrépressible, tissant des liens entre le texte principal et d'autres textes cités, d'autres passages en amont ou en aval, d'autres images, etc. Citer ici Deleuze et Guattari n'est pas innocent : nous sommes ici très proches d'une écriture rhizomorphe ¹³¹.

132. On établit une distinction entre « démontrer » qui consiste à prouver par un raisonnement, avec des arguments logiques et des faits, « convaincre » en s'appuyant principalement sur la raison, en donnant des arguments rationnels, et « persuader » où l'on cherche davantage à agir sur les sentiments du destinataire pour provoquer son adhésion.

133. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, pp. 62-63.

Il est donc question d'une revendication dans la forme de ma thèse et il me faut insister sur ce point : il est établi qu'une telle production universitaire se doit d'être écrite selon certaines règles que l'on peut résumer par une transparence à son contenu. Le « style » – la forme – doit disparaître au profit du contenu qui demeure seul essentiel dans son argumentation. Qu'est-ce qu'un texte argumentatif ? C'est un discours qui met en scène une situation de *communication* très claire dans laquelle un émetteur exprime une thèse : l'objectif de ce type de texte est de *démontrer, convaincre et persuader* ¹³². Il y a là quelque chose en totale contradiction avec mon idée de plasticité dans le travail de l'écriture, en ce sens que cette transparence, cette neutralité stylistique, cette importance donnée au contenu, cet objectif qui est de convaincre, cette recherche d'une vérité unique, etc., tout ceci est précisément ce que je condamne dans ma recherche. Certes il convient en principe de séparer pratique et théorie, mais cela n'est possible que dans une certaine mesure seulement, c'est-à-dire lorsque l'objet de la recherche ne concerne en rien le problème de l'écriture, ce qui n'est pas mon cas, loin s'en faut. Il se pose donc un problème éthique : pour reprendre la distinction de Barthes, peut-on légitimement parler en « écrivain » d'un travail d'« écrivain » ? Ma réponse est catégorique : c'est non. Ce serait comme parler de la liberté en imposant des idées : aussi juste que soient ces dernières, aussi engagées qu'elles soient dans la défense de cette liberté, un tel texte ne peut être, en définitive, qu'un texte *contre* la liberté.

Alain Robbe-Grillet a écrit, à propos de Barthes justement, quelque chose d'essentiel sur ce problème fondamental du texte scientifique : « Barthes semblait dans la dernière période de son existence, hanté par l'idée qu'il n'était qu'un imposteur : qu'il avait parlé de tout, de marxisme comme de linguistique, sans jamais avoir rien su vraiment ¹³³ », ce à quoi Robbe-Grillet en vint à lui rétorqué que, « bien sûr, il était un imposteur, parce que justement il était un véritable écrivain (et non un "écrivain"), la "vérité" d'un écrivain, si elle existe, ne pouvant résider que dans l'accumulation, l'excès et le dépassement de ses nécessaires mensonges ». La chose ne pose pas problème pour un *écrivain* comme Robbe-Grillet qui a droit à cette imposture et même se doit d'y travailler ; elle suscite une interrogation concernant un *penseur* comme Roland Barthes. Mais qu'est-ce qu'un penseur aujourd'hui ? Robbe-Grillet apporte cette réponse : « il n'y a pas si longtemps encore, un penseur devait apporter à ses citoyens des certitudes, ou du moins quelques axes durs, constants, inflexibles, capables de soutenir son propre discours comme de diriger, par voie de conséquence, la pensée de son lecteur et la conscience de son temps. Un penseur, c'était un maître à penser. La fermeté, c'était sa qualité essentielle, son statut. Roland Barthes était un penseur glissant [...]. Selon cette méthode qu'il mettait au point depuis de longues

134. *Ibid.*, p. 64.

135. *Ibid.*, p. 65.

136. Sa revendication peut-être la plus claire de cette prise en considération de la forme – de la littérature – dans l'écriture d'un ouvrage théorique se trouve dans son texte intitulé « Comment est fait ce livre » que Barthes place au début de ses *Fragments d'un discours amoureux* : « tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode "dramatique", qui renonce aux exemples et repose sur la seule action du langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse ». Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 7.

137. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 13.

138. Jacques-Alain Miller, extrait du séminaire sur *Les Formations de l'inconscient* de Jacques Lacan qui s'est tenu à Barcelone les 29 et 30 juillet 2007.

139. On peut dire que l'esthéticien situe son enquête en aval de l'œuvre, du côté de la réception : il est critique, historien, muséologue, sociologue de l'art, etc. Le poïéticien, lui, place délibérément son attention en amont de l'œuvre. Se poser la question des conditions de possibilité d'une œuvre, c'est valoriser une phénoménologie du « faire » artistique.

années, il s'était retiré de ce qu'il disait, au fur et à mesure. Pour mettre en échec sa provocante formule qui faisait tant jaser, affirmant que toute parole est fasciste, il donnait le troublant exemple d'un discours qui ne l'était pas : un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme ¹³⁴ ». Le dogmatisme n'est rien d'autre que le discours serein de la vérité, sûre d'elle-même, pleine et sans partage. Le penseur traditionnel est homme de vérité, fidèle à cette utopie qui suppose que le règne du vrai avance de paire avec le progrès de la liberté : « belle tromperie [...]. La vérité, en fin de compte, n'a jamais servi qu'à l'oppression ¹³⁵ ».

Selon Robbe-Grillet, la leçon de Roland Barthes est cette parole qui change, bifurque, glisse, se retourne, rebondit, etc. Barthes serait donc à lire comme un écrivain, c'est-à-dire que pour bien comprendre ce qu'il dit, il faut l'« écouter », être à l'écoute de la forme de sa parole. De tels « penseurs » sont plutôt rares, mais ce sont les plus riches. Hormis Barthes ¹³⁶, qui d'autre citer ? Deleuze, et puis surtout Lacan qui, précisément, dans son séminaire sur *Les Formations de l'inconscient*, fait référence à deux reprises au concept de maniérisme et, la seconde fois, c'est en application à son propre discours :

Cela pourrait s'appeler l'échec du concept au sens abstrait du terme. Il s'agit plus exactement de la nécessité de passer par une autre forme que celle de la saisie conceptuelle. C'est à cela que je faisais allusion un jour en parlant du maniérisme, et ce trait est tout à fait approprié à notre champ ¹³⁷.

Jacques-Alain Miller qui s'est penché sur cette référence chez Lacan dit que, la déviance vis-à-vis de la norme étant au fondement du maniérisme, si l'on prend cela au sérieux, cela nous donne une perspective sur ce qu'il convient d'appeler l'enseignement de Lacan :

L'enseignement de Lacan, si l'on regarde de près comment c'est fait, est une suite de néologismes. Lacan fait de l'esprit sur Freud. L'enseignement de Lacan tient sa valeur et son impulsion initiale de cet écart, de sa déviance. On voit bien quelle est la manière de Lacan, qui joue sa partie dans la psychanalyse par rapport à tous les autres ¹³⁸.

Parallèlement à cette forme spécifique que je revendique dans l'écriture de cette thèse, il me faut introduire quelques mots sur ce dont *ça parle*, à savoir que mon attention se porte autant sur une *poïétique* que sur une *esthétique* de ce dont il s'agit ici, c'est-à-dire du « récit plastique ¹³⁹ ». En accord avec cette position épistémologique, j'ai la volonté de remonter très en amont de ma pratique pour en révéler les mécanismes intimes. Pour cette raison, ma thèse commence par

une réflexion sur le fantasme comme modèle imaginaire pour l'écriture d'un film : je fais émerger les spécificités de ce « scénario imaginaire », en puisant pour cela dans le discours psychanalytique, afin de les réinvestir dans une écriture cinématographique. J'analyse ensuite le résultat de cette rencontre entre fantasme et cinéma au travers de mon concept de « récit plastique », une sorte de narration proliférante s'arrachant à la linéarité temporelle classique – le fil de l'histoire – pour se déployer sur un espace à plusieurs dimensions, un espace plastique. Je fais appel, pour cela, à différents concepts tels que le « tableau » du film, la toile, le rhizome, la métamorphose et l'anamorphose, la métaphore et la métonymie, le palimpseste, etc. J'évoque également les répercussions d'une telle démarche qui a pour conséquence de déstabiliser le spectateur dans ses repères traditionnels.

Dans ma conclusion, je propose enfin trois modes de réception que peut encourager la vision de films construits selon un tel dispositif de narration plastique : il est d'abord question d'un spectateur-enquêteur et de la recherche du sens caché dans le film, de ses indices, son *fil rouge* narratif, etc. ; puis, de la possibilité d'une « œuvre ouverte », située à un carrefour de significations ; enfin, j'envisage ce qu'on appelle l'« écoute psychanalytique », position qui consiste à ne donner d'importance particulière à rien de ce que l'on perçoit, en prêtant à tout la même attention « flottante » suivant l'expression de Freud : on échappe ainsi au danger inséparable de toute attention voulue, celui de ne trouver, en fin de compte, que ce que l'on savait d'avance.

Écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le « dessous » du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisés comme caché) ¹⁴⁰.

1. Philippe Garrel cité par Jacques Aumont, in *À quoi Pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 129.

Le Fantasme

*Au lieu d'assujettir mes désirs à mes moyens, décidé à payer le prix,
j'avais trouvé préférable de me créer les moyens de mes désirs.*

Pierre Rey.

Psychanalyse et cinéma : avertissements

« Le cinéma, c'est Freud plus Lumière » (Philippe Garrel). Muni de cette affirmation, on ne peut en effet que constater la multiplicité des rapports que le cinéma, né la même année que la psychanalyse, entretient avec la science de l'inconscient. On peut commencer par repérer des analogies significatives dans le choix des terminologies : il y a par exemple le terme de « séance », envoûtant pour les uns, anxiogène pour les autres, commun en tout cas aux deux pratiques ; il y a la forme du « scénario » propre à articuler le déroulement d'un film autant que d'un fantasme (ou psychodrame) ; il y a le travail d'« interprétation », qui fait le quotidien du psychanalyste autant que du spectateur ou du critique de cinéma ; il y a la prégnance du mot « scène » (scène originaire, scène de séduction), mais aussi « écran » (écran de rêve, souvenir-écran), « projection », « identification », « catharsis », etc.

On peut également repérer des analogies dans les dispositifs : de l'ombre provient la lumière, du chaos naissent les images et le récit, de l'obscurité jaillit le sens caché ; le rêve et le fantasme prennent forme sensible et s'ouvrent à l'interprétation, que ce soit par le film ou l'élaboration secondaire, autrement dit par leur formulation, par le langage ; le « spectateur » – acteur immobile, assis ou allongé – est comme le protagoniste principal d'une action à laquelle il ne prend

2. Murielle Gagnebin, *Pour une Esthétique psychanalytique*, Paris, PUF, 1999, p. 131.

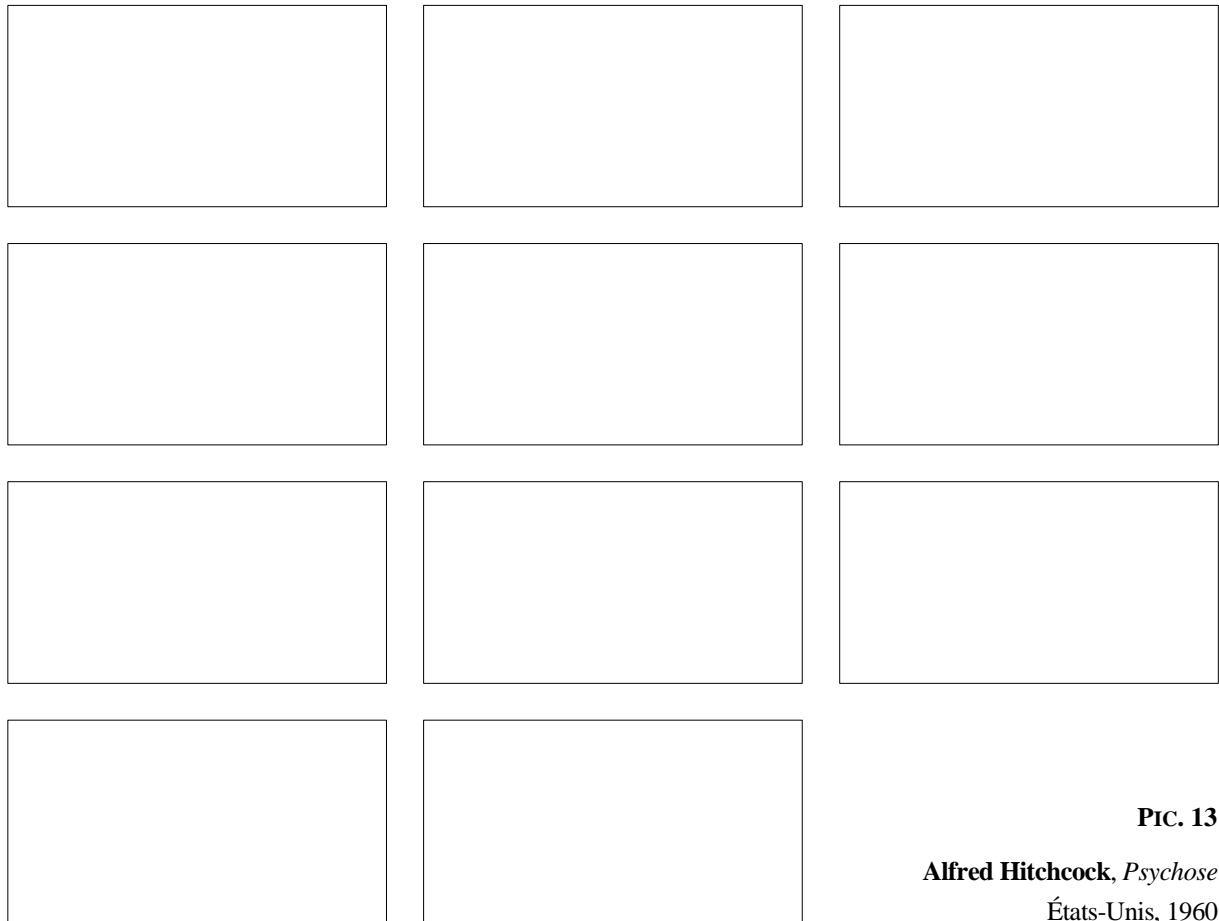
3. Pour la distinction entre *fantasme* et *phantasme* : cf. *infra*, pp. 145-147.

pourtant physiquement aucune part. De cette immobilité, de cette somnolence, on attend des signes ; on attend que s'éveille le dynamisme de ce « scrutateur d'images », que de sa captivité apparente, émerge sa liberté. Selon Murielle Gagnebin, professeur d'esthétique et membre de la Société Psychanalytique de Paris, « acharnés à repousser le plus loin possible les limites de la figurabilité, les artistes rejoignent les psychanalystes soucieux d'accompagner leur patient aux frontières de l'analysable ² ».

Pourtant, malgré ces connexités indéniables entre le cinéma et la psychanalyse, il est essentiel d'émettre quelques réserves quant à cette comparaison, aussi légitime soit-elle, notamment sur ce qu'elle peut comporter de pernicieux, aussi bien sur le plan théorique que poétique. Comme il a été introduit, je m'inspire du *fantasme* et du *rêve* pour développer mon concept de « récit plastique ». Cette référence à deux des notions parmi les plus fondamentales de la psychanalyse doit être considérée avec prudence, étant donné que c'est en tant qu'artiste que je me les approprie, non en tant que psychanalyste. En effet, il paraîtrait tout à fait inconcevable qu'un enseignant ou plus largement un *théoricien* de la psychanalyse ne soit pas également – ou n'ait été – psychanalyste, c'est-à-dire *praticien* de cette discipline. Selon ce précepte, ma recherche qui s'appuie si fondamentalement sur des concepts psychanalytiques ne pourrait être recevable, n'ayant profité d'aucune expérience analytique.

Cependant, j'ai en contrepartie une expérience artistique, une expérience de création – l'écriture du *Cinquième fantasme* – et c'est dans ce contexte particulier que peut être validée ma réflexion théorique à partir de concepts psychanalytiques. D'ailleurs, on est en droit de se demander si un concept tel que la « sublimation » notamment, appartient exclusivement au champ de la psychanalyse ou s'il n'intéresse pas aussi bien celui de l'esthétique. L'analyse des œuvres, par l'artiste lui-même ou ses critiques, n'est-elle pas, parallèlement à l'analyse en tant que telle, un moyen – certes très spécifique – de voir « à l'œuvre » les principes qui régissent les processus métapsychologiques ? Concrètement, ce que je puise dans la théorie psychanalytique ne peut directement concerner qu'une théorie du cinéma – de l'art d'une manière plus générale. Dans un second temps, naturellement, une fois le fantasme formulé, le récit construit, l'œuvre achevée, la psychanalyse – la « vraie » – pourra entrer en scène et s'emparer de cet objet filmique pour en analyser les mécanismes internes et observer selon quelles modalités le phantasme inconscient ³ – le pulsionnel – y a été générateur d'une forme : cela, j'en laisse le soin aux professionnels de l'inconscient.

Sur le plan poétique (ici, cinématographique), la référence à la psychanalyse est à double ressort, selon qu'elle s'exprime dans la *chair* même du film – c'est ma volonté – ou qu'elle s'exprime

**FIG. 13**

Alfred Hitchcock, *Psychose*
États-Unis, 1960

4. « La psychanalyse et le cinéma ne font pas bon ménage – du moins lorsque la psychanalyse est à découvert, posée dans le film en sujet ou en objet littéral, ou encore en béquille explicative ». Serge Kaganski, « In Dreams », in *David Lynch, Les Inrockuptibles hors-série*, 4^e trimestre 2002, p. 35.

5. Pressentait-il, inconsciemment, le risque de découvrir, dans le cinéma, un rival redoutable ?

6. Sigmund Freud cité par Joël Farges, in *Psychanalyse et cinéma*, Communication n° 23, 2^e trimestre 1975, p. 90.

7. Film réalisé par Georg Wilhelm Pabst : *Geheimnisse einer Seele* (traduit de multiples façons : *Le Secret de l'âme*, *Les Mystères d'une âme*) ; scénario : Colin Ross et Hans Neumann en collaboration avec Hans Sachs et Karl Abraham ; sortie le 1^{er} mars 1926.

8. Céline Masson, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 323.

9. Murielle Gagnebin, *Du Divan à l'écran*, Paris, PUF, 1999, p. 36.

« Pour moi, déceler les enjeux plastiques d'une toile revient à découvrir le vœu inconscient qui, *in fine*, structure l'œuvre ». *Ibid.*, p. 113.

seulement dans ses contenus, voire en retrait du film, telle une interprétation intégrée et imposée au spectateur⁴ : on peut faire référence, pour ce dernier aspect, à la fin de *Psychose* [PIC. 13] d'Alfred Hitchcock où un psychiatre, le docteur Richman, intervient pour nous expliquer en quelque sorte le film par l'intermédiaire d'une analyse assez simpliste de la psychose du personnage de Norman Bates. On peut également rappeler les nombreux projets qui ont été proposés au père de la psychanalyse de réaliser un film de vulgarisation sur sa discipline. Freud les refuse toutes⁵ : « ma principale objection reste qu'il ne me paraît pas possible de faire de nos abstractions une présentation plastique qui se respecte tant soit peu⁶ ». Cet argument peut surprendre, étant donné que le cinéma comme la psychanalyse œuvrent essentiellement *dans* l'image et *par* l'image. Le film sera malgré tout réalisé⁷ en 1926, mais ce sera un échec.

Une dernière réserve, enfin, est à émettre, quant à l'analyse d'une œuvre filmique à l'aide des outils de la psychanalyse. En effet, ce qui se trouve être le plus souvent « psychanalysé », ce n'est pas le cinéma mais les histoires racontées par celui-ci : la psychologie des personnages, les relations et conflits entre chacun d'eux, les rapports de pouvoir, etc. Ou encore – c'est en partie le cas de Freud avec Léonard de Vinci ou Michel-Ange – c'est l'artiste, au travers de son œuvre, qui, *in fine*, est visé dans l'analyse. Le travail de l'analyste – *psy* ou *ciné* – doit porter sur les *formes* de l'œuvre, picturales et narratives autant qu'iconiques, à la manière dont un psychanalyste s'attache aussi bien et même davantage aux formes du discours de son patient qu'à son pur contenu, davantage au travail du rêve qu'aux pensées du rêve : « les images de rêve ne sont pris[es] en compte que pour leur valeur de signifiant⁸ ».

Pour résumer, je reprends à mon compte les mots de Murielle Gagnebin qui œuvre en ce sens : « rompant ainsi résolument avec toute psychobiographie désormais obsolète et la plupart du temps erronée, voire même dangereuse pour l'intégrité de l'art, je situe ce conflit à l'intérieur de l'œuvre considérée définitivement comme une *créature vivante*⁹ ». L'art et la littérature seraient en ce sens de véritables alliés de la psychanalyse, ouvrant la voie verbale et plastique à la construction des fantasmes et préparant ainsi le terrain à l'interprétation.

Le Fantasme (modèle psychanalytique)

Origines étymologiques

C'est notamment au travers de la notion de « fantasme » que la relation entre cinéma et psychanalyse apparaît au grand jour. Certains auteurs ne s'y trompent pas : « 1895, année de

10. André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 176.
11. Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 220.
12. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois, Paris, 1984, p. 63.

l'invention de l' "appareil de base", objet de tous les fantasmes : le Cinématographe Lumière¹⁰ » (André Gaudreault) ; « pas seulement un écran et une forme visuelle, mais un *mythe*, une chose qui tient encore du double, du phantasme, du miroir, du rêve, etc.¹¹ » (Jean Baudrillard) ; « l' "autre scène", et que justement on n'appelle pas ainsi, c'est l'écran du cinématographe (d'emblée plus proche du fantasme)¹² » (Christian Metz).

Mais qu'est-ce donc, au juste, qu'un fantasme ? Si l'on remonte les origines grecques du terme, on rencontre l'adjectif *phantós*, qui veut dire « visible » quand il dérive de *phémí* (ce qui peut se dire ou se manifester en paroles). *Phantós* est à l'origine de *phantasma* (apparition, vision, songe) et *phantasia* (action de se montrer, apparition). L'étymologie de « fantasme », « fantôme » et « fantaisie » indique donc un enracinement profond de ces termes dans le champ du regard et de l'image. Le terme *phantastikós* a donné l'origine d'*imagination* : *phantastiké* est l'art de représenter par l'esprit et *to phantastikón* est la faculté d'imaginer – l'imagination – et particulièrement la faculté d'imaginer des choses vaines. En résumé, on peut dire que « fantasme », en grec, signifie *apparition, image qui apparaît dans l'esprit* ; en latin, il veut carrément dire *vision*.

Fantasme(s)

- *Médicalement*, le fantasme est une lésion du sens de la vue ou des facultés mentales, lésion par laquelle le malade croit voir des objets qu'il n'a pas réellement sous les yeux. On s'approche ici de la notion d'hallucination avec le problème de la croyance en la réalité de l'image perçue. Un phénomène comme le mirage peut être considéré comme un exemple non clinique de ce type d'illusion et même, plus banalement, le miroir et tout ce qui a trait à la réflexion : ce que je vois reflété ne se trouve pas là où je le regarde, je me vois derrière le miroir mais n'y suis pas, je suis devant lui.

- *Psychanalytiquement*, le fantasme a été étudié dans plusieurs directions. Il y a d'abord les quatre « fantasmes originaires » étudiés par Freud – *scène origininaire, vie intra-utérine, scène de séduction, fantasme de castration*. Il s'agit de structures fantasmatiques inconscientes, essentielles en tant qu'organisatrices de la vie fantasmatique de chacun. Ce sont des scénarios concernant nos origines et dont Freud suppose qu'ils remontent le fil des générations, étant donné qu'ils se retrouvent de façon universelle chez tous les individus sans que l'on puisse justifier de scènes réellement vécues. En effet, s'il est possible de retrouver, sous la diversité des affabulations individuelles, quelques fantasmes typiques, il faut supposer, comme le fait Freud, un schème antérieur à toute expérience individuelle capable d'opérer comme « organisateur ».

13. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008, p. 419.

14. Sigmund Freud, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », in *Résultats, Idées, problèmes I*, Paris, PUF, 1984, pp. 138-139.

Pour rendre compte de cette antécédence, Freud ne voit qu'un recours, l'explication phylogénique : « il est possible que tous les fantasmes qu'on nous raconte aujourd'hui dans l'analyse [...] aient été jadis, aux temps originaires de la famille humaine, réalité¹³ ». Ainsi, ce qui fut *réalité de fait* serait devenu *réalité psychique*.

Il y a ensuite le phantasme *inconscient* qui peut s'exprimer selon plusieurs modalités : l'œuvre d'art (sublimation), le symptôme (retour du refoulé), le fantasme (conscient), le *Witz* ou encore le rêve, principal objet d'analyse et d'interprétation psychanalytique. Le phantasme est en quelque sorte l'étape préliminaire – le prototype – de processus métapsychologiques tels que le rêve, ce dernier en étant la formation préconsciente – disons plutôt la déformation (travail du rêve) – sous l'influence d'un *stimuli* laissé par la vie éveillée, en général la veille. Le phantasme est donc un organisme de passage : que ce soit dans le cas du rêve, de l'art (sublimation) ou de la névrose (symptômes), le phantasme apparaît, selon les termes de Freud, comme un « royaume intermédiaire » entre le pulsionnel et la réalité. En effet, le renoncement au désir, infligé par le principe de réalité ne se fait pas sans une sorte de « dédommagement » : le sujet se crée alors une activité animique dans laquelle est accordée une nouvelle existence au pulsionnel.

Avec l'introduction du principe de réalité, une forme d'activité de pensée se trouve séparée par clivage ; elle reste indépendante de l'épreuve de réalité et soumise uniquement au principe de plaisir. C'est cela qu'on nomme la création de fantasmes¹⁴.

Le phantasme prend la forme d'un *accomplissement* du désir qui entraîne une première satisfaction, mais cela ne suffit pas car, d'une manière ou d'une autre, le désir cherche à s'exprimer, à trouver une issue vers la conscience et vers l'action : *il veut se réaliser*.

Il y a enfin le fantasme *conscient* ou semi-conscient, ce que Freud désigne sous le nom de *Phantasien*. Ce sont d'abord les rêves diurnes, *Tagtraum* : scènes, épisodes, romans, fictions que le sujet se forge et se raconte à l'état de veille. Il dépasse le domaine de la psychanalyse et couvre un champ plus large que le terme français de « fantaisie ».

On peut penser que ces trois catégories de fantasme – originaire, inconscient, conscient – sont sans véritable distinction de nature, mais surtout employées pour souligner les divers mouvements et nuances entre les fantasmes conscients et inconscients formant l'ensemble de la fantasmatique de chacun. En effet, plus que d'établir une distinction, Freud s'est davantage préoccupé d'insister sur les liens qui unissent ces divers niveaux. En ce sens, Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis pensent que la distinction proposée par Isaacs, entre *phantasme* et

15. Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, pp. 103-104.

16. Cf. Julia Kristeva, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.

17. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, *op. cit.*, p. 125.

18. On peut émettre une certaine réserve quant à cette prétendue « stérilité » de l'imaginaire contemporain, tel qu'il se manifeste dans la publicité, les romans de gare, les mangas, la pornographie, etc. L'œuvre de Robbe-Grillet, par exemple, ne cherche pas à échapper à cette « platitude » : un roman comme *La Maison de rendez-vous* ne fait que tourner autour de ce matériel, de ces images, mais alors c'est ce *mouvement* qu'opère l'écrivain qui est créatif, créatif d'une forme, c'est-à-dire d'une nouvelle *image*, ici littéraire. Aussi, le danger n'est-il pas tant dans ces images que nous propose la société que dans l'imaginaire des hommes et des femmes qui, aujourd'hui comme hier, fonctionne essentiellement sur un mode passif, c'est-à-dire sur le mode de la réception, trop rarement sur celui, actif, de l'émission, de la création.

fantasme, ne s'accorde pas avec la complexité des vues de Freud et ne peut conduire, si l'on devait choisir pour traduire *Phantasie*, qu'aux interprétations les plus arbitraires, étant donné l'inhérente imprécision de la situation topique : consciente, préconsciente ou inconsciente. Tout en ayant connaissance des dangers d'une telle distinction, je choisis d'en user malgré tout, dans ce domaine artistique où le fantasme apparaît davantage sous contrôle, du moins pour ce qui concerne mon propre travail où je sais suffisamment bien – dans une certaine mesure – ce qui est conscient et ce qui ne l'est ou ne l'était pas. En revanche, les textes cités conservent leur graphie originale de « fantasme ».

- *Psychologiquement*, le fantasme désigne l'activité imaginaire dans son ensemble, ce qui le rapproche de la définition allemande où *Phantasie* signifie l'« imagination », non dans un sens philosophique mais comme monde imaginaire, ses contenus et l'activité créatrice qui l'anime. En français, le terme, ayant été remis en usage par la psychanalyse, il ne désigne ni l'imagination en général ni le monde des fantasmes, mais telle ou telle formation imaginaire particulière.

- *Culturellement*. « Fantasme » est un terme de psychanalyse que, contrairement à d'autres, chacun de nous peut trouver familier. En effet, si l'on tape aujourd'hui « fantasme » dans un moteur de recherche, on s'aperçoit vite qu'il s'est détaché de sa mère psychanalyse pour nourrir l'imaginaire de l'homme contemporain, essentiellement érotique et pornographique. Internet est en ce sens *le grand mythe* de la civilisation contemporaine, regroupant dans les mailles de sa toile la totalité des fantasmes de l'homme et de la femme, en une multiplicité de scénarios extrêmement précis, détaillés, codés et classifiés, que ce soit sous une forme littéraire, picturale, graphique, photographique, vidéographique, etc.

*Alors j'enrage de retrouver mes fantasmes dans les revues pornographiques : ainsi donc mes fantasmes sont des modèles déposés, et imposés, et depuis des siècles sans doute. Je ne fais que les reproduire, je n'échappe pas au conformisme du plaisir*¹⁵.

Pas une image ne manque à l'appel, ce qui interroge et inquiète certains psychanalystes, trop de fantasmes tuant le fantasme. C'est le cas par exemple de Julia Kristeva qui, dans son livre *Les Nouvelles maladies de l'âme*¹⁶, met en relief la pauvreté et la profusion des images auxquelles nous confronte notre société contemporaine, et dont « certaines entrent en résonance avec nos fantasmes et nous apaisent, mais qui, faute de paroles interprétatives, ne nous en libèrent pas¹⁷ ». Selon cet auteur, la *stéréotypie*¹⁸ nous prive de la possibilité de développer notre propre imagerie, nos propres scénarios imaginaires, d'où l'idée avancée des « nouvelles maladies de l'âme » se caractérisant notamment par le freinage, sinon une destruction totale de la faculté fantasmatique.

Le processus fantasmatique

En tant que psychanalyste, ce serait le *phantasme* inconscient qui m'intéresserait, en ce qu'il constitue le point de départ des processus métapsychologiques. En tant qu'artiste, c'est le *fantasme* conscient – ou plutôt la prise de conscience du *phantasme*, le fantasme en tant qu'il constitue une sorte d'interface, manipulable et exploitable, entre le pulsionnel, le phantasme et le réel (de l'œuvre), en tant donc qu'il peut constituer une « poétique », c'est-à-dire être générateur d'une forme artistique. Le fantasme constitue, comme le rêve, une mise en forme – plus proche de la déformation – du phantasme, du pulsionnel : ses techniques de (dé)formation sont semblables à celles du rêve, avec cependant une prédominance des *processus secondaires*. En effet, contrairement au rêve, le fantasme est un scénario imaginé à l'état de veille : d'un côté il est organisé, scénarisé, mettant à profit tous les avantages du système conscient au point que notre jugement ne le distingue parfois qu'avec peine des formations de ce système ; de l'autre, il relève de l'inconscient et des *processus primaires*.

Selon Freud, il existe en effet deux modes de fonctionnement du psychisme : celui des *processus primaires* et celui des *processus secondaires*. Cette bipartition oppose deux modalités de circulation de l'énergie psychique : *libre* et *liée*.

- Les *processus primaires* (intimement liés aux pulsions) sont inconscients et déterminés par le principe de plaisir. Leur but est la recherche d'une satisfaction. Leur énergie est dite *libre* dans la mesure où elle s'écoule vers la décharge de la façon la plus rapide et la plus directe possible : elle prend la forme d'une pensée pré-logique (ou magique), fonctionnant par association, condensation, déplacement, etc. C'est la pensée, notamment, du rêve.

- Les *processus secondaires* (intimement liés au « Moi ») sont conscients ou préconscients et déterminés par le principe de réalité. Leur but est la maîtrise, le « détournement » des forces pulsionnelles. Leur énergie est dite *liée* dans la mesure où son mouvement vers la décharge est retardé, contrôlé, canalisé : elle prend la forme d'une pensée logique (ou réaliste), fonctionnant selon des procédés dialectiques, raisonnements, concepts de causalité et d'identité, etc. C'est la pensée, notamment, de la vie éveillée et de la science.

Avec le fantasme, certes le sujet imagine – il est *dans* l'image¹⁹ – mais cette image n'est pas une illusion, elle n'est pas une *perception* déformée d'un sens, mais l'*expression* d'une *réalité* intérieure : *la réalité du désir*. Dans le fantasme, les processus psychiques ne sont nullement déficients, bien au contraire : face à de tels désirs inconscients ramenés à leur expression la dernière et la plus vraie, on est forcé de reconnaître que la *réalité psychique* est une forme

20. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, *op. cit.*, p. 121.

21. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 119.

22. « J'ai situé l'essence de tout déplacement fétichiste du désir, autrement dit de sa fixation avant, après, ou à côté, de toutes façons à la porte de son objet naturel. Il s'agissait de l'institution de ce phénomène fondamental que l'on peut appeler la radicale perversion des désirs humains ». *Ibid.*, p. 76.

23. De même que le sujet parlant ne peut chercher le sens d'un mot de sa langue que dans d'autres mots, sans que jamais aucun mot ne le fasse accéder à la présence immédiate du sens pur, de même le sujet du désir, pris dans l'ordre symbolique – « l'articulation des signifiants » dirait Lacan –, ne peut chercher sa satisfaction que dans des objets empiriques successifs, sans que jamais aucun d'eux ne lui offre de jouir de l'objet *a*. « C'est de sa nature que l'objet est perdu comme tel. Il ne sera jamais retrouvé. Quelque chose est là en attendant mieux, ou en attendant pire, mais en attendant ». *Ibid.*, p. 65.

d'existence particulière qui ne saurait être confondue avec la réalité matérielle. « L'univers du fantasme nous conduit à prendre au sérieux cette *autre réalité* – la réalité psychique – qu'on a tendance à trop sous-estimer et à minorer dans un monde factuel, performant, pragmatique²⁰ ».

Freud sera le premier à reconnaître l'importance du fantasme : il l'appréhende comme une « contrepartie » à la réalité que vit le sujet qui emprunte des voies détournées pour satisfaire son désir et fait ainsi œuvre d'une première forme de *sublimation*. En effet, celui qui ne parvient pas à trouver dans le monde réel la satisfaction de ses pulsions est contraint d'avoir recours à des formes de substitution qui s'enracinent doucement dans sa vie imaginaire. Le fantasme est une production de l'imagination par laquelle le sujet cherche à échapper aux contraintes – internes et externes – du *principe de réalité*. Il se compose donc d'éléments des univers symboliques et imaginaires du sujet en relation avec le « réel » en jeu pour lui. Le fantasme est en quelque sorte une structure d'interface – et en ce sens de protection – entre pulsions et interdits, entre subjectivité et réalité, entre le sujet et le réel.

Le fantasme est donc l'accomplissement d'un désir, mais sur le mode psychique. Il est lié avec le désir non pas en tant qu'objet mais en tant que *scène* : dans le fantasme, le sujet ne vise pas véritablement l'objet ou son signe, il est *pris* dans une séquence continue d'images. Bien qu'il puisse parfois s'énoncer en une seule phrase, le fantasme est un véritable *scénario*, composé de *scènes organisées* le plus souvent *dramatisées* sous une *forme visuelle*, d'où son rapport si étroit avec l'expression cinématographique. Contrairement au rêve, il y a une *volonté* de la part du sujet de manipuler les forces, les matières constitutives du fantasme, de les *cultiver* pour leur donner une forme. Il faut ainsi souligner la fonction du fantasme chez Lacan comme *soutien* du désir : ce n'est pas l'objet directement mais le fantasme qui soutient le désir. Le fantasme articule, en le fixant, le lien du sujet avec l'objet du désir. Il décline également le rapport imaginaire du sujet avec le *grand Autre*, ce que Lacan nomme « objet *a* ».

Dans l'enseignement de Lacan, cet objet *a* – prononcer « objet petit *a* » – désigne l'objet correspondant au désir mais ne pouvant être désigné par aucun objet réel : « les éléments *a*, éléments imaginaires du fantasme, viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de *das Ding*²¹ ». L'objet *a* est un objet non objectivable, par la médiation duquel la dynamique de la pulsion – le pur manque qu'est la Chose – peut se rapporter à des objets empiriques de désir. Lacan a démontré l'importance des objets partiels²² dans les scénarios fantasmatiques (parties du corps, mais aussi signifiants isolés, objets désirés, etc.) derrière lesquels se dessine la présence de l'objet constituant la cause originaire – inconsciente – du désir : l'objet *a*, insaisissable comme tel par le langage²³ bien qu'il puisse se repérer, selon Lacan, sous quatre modalités :

24. Il s'agit de la « théorie de l'objet ». Le *sein* et les *fèces*, font référence à la vie pré-empirique où le non-encore sujet se confond avec ces deux objets qui n'accèdent au statut d'objets empiriques qu'après leur séparation, leur perte : on retrouve là la thèse de Freud sur l'indifférenciation originaire du sujet et de l'objet. Le *regard* et la *voix*, quant à eux, interviennent en tant que soutien du sujet dans son rapport au monde : ce ne sont pourtant pas des objets empiriques que le sujet pourrait viser comme tels, le regard étant ce qui ne peut se voir, la voix, ce qui ne peut se dire. Selon les moments de son enseignement, Lacan a rajouté un cinquième objet pulsionnel : le *rien*.

25. Cf. Sigmund Freud, « Un Enfant est battu », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

26. Le sujet est divisé car il est à la fois support du signifiant et son effet : c'est l'assujettissement au discours et à la représentation qui le divise entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. « Le signifiant est d'abord ce qui a effet de signifié, et il importe de ne pas élider qu'entre les deux, il y a quelque chose de barré à franchir ». Jacques Lacan, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 22.

27. Cf. *infra*, « La Chose (*das Ding*) », p. 259 sq.

le sein, les fèces, le regard et la voix ²⁴. Ainsi, si un objet est désiré, c'est qu'il représente, à l'insu du sujet conscient, un autre objet antérieurement désiré : l'objet *a*. L'objet empirique du désir n'est jamais désirable par lui-même mais toujours en vertu de ce qui l'associe, symboliquement, à cet autre objet.

Lié à cet objet *a* que le désir ne cesse de viser, le fantasme serait donc à la fois *effet* de ce désir archaïque inconscient et *matrice* de toute expression désirante à venir. Du même coup, il prend un statut où la stéréotypie se mêle à la variabilité : d'une part, le fantasme est, pour le sujet donné, toujours le même, tributaire des premières mises en scène survenues dans sa biographie individuelle ; d'autre part, il comporte des éléments variables à l'infini, dépendant des circonstances multiples qui offrent au sujet une grande diversité de matériaux.

Freud, dans son article « Un Enfant est battu ²⁵ » (1919), explique que le sujet est toujours présent dans le fantasme – *sujet* de l'action ou *objet* – grâce à une certaine permutation des rôles, des attributions : il est celui qui bat, ou celui qui est battu. De son côté, Lacan a proposé, sous la forme du mathème $\$ \diamond a$ – à lire « S barré poinçon petit *a* » –, de désigner le rapport particulier du sujet (divisé du fait de son entrée dans l'univers du signifiant ²⁶, de la représentation) avec l'objet *a*. Le poinçon central symbolise l'ensemble des relations possibles entre les deux termes de la formule, il figure le nouage entre eux. Cet objet *a* est, beaucoup moins qu'il ne semble au premier abord, relié au registre imaginaire : l'imaginaire bien plutôt s'y accroche, l'entoure, s'y accumule ²⁷.

La sublimation

Parmi les destins pulsionnels

Faut-il exprimer ses fantasmes ? La question est bien vaine puisque d'une manière ou d'une autre, il nous est vital de les « extérioriser ». En effet, si le mouvement pulsionnel ne trouve satisfaction dans aucune forme réelle, il se développe dans le phantasme. Mais cette étape, nous l'avons vu, ne peut être que transitoire, le désir voulant coûte que coûte sa *réalisation*. Le sujet, ne pouvant s'en tenir au phantasme, doit trouver le moyen de produire la réalité que son imagination lui entonne. La question n'est donc pas de savoir s'il faut ou non exprimer ses phantasmes, mais de quelles manières il nous est donné de le faire, peu ou prou en conscience de cette expression.

Les pulsions, nous apprend la psychanalyse, si elles ne peuvent s'exprimer librement dans la réalité, le font par le symptôme. Mon désir, je ne peux le réaliser « immédiatement » (refoulement),

28. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 79.

29. Pour Lacan, le symptôme est métaphore, il se rattache donc à la représentation, au discours : « le symptôme, c'est le retour par voie de substitution signifiante de ce qui est au bout de la pulsion comme son but ». Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 132.

30. En réalité, il ne suffit pas de rendre conscient le phantasme : si l'analyste ne tient pas compte des résistances internes et du transfert, et qu'il révèle son interprétation, aussi exacte soit-elle, du contenu inconscient à son patient alors que celui-ci n'est pas prêt à la recevoir, cela peut faire empirer la situation au lieu de l'améliorer.

31. Contrairement aux fous, l'artiste est soumis à la nécessité d'être assez adapté à la réalité pour pouvoir au moins travailler. Cependant, sa production, elle, est libre de toutes les folies et autres « déséquilibres » : ce fait constitue l'une des différences entre l'artiste et le scientifique chez qui le développement de la pensée ne peut s'écarter sans danger du contrôle de la réalité.

32. Précisons que c'est le fait de la production de l'œuvre – non pas son contenu – qui est comparé et distingué de la névrose.

33. Exception faite de certains cas spécifiques comme celui du *body art* où l'« œuvre » n'est autre que le corps de l'artiste. Ce n'est peut être pas un hasard que ce genre de pratique artistique ait pu être parfois qualifiée d'« anormale », au sens psychologique, par des spectateurs non avertis. Ce qui fait ici que l'action ayant lieu sur le corps de l'artiste n'est pas un symptôme mais bien un fait artistique, tient au contexte – la performance – donc au recul qu'a l'artiste par rapport à son geste, c'est-à-dire la conscience de son acte, sa signification, sa symbolique, etc.

34. Jean Laplanche, *La Sublimation*, Paris, PUF, 1980, p. 110.

35. Sigmund Freud, « Les Voies de la formation du symptôme », in *Œuvres complètes XIV*, Paris, PUF, 2000, p. 389.

36. Selon la théorie de Jean Laplanche, si la libido peut se soustraire au refoulement, elle se sublime dès l'origine. Ce « dès l'origine » que Laplanche repère dans les écrits de Freud est tout à fait important : la sublimation véritable, selon les mots de Laplanche, serait « précoce » : « je crois qu'il faudrait tenter de concevoir la sublimation comme se produisant au moment même de l'apparition de l'excitation sexuelle, au temps de la pulsion partielle sexuelle ». Jean Laplanche, *La Sublimation, op. cit.*, p. 111. « Au temps de la pulsion partielle sexuelle », c'est-à-dire au temps de la sexualité infantile polymorphe, avec cette idée d'une possible prédisposition à telle ou telle sublimation dans l'âge adulte.

il se développe alors en moi sous la forme imaginaire du phantasme inconscient qui cherche aussitôt à s'extérioriser, à s'exprimer dans le réel (retour du refoulé) sous la forme du symptôme. Le symptôme est en quelque sorte la mise en scène de phantasmes : par exemple, un phantasme de prostitution, « faire le trottoir », peut être retrouvé derrière le symptôme de l'agoraphobie. Le symptôme est, en tant que décharge pulsionnelle, une satisfaction : « entre la poussée de la pulsion et la résistance par le refus de la sexualité, la maladie s'offre alors comme une issue, qui ne règle pas le conflit, mais qui cherche à y échapper en transformant les tendances libidinales en symptômes²⁸ ». Le symptôme exprimant *par le corps* des représentations²⁹ refoulées, tout l'enjeu du travail analytique va consister à rendre conscient le phantasme, à formuler le récit fantasmatique et à l'interpréter pour dissoudre le symptôme³⁰. Ce processus que l'on vient de simplifier à l'extrême est celui qui, nous animant quotidiennement, demeure inconscient. Or, ces pulsions qui se développent d'abord dans le phantasme sont susceptibles d'un double destin : par le symptôme et/ou par la *sublimation*.

La *sublimation* est l'un des quatre destins pulsionnels distingués par Freud, parmi lesquels nous retrouvons également le refoulement, le renversement en son contraire et le renversement sur la personne propre. Il s'agit, selon lui, de la *réalisation* et (donc) de la *satisfaction* d'une pulsion dans une activité socialement valorisée : l'art et la science en particulier. L'artiste est poussé par des forces pulsionnelles extrêmement fortes, mais les moyens lui manquent pour les satisfaire. C'est pourquoi, comme tout autre insatisfait, il se détourne de la réalité³¹ et transfère son désir – ses pulsions – dans la formation du phantasme inconscient, laquelle voie pourrait le mener tout droit à la névrose par l'apparition du symptôme comme « réalisation » c'est-à-dire comme expression du phantasme, par retour du refoulé, dans la réalité du sujet. Or, la voie de retour vers la réalité, l'artiste la trouve d'une toute autre manière³², ce n'est plus son corps propre qui se fait le support de ses pulsions³³, mais son œuvre : « il y a bien encore Ersatz mais, pourrait-on dire, par dérivation, par voie collatérale, et non pas un symptôme névrotique qui se produit là où a lieu le refoulement³⁴ ». Freud écrit sans ambiguïté :

Il y a en effet une voie de retour menant de la fantaisie à la réalité, et c'est... l'art³⁵.

Dans la sublimation, les pulsions s'expriment sans refoulement³⁶ – bien que par le détour du phantasme – dans ce « réel » particulier qu'est la *matière* de l'œuvre, quelle que soit son médium : terre, pigments, lumière, mots, sons, etc. L'artiste donne de plus à son travail un but social : *intéresser les autres hommes*. Pour Freud, en effet, la satisfaction du désir de l'homme exige d'être reconnue, cette reconnaissance pouvant devenir l'objet même de son désir.

37. Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 221.

38. Il faut préciser, pour bien comprendre le processus sublimatoire, que selon Freud, la pulsion est décomposée en un certain nombre de facteurs, dimensions ou vecteurs. Ceux-ci sont au nombre de quatre : le but, l'objet, la source et la poussée. Le *but* de la pulsion, dans l'absolu, c'est la satisfaction, la baisse de la tension provoquée par l'excitation ; mais, subordonnées à ce but absolu, il y a des actions précises : regarder, caresser, embrasser, et qui mènent, en général, à l'ultime action, laquelle déclenche l'orgasme. L'*objet*, c'est ce en quoi et par quoi la pulsion peut attendre son but : ce peut être une personne, mais également un « objet partiel », ce peut être une partie de corps ou un objet factice, un objet réel ou imaginaire, etc. La *source*, c'est l'organe ou la partie du corps (œil, main, bouche, sexe, etc.) où est localisée l'excitation dont procède la pulsion. La *poussée*, enfin, c'est le facteur moteur de la pulsion : la force ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente. Pour plus de détails : cf. Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 18-19.

39. Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 221.

40. Une pulsion peut-elle devenir consciente ? Ou, plus précisément, un artiste peut-il parler de sa propre sublimation ? Il me semble que oui. Dans *Le Cinquième fantasme* par exemple, j'ai pris très tôt conscience, par observation et analyse, de la pulsion scopique nourrissant mon écriture : un regard – une caméra – haptique et obscène. Aussi, ai-je pu prendre un certain recul et jouer « avec » cette pulsion. Mais il m'a fallu – et c'est là toute la difficulté – ne pas perdre une certaine « authenticité » dans ce jeu conscient, ne pas faire de la pulsion ainsi découverte un outil, une méthode ou un simple style d'écriture.

41. Murielle Gagnebin, *Du Divan à l'écran*, *op. cit.*, p. 27.

42. « Il doit donc y avoir quelque part un truc pour que, de temps en temps au moins, ce ne soit pas la chute du plaisir qui fasse plaisir, mais au contraire sa montée ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 244. Il existe un terme en allemand, à peu près intraduisible en français, qui s'accorde à cette idée : *Lust*, à la fois « désir » et « plaisir ».

43. Cf. Jean Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *op. cit.*, p. 360.

Le principe de base, tel que le résume Lacan, est que « dans la sublimation, la pulsion est inhibée quant au but, elle élide le but sexuel ³⁷ ». Certes, le *but* de la pulsion ³⁸ est « inhibé », mais à la différence du symptôme, loin d'impliquer angoisse et culpabilité, la sublimation est associée à la satisfaction esthétique, intellectuelle ou sociale. La pulsion venant se satisfaire, dans le processus sublimatoire, sans refoulement, Freud en déduit que les œuvres d'art se feraient « avec » les pulsions : « au moins pour ceux qui m'ont entendu dans le passé marteler cet *avec* à plusieurs reprises, notamment en reprenant la formule d'Aristote, *Il ne faut pas dire que l'âme pense, mais que l'homme pense avec son âme*, il est saisissant de le retrouver ici sous la plume de Freud. Quelque chose se satisfait *avec* la pulsion ³⁹ ».

Parmi les destins pulsionnels, la sublimation occupe donc un statut particulier, puisqu'elle ne suppose pas le refoulement : ainsi, une pulsion *consciente* ⁴⁰ peut-elle trouver sublimation., Freud suggère à ce propos qu'il y a chez l'artiste un certain degré de relâchement du *Surmoi*, décisif pour permettre l'expression du fantasme. Cependant, le fantasme n'est pas seulement une baisse de la conscience, c'est aussi une véritable action de la volonté : on ne se rend pleinement compte de nos fantasmes qu'en les écrivant, en les dessinant, en les photographiant, en les mettant en scène, etc. En effet, ce que les non-artistes retirent comme gain de plaisir des productions fantasmatiques reste très limité dans le sens où elles demeurent dans la sphère de l'inconscient : ce qui en ressort se limite au fantasme (évanescent) et au rêve nocturne (son souvenir délavé). Pour jouir de ses fantasmes, le sujet doit les « réaliser », c'est-à-dire essentiellement les *formuler*, leur donner une forme. Rappelons à ce sujet la fonction du fantasme – donc du langage – chez Lacan comme *soutien* du désir : l'artiste, en « cultivant » son fantasme, en lui donnant une forme, écrite, plastique ou autre, fait œuvre en ce sens.

Identifier le désir, l'écouter, lui donner forme et direction, n'est-ce pas, en un sens, explorer les rapports intimes qui lient création et psychanalyse ? ⁴¹

C'est ce plaisir à désirer, c'est-à-dire, paradoxalement, le plaisir d'éprouver un déplaisir ⁴², qui a fait Freud rapprocher la création artistique des plaisirs préliminaires dans l'acte d'amour. Les plaisirs préliminaires sont en quelque sorte une forme « normalisée » des pulsions partielles (perverses) dès lors qu'elles ne se développent pas pour elles-mêmes comme c'est le cas dans la perversion, mais qu'elles se mettent au service de la génitalité pour en constituer les préliminaires : regards, caresses, baisers, etc. Une autre partie de ces pulsions partielles se développerait donc indépendamment pour se sublimer dans l'art. À poursuivre dans cette voie, on peut remarquer, à la suite de Jean Frois-Wittmann ⁴³, que les divers modes de création artistique sont souvent

44. Jean Laplanche, *La Sublimation*, *op. cit.*, pp. 132-133.

45. Chaque incitation pulsionnelle implique un phantasme qui lui correspond. Celui-ci constitue un lien actif entre la pulsion et les processus psychiques.

46. Freud parle, à propos de ce suçotement, de « succion voluptueuse » : *Das Ludehn (Wonnesaugen)*. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 102.

47. Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, « Fantômes originaires, fantômes des origines, origine des fantômes », *Les Temps modernes*, n° 215, avril 1964, p. 1860.

liés à l'importance érotique constitutionnelle de certains organes des sens, en tant que zones érogènes secondaires (sources de pulsions partielles), qui déterminent une prédisposition de l'artiste au désir de regarder, de toucher, de goûter, de barbouiller, de jouer avec les sons, avec les mots, etc. La sublimation se produit dans tel ou tel « médium », telle ou telle « matière », et non dans tels autres, selon une sorte de contagion par contiguïté : la régression à une zone érogène secondaire entraîne le « choix » d'un lieu sublimatoire contenant une possible association métonymique avec cette zone érogène à désinvestir.

Arrêtons-nous quelques instants sur ce sujet. Dans les processus névrotiques, il existe un fait analogue, c'est la promptitude avec laquelle une région particulière du corps reçoit une « innervation », élément important en ce qui concerne le développement des symptômes hystériques : « c'est ce que nous dénommons "complaisance somatique", le facteur mystérieux qui fait que telle région du corps – ou peut-être le corps entier de l'hystérique ? – se trouve apte à capter à tel moment le symbolisme lié aux fantasmes sexuels ⁴⁴ ». Quelque chose de similaire s'opère dans la sublimation : tel organe est investi pour *exprimer* la pulsion – le phantasme ⁴⁵ – qui s'y raccroche. Nous avons vu que, selon Freud, la pulsion se subdivise entre but, objet, source et poussée. La *source*, c'est l'organe ou la partie du corps (œil, main, bouche, etc.) où est localisée l'excitation dont procède la pulsion. On parle également à ce sujet d'« étayage » : en effet, il y a des relations étroites entre la pulsion sexuelle et certaines fonctions corporelles. Ainsi dans l'activité orale du nourrisson, il y a un plaisir pris à la succion du sein, c'est-à-dire excitation d'une zone érogène étroitement liée à la satisfaction du besoin de nourriture : on dit alors que la pulsion sexuelle s'étaye sur ce besoin. Lorsque que s'opère, chez le nourrisson, le passage de la succion au suçotement ⁴⁶, c'est le moment où l'objet extérieur, le sein, est abandonné, le moment où le but et la source prennent leur autonomie par rapport à l'alimentation pour acquérir leur valeur sexuelle.

Cette première satisfaction sexuelle, Freud la nomme « plaisir d'organe » (*Organlust*) : c'est un plaisir morcelé, strictement localisé, qui est le produit des « pulsions partielles ». Celles-ci prennent généralement naissance – leurs *sources* – en des lieux privilégiés : zones (organes) relationnelles (bouche, œil...), passage de l'intérieur à l'extérieur du corps (anus, bouche...), etc. « On sait que l'érogénité peut être attachée à des régions du corps "prédestinées" (ainsi, dans l'activité de succion, la zone orale est vouée par sa physiologie même à prendre valeur érogène) mais qu'elle est généralisable à n'importe quel organe (même interne) ⁴⁷ ».

Selon Jean Laplanche, la sublimation serait à chercher dans un processus inverse de celui que nous venons d'évoquer sous la notion d'« étayage », dans un retour du sexuel au non-sexuel :



PIC. 14 Auguste Rodin, *La main de Rodin (tenant un petit torse de femme)*, moulée par Cruet, 1917.

48. Jean Laplanche, *La Sublimation*, *op. cit.*, p. 71.

49. Sigmund Freud, « Les Voies de la formation du symptôme », in *Œuvres complètes XIV*, *op. cit.*, p. 374.

« la sublimation ne se comprend que dans le cadre de ce rapport général entre les deux plans tel qu'il a été développé par la théorie de l'étayage. Mais dans la sublimation il n'y aurait plus seulement influence réciproque, induction d'un plan à l'autre, mais une véritable dérivation, un véritable drainage inverse [...], drainage à rebours de l'énergie sexuelle vers le non-sexuel⁴⁸ ». Laplanche poursuit ainsi les investigations de Freud, pour qui ce sont les mêmes voies que celles par lesquelles les troubles sexuels retentissent sur les autres fonctions somatiques, qui doivent servir à l'attraction des pulsions sexuelles vers des buts non-sexuels, c'est-à-dire vers la sublimation.

Au vu de ce que l'on vient d'indiquer concernant les notions de « source » pulsionnelle et d'« étayage », un facteur qui pourrait constituer une bonne part du talent dont un individu est constitutionnellement doté, est la facilité avec laquelle une partie du corps se charge d'un investissement libidinal : le surinvestissement sexuel d'un organe mènerait donc à un talent lié à cet organe : la main (la caresse) du peintre [PIC. 25] ou du modelleur [PIC. 14], l'œil (le regard) du photographe ou du cinéaste [PIC. 33], la bouche, la gorge (la voix) du chanteur, etc. Cette théorie s'appuie sur la prédominance des pulsions partielles (regarder, toucher, suçoter) dans les processus sublimatoires. C'est un point sur lequel il est bon d'insister, afin de rompre avec une théorie réductrice qui voudrait que, ce qui est dérivé de la vie sexuelle passe dans l'art et *vice versa*. Freud y a beaucoup insisté : ce qui est sublimé, ce sont les tendances perverses polymorphes travaillant chacune pour leur compte, les tendances dites pré-génitales, et non pas la sexualité génitale. La raison essentielle tient à ce que la sublimation succède au fantasme qui est, selon Freud, une voie menant à toutes les fixations refoulées (infantiles) : « où donc la libido trouve-t-elle les fixations dont elle a besoin pour passer à travers les refoulements ? Dans les activités et les expériences vécues de la sexualité infantile, dans les tendances partielles délaissées et dans les objets abandonnés du temps de l'enfance⁴⁹ ».

Cependant, ces pulsions partielles ne se conçoivent qu'en propension à une idée d'ensemble, d'organisation : en effet, ces pulsions qui sont celles de l'enfance s'organisent à la puberté pour former la sexualité génitale adulte, bien que l'on puisse retrouver la trace de leur activité dans les plaisirs préliminaires (caresses, baisers, etc.). Qu'en est-il de cette organisation lorsque ces pulsions sont entraînées dans la voie de la sublimation ? Il y a cette idée de Jean Laplanche, tout à fait intéressante, faisant de la sublimation un substitut du primat génital :

Si l'on parle de primat génital comme façon de coordonner les pulsions partielles dans cette espèce d'unité qu'est la relation sexuelle adulte, ne pourrait-on pas dire

**PIC. 14B****Jenni Tapanila***Silent Night is the Night*, 2004, photographie.

50. Jean Laplanche, *La Sublimation*, *op. cit.*, p. 114.

51. « C'est dans le battement entre le désir et la répulsion que se loge l'obscène ». Laurence Decroocq, « Le Corps exposé », in *L'obscène : acte ou image ?*, La voix du regard, n° 15, automne 2002, p. 27.

Pour reprendre les mots de Robbe-Grillet à propos d'une scène de *Glissements progressifs du plaisir*, cette image se veut « belle dans son horreur », les soucis d'esthétique primant absolument sur le réalisme : les giclures sur le mur, la chair qui suinte, le sang qui ruisselle, les gestes du personnage, la lumière qui cadre la scène, tout cela doit être travaillé avec soin, parfaitement apprêté, sophistiqué même.

52. Il est temps de préciser que lorsque j'emploie le terme « objet » à propos de l'actrice par exemple, ou de la femme, c'est dans un sens comparable à celui que lui donnait la langue classique : « objet de ma flamme, de mon ressentiment ». Je ne fais en aucun cas référence à la notion de « chose », de chosification, d'objet inanimé et manipulable, telle qu'elle s'oppose communément à la notion de personne. En tant que corrélatif du désir, la relation en cause est celle d'un sujet vis-à-vis d'un objet visé lui-même comme totalité (personne, entité, idéal, etc.). L'adjectif correspondant est « objectal ».

53. Il est clair que l'art ne peut exister que par-delà le principe de réalité, que ce soit en termes de signifié (transgression de l'objet, des lois physiques, morales, sociales, etc.) ou en termes de signifiant (transgression de la forme, des codes de représentation, des genres, etc.). Cependant, ce principe-là, l'art ne l'annule pas complètement, il s'y substitue, car à la vérité, le principe de réalité est aussi ce qui donne forme au plaisir, ce qui l'empêche de s'autodétruire : dans un certain sens, principe de plaisir et principe de réalité travaillent tous deux dans la même voie.

*aussi de l'activité sublimée qu'elle est une sorte de substitut du primat génital, une façon, elle aussi, de coordonner les activités prégénitales sous une sorte de primat, celui d'une œuvre, d'un travail, d'un résultat à accomplir ?*⁵⁰

Revenons plus en détails à la structure du *Cinquième fantasme* : à y regarder de plus près, on s'aperçoit vite que le pulsionnel investit ce qui, dans un film, offre un support approprié : le visuel. Tout passe donc par cette pulsion partielle, le regard, mais jusqu'à une certaine limite, jusqu'au moment où le désir masculin « n'en pouvant plus » explose métaphoriquement dans la séquence finale : cette jouissance – littéralement, cette éjaculation – n'est autre que le coup de feu visant Françoise, mêlant ainsi la figure d'Éros à Thanatos. Le pistolet est certes un symbole phallique classique, de par sa forme, son appartenance masculine (virile) et cette « explosion », mais *Le Cinquième fantasme* y rajoute une dernière connotation sexuelle : c'est la scène où Cailyn plaque ses mains et son visage contre le mur éclaboussé de sang pour s'y frotter entièrement ; comme atteinte de vampirisme, elle embrasse et lèche le mur poisseux pour s'imprégner et absorber la substance de sa victime – le sang et la chair – comme s'il s'agissait d'une substance sexuelle⁵¹. Dans cette séquence, on peut remarquer que le « masculin » n'apparaît jamais directement – un homme – mais toujours au travers de substituts métaphoro-métonymiques – le pistolet phallique, le sang spermatique – auxquels se confrontent et avec lesquels jouent, souffrent ou prennent du plaisir les personnages féminins. Le féminin est un « objet⁵² » concret, un corps qui bouge, vit, réagit, là où le masculin n'est qu'une « force » plus ou moins abstraite qui « agit » sur ce féminin : un regard, une voix, etc.

Une aire de jeu

L'œuvre dans laquelle s'exprime le fantasme, son « médium » plus précisément, est ce qui se substitue au principe de réalité⁵³, non plus en tant que force opposée qui se confronte au fantasme, mais au contraire pour le « réaliser ». Encore faut-il s'entendre sur ce dernier terme : s'il s'agit d'une « réalisation », ce n'est pas dans le sens où l'on fait passer le fantasme dans le réel – configuration de la perversion où le fantasme force le réel à lui correspondre – mais dans le sens où l'artiste soit construit un réel à l'image de son fantasme (constitution d'une œuvre : sculpture, peinture, dessin, etc.), soit délimite une « aire de jeu » dans laquelle il va pouvoir mettre en œuvre son fantasme plus ou moins librement. Cette dernière configuration est celle, notamment, du théâtre et du cinéma : c'est l'art de la mise en scène.

**PIC. 15**

Alexandr Zadiraka, 2007
photographie numérique

54. Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 5.

Alexandr Zadiraka, dans cette photographie [PIC. 15], propose l'image d'un homme entre deux manifestations d'une figure féminine : d'un côté une image (l'objet érotique est interdit, encadré – enfermé – dans un espace autre que celui de son spectateur) ; de l'autre côté une femme en chair et en os (l'objet érotique se trouve dans le même espace que son spectateur, qui peut dès lors dépasser – transgresser – à tout moment ce statut purement scopique pour agir réellement sur cette femme). D'un côté le désir, irréalisable autrement qu'en fantasme ; de l'autre côté l'envie liée à un objet réel. Mais peut-être la chose n'est-elle pas si simple, et cette concomitance qu'apparente : peut-être que l'homme, est effectivement en train de se laisser aller à son fantasme – c'est bien l'image qu'il regarde – et peut-être que cette femme, à l'écart sur le côté, est précisément cette image fantasmée, sortie du cadre de l'image, disponible à toutes les « manipulations » imaginaires. Qu'est-ce qui peut suggérer cette configuration du désir ? Tout simplement ce rectangle de lumière qui vient isoler la femme à l'image de sa manifestation photographique, et qui ne peut symboliser autre chose, dans ce contexte, que l'espace imaginaire même du fantasme de l'homme : la femme photographiée y est là, disponible à tous ses désirs.

55. D'ailleurs, la sexualité analysée par la psychanalyse est d'ordre pulsionnelle et non biologique : elle se règle donc non sur l'instinct mais sur le fantasme. La sexualité biologique n'est pas celle du sujet de l'inconscient pour qui elle est toujours prise dans l'ordre symbolique.

56. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 427.

57. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 207.

58. On peut remarquer que le cinéaste n'échappe jamais complètement au principe de réalité : au moment du tournage, le réel vient se confronter avec toute son énergie et toute son indifférence au principe de plaisir mis en forme dans le scénario. Cependant, avec l'arrivée des technologies numériques et plus particulièrement de la 3D, le fantasme semble retrouver sa liberté originarie, même au cinéma, moyennant finances (une autre réalité).

59. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 5.

Il ne s'agit donc pas véritablement d'une réalisation du désir, mais de ce qu'en termes psychanalytiques on nomme « accomplissement », c'est-à-dire une formation psychologique dans laquelle le désir est imaginativement présenté comme réalisé. « Quand on parle d'accomplissement de désir, on met l'accent sur le désir et sa mise en scène fantasmatique ⁵⁴ ». D'ailleurs il faut préciser que la notion même de « désir » est irréductible à celle de « besoin » ou d'« envie », n'étant pas dans son principe relation à un objet réel, extérieur au sujet, définissable, manipulable, mais au fantasme ⁵⁵ : « le désir n'est pas seulement envie, claire et translucide envie qui vise à travers notre corps un certain objet. Le désir est défini comme trouble ⁵⁶ ».

Le fantasme ne se réalise pas. Sa beauté absolue, sa liberté sont incompatibles avec les misérables imperfections contingentes. Seul, parfois, le simulacre (dans l'œuvre d'art ou dans le jeu expert) parvient à en donner quelque approximation fugace ⁵⁷.

Le cinéma intervient donc pour combler la distance qui sépare le fantasme de la réalité : il me propose une « réalité » – non pas plus conforme – mais plus modelable à mon désir, tous les paramètres formels (lumière, tempo, jeu, accessoires, etc.) étant *entièrement* maîtrisables ⁵⁸ par l'artiste, contrairement à ce qu'ils peuvent être dans la réalité, où le « passage à l'acte » comportera toujours quelque chose qui ne sera pas parfait. Aussi, la création artistique ne rompt pas les possibilités fantasmatiques, bien plus, elle les favorise, les « plastifie », leur donne corps et forme.

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas seulement une vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique ⁵⁹.

En effet, un fantasme n'est pas un scénario qu'on construit dans le vide pour le représenter ensuite sous une forme artistique. *Il n'y a pas de représentation du fantasme.* Celui-ci se construit de telle manière que son contenu, le pulsionnel, se mêle à la forme de l'œuvre, son médium, s'inscrit dans le corps de l'œuvre, dans sa matière, à la manière dont le symptôme altère le sujet névrosé. Le mouvement pulsionnel apparaît généralement comme moteur d'un style, celui-ci s'élaborant *dans l'épaisseur* de l'œuvre : le « style », en ce sens, c'est bien le symptôme. On peut ainsi comprendre à quel point la forme d'une œuvre est aussi importante – sinon plus – que ses contenus pour appréhender correctement les pulsions dont elle est l'enjeu. En ce sens,

60. Jacques Lacan, *Télévision*, *op. cit.*, p. 51.

61. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture*, *op. cit.*, p. 13.

62. Cf. *infra*, « La condensation », p. 499 sq.

63. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 239 (je souligne).

Le Cinquième fantasme est littéralement un « psychodrame » : le pulsionnel y est directement « en jeu », se fait images, personnages, gestes, actions, etc. Pour reprendre la formule de Lacan, il y a dans mon récit cette volonté de « donner forme épique à ce qui s'opère de la structure ⁶⁰ ».

Dans son article « Avant-garde et kitsch », Clement Greenberg oppose distinctement un certain type d'artistes qu'il qualifie de *modernistes* en ce qu'ils tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent – parmi eux, Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, même Klee, Matisse et Cézanne – à un artiste comme Dali dont le souci principal, dit-il, est de « représenter les processus et concepts de sa conscience, non les processus déterminés par son médium ⁶¹ ». L'enjeu du *Cinquième fantasme*, mais aussi de cette thèse dont le titre « Fantasme et cinéma » ne peut être à ce sujet plus clair, est de faire se rejoindre en un seul mouvement les questions posées par les mécanismes psychiques opérant au cœur du fantasme et celles posées par les mécanismes proprement cinématographiques. Cet enjeu est de montrer qu'il existe une véritable analogie entre le mode imaginaire du fantasme et celui du cinéma, que les deux modes peuvent se fondre au sein d'une même œuvre cinématographique fantas(ma)tique. Car fondamentalement, il y a quelque chose de fantasmatique dans le cinéma et quelque chose de cinématographique dans le fantasme. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces relations.

Il est admis qu'en présence d'un matériel onirique, il est très insuffisant de ne chercher l'essence du rêve que dans ses contenus, négligeant ainsi les différences entre les *pensées* latentes du rêve et son contenu manifeste : ce qu'on appelle le « travail du rêve ⁶² ». Le rêve n'est au fond rien d'autre qu'une *forme* particulière de notre pensée, que rendent possible les conditions de l'état de sommeil (processus primaires). C'est le *travail du rêve* qui constitue cette forme ou plutôt cette « déforme ». À la suite de Freud, Jean-François Lyotard a insisté sur l'importance de cette (dé)forme du rêve, en tant qu'elle n'est pas simplement une sorte de déguisement (contournement de la censure) ou de contenant du rêve – une simple apparence – mais son « être » même.

Le rêve n'est pas la parole du désir, mais son œuvre [...]. L'œuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. Le désir ne parle pas, il violente l'ordre de la parole. Cette violence est primordiale : l'accomplissement imaginaire du désir consiste en cette transgression, qui réitère, dans l'atelier du rêve, ce qui s'est passé et ne cesse de se passer dans la fabrique du fantasme dit originaire ⁶³.

Lyotard va encore plus loin, en avançant que l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (Freud), mais entièrement dans

64. *Ibid.*, p. 247.

65. *Ibid.*, p. 240.

66. Cf. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*

67. Federico Fellini, *Faire un film*, *op. cit.*, p. 254.

68. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 60.

l'activité imaginaire elle-même : « ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de *phantasieren*, parce que la *Phantasie* est transgression ⁶⁴ ».

Comme dans l'espace visuel, le désir peut s'attaquer à tous les niveaux du langage. Ce qui importe à la poésie, c'est la déconstruction, la présence d'une force autre que la loi de la langue et de la communication dans le discours. Comme le dit Lyotard, rêverie, rêve, fantasme sont des mixtes où il y a à lire et à voir : pour lui, le « travail du rêve » n'est pas un langage, il est l'effet sur le langage de la force qu'exerce le figural : « le contenu manifeste est l'ancien texte ainsi "forcé" : ce n'est pas un texte. La force y habite le scénario même du rêve, comme le geste de Van Gogh reste consigné dans ses soleils ⁶⁵ ».

Depuis Freud jusqu'à Lacan, le mode d'accès à l'inconscient se fait par ses « formations » : Lacan a d'ailleurs consacré son cinquième séminaire aux *Formations de l'inconscient* ⁶⁶. On comprend donc qu'il ne peut y avoir de représentation du phantasme en art, puisque son sens – son être – est dans sa forme. L'activité fantasmatique – la culture, le soutien du désir – ne constitue, pour l'artiste, qu'une portion mineure du travail à effectuer pour maîtriser l'énergie pulsionnelle, en la liant et en la canalisant : l'autre portion, majeure, concerne le travail du langage et du matériau de l'œuvre, c'est-à-dire littéralement la *manipulation* du réel. Même, dans le meilleur des cas, ces deux « moments » de la création d'une œuvre fantasmatique se rejoignent en un seul mouvement.

La traduction d'une fantaisie (au sens propre de « fantasme », c'est-à-dire quelque chose de très précis mais dans une dimension complètement différente, subtile, impalpable) en termes plastiques, pleins de corps, physiques, est une opération délicate ⁶⁷.

Parmi les doctrines de la créativité, il y a celle de Donald W. Winnicott, qui consiste en la faculté de constituer une « aire de jeu ». Selon cet auteur, le jeu est un « espace potentiel » en tant qu'il constitue une aire d'expérience intermédiaire à laquelle contribuent conjointement la réalité intérieure du sujet et la réalité extérieure objective.

J'oppose cet espace potentiel (a) au monde du dedans (relié à l'association psychosomatique) et (b) à la réalité existante ou du dehors (qui a ses propres dimensions et peut être étudiée objectivement et qui, bien qu'elle puisse paraître varier selon l'état de l'individu qui l'observe, reste, en fait, constante) ⁶⁸.

Cette aire où l'on joue n'est plus seulement une réalité psychique interne, elle se situe à l'extérieur du sujet, mais elle n'appartient pas non plus au monde extérieur. L'enfant qui joue manipule

69. *Ibid.*, p. 73.

70. « Jouer, c'est faire ». *Ibid.*, p. 59.

71. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 34.

72. Dans le domaine du cinéma, voir les recherches qui ont été menées en particulier par Michel Chion sur l'œuvre de David Lynch dont le théoricien a pointé la dimension ludique, ce qu'il appelle le jeu « avec » le cinéma. Cf. *infra*, « Décadrages », p. 561 sq. À propos de *Mulholland Drive*, Michel Chion écrit, « c'est un film où on est sur la frontière entre le pour jouer et le pour de vrai, et c'est très sérieux ». Michel Chion, in « Dossier David Lynch et *Mulholland Drive* », *Positif*, n° 490, décembre 2001, p. 82. L'auteur fait référence notamment à la scène d'essai où le réalisateur dit à Betty « don't play for real, until it gets real » : « ne joue pas pour de vrai jusqu'à ce que ça devienne vrai ».

73. Il est facile de faire ici le rapprochement avec les processus primaires et secondaires, et leur énergie : libre et liée.

74. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 71.

des objets réels, fait intervenir des phénomènes appartenant à la réalité extérieure, mais il les utilise en les mettant au profit de sa propre réalité interne, ses fantasmes : « sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure ⁶⁹ ». L'enfant (en jouant), l'artiste (en créant) *manipulent* ⁷⁰ les matériaux et phénomènes extérieurs qu'ils mettent au service du fantasme, ils les investissent en leur conférant les significations et sentiments du fantasme.

Selon Freud, « chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses à son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance. Ce serait un tort de penser alors qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de grandes quantités d'affect. L'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité ⁷¹ ». Il faut se garder d'interpréter trop rapidement cette dernière phrase : certes, le jeu s'oppose à la réalité en ce qu'il implique une logique autre, mais contrairement au rêve et à la rêverie, l'art et le jeu ⁷² sont également une tentative pour introduire le fantasme dans la réalité. La créativité est ce qui permet à l'individu l'approche de la réalité externe : elle offre les moyens à la fois d'explorer cette réalité et de la maîtriser, de faire l'expérience du potentiel et des limites du matériel avec lequel on « joue », l'expérience aussi de ses propres capacités et limitations.

Winnicott oppose clairement deux types de jeux, dont la langue française nous prive de la nuance mais dont la langue anglaise nous offre une subtile distinction dans la traduction du mot « jeu » soit par « game », soit par « play » : il s'agit de distinguer, respectivement, le jeu strictement défini par des règles qui en ordonnent le cours, de celui qui se déploie librement ⁷³. Encore faut-il ne pas s'y tromper : comme le précise Freud, lorsque l'enfant joue, l'absence de règles explicites et reconnues n'implique pas l'absence de toute règle, même si celles-ci échappent à l'observateur, voire même au joueur lui-même. Le fait qu'un enfant nous paraisse faire *n'importe quoi* ne nous autorise pas à conclure qu'il se livre à une « pure activité ludique ». N'est-il pas précisément, par son jeu, en train de constituer des règles ?

Dans cette bipartition entre *game* et *play*, Winnicott s'intéresse essentiellement au second en tant qu'il peut seul être l'enjeu d'une véritable créativité chez l'enfant. Selon lui, « on peut tenir les jeux (*games*), avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative de tenir à distance l'aspect effrayant du jeu (*playing*) ⁷⁴ ». Si l'on replace ce jeu dans le cadre du cinéma, il apparaît évident que ce dernier, avec tout ce qu'il comporte de règles – narrativité, langage, techniques, etc. – n'est pas une aire de *play*, mais une aire de *game*. J'avoue que j'ai toujours préféré le *game* au *play*, mais c'est justement pour pouvoir détourner les règles, jouer avec elles, les pervertir : c'est ce

75. Claude Wiart, « Des Fantômes et des "ismes" en peinture », in *Art et fantasme*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 28.

76. Céline Masson, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, *op. cit.*, p. 19.

Citons l'exemple qu'elle donne car il est assez cocasse : « un libraire spécialisé dans l'art du vingtième siècle me disait que Bellmer attirait beaucoup de japonais ; "vous comprenez, me dit-il, les petites filles, les poupées, ils aiment ça. Moi quand je vois ça, j'ai envie de sortir mon arme, c'est pas de l'art..." ». *Idem*, pp. 19-20.

77. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 141.

78. Selon Marie-Hélène Brousse, si la structure du fantasme sadien est sans aucun doute perverse, « la logique de sa vie le montre classiquement névrosé dans le rapport qu'il entretient avec un désir qu'il ne maintient qu'à l'insatisfait, sans lui donner de solution autre que celle de son œuvre. Sur quoi, Lacan le note, il n'est pas dupé par son fantasme ». Marie-Hélène Brousse, « La Formule du fantasme? $\$ \diamond a$ », in *Lacan*, Paris, Bordas, 1987, pp. 118-119.

qu'il me plaît de faire avec le cinéma (avec ses règles) où, effectivement, il m'est essentiel de réintroduire cet « aspect effrayant » du *playing*. Pour le dire très simplement, mieux vaut partir d'un *game* pour arriver à un *play* que l'inverse.

La prime de séduction

Faut-il exprimer ses fantasmes ? La question était bien sûr à entendre « faut-il les exprimer sous une forme artistique ? ». À celle-ci, peut-on envisager une réponse autre qu'affirmative ? L'inconscient, les pulsions, les désirs, sont en effet bien trop importants chez l'homme pour être laissés au seul rêve. Mais il est à ce moment-là question de l'intime et de sa projection sur la scène du monde extérieur : mettre en ordre ses propres désirs, organiser ses « désinvoltures », transmettre sa jouissance dans ce qu'elle a de plus secret et de plus intime... tout cela relève en effet d'un vif exhibitionnisme. Claude Wiart ne peut être plus clair à ce sujet, lorsqu'il écrit que « le créateur s'exprime – il le veut – et se projette – qu'il le veuille ou non, qu'il veuille le savoir ou non – au travers de son narcissisme et de son exhibitionnisme ⁷⁵ ». De ce narcissisme, *Le Cinquième fantasme* nous offre une allégorie, dans cette scène-clé où Françoise, ayant demandé ce qu'était le « cinquième fantasme », se voit remettre un petit miroir de poche. Qu'est-ce donc que *Le Cinquième fantasme* ? Trois choses essentiellement : un auteur qui s'observe dans un miroir et qui observe son propre regard, son fantasme ; une actrice qui s'observe dans un miroir et qui observe sa propre image ; un film qui s'observe dans un miroir et qui observe ses propres mécanismes.

Cependant, comme le remarque Céline Masson à propos de l'œuvre bellmerienne, « vouloir montrer de manière si insistante l'arrière scène, celle de nos fantasmes, provoque même parmi le public "averti" angoisse et rejet, et parfois de la haine ⁷⁶ ». Ce rejet, comme souvent en art, repose sur une question morale : en effet, il est aisé de voir que le véritable motif derrière ces reproches est que les artistes expriment parfois l'inconscient « trop » ouvertement dans leurs œuvres. D'une manière générale, les hommes (la société) distinguent mal le fantasme de la réalité, qui plus est lorsque celui-ci est exprimé *via* un médium tel que le cinéma, visuellement si proche de la réalité dans son rendu et sa fabrication. On donne souvent comme exemple celui de Sade, emprisonné pour ses cruels écrits, aujourd'hui encore vilipendé de toutes parts, alors qu'on sait bien que chez cet homme, le réel et la littérature sont très nettement clivés : aucune obligation ne les lie, dit Roland Barthes, et « un auteur peut parler infiniment de son œuvre, il n'est jamais *tenu* de la garantir ⁷⁷ ». Le fantasme n'a d'autre réalité que son discours et Sade n'attend absolument rien d'un pouvoir qui le mettrait en acte ⁷⁸.

79. Sade cité par Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 141.

80. Julia Kristeva, *La Révolte intime, op. cit.*, p. 127.

*Oui, je suis un libertin, je l'avoue ; j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement jamais. Je suis un libertin, mais je ne suis pas un criminel ni un meurtrier*⁷⁹.

Nous avons tout lieu de penser que la mise en forme verbale ou picturale des fantasmes est notre plus subtile garde-fou contre le passage à l'acte : « le rôle du langage est essentiel pour la formation des fantasmes : sans l'éventualité de les raconter à quelqu'un (même si "je" ne me sers pas de cette éventualité), "mes" désirs ne deviennent pas des fantasmes mais restent enkystés à un niveau prépsychique, et risquent de se déverser en somatisation et en passage à l'acte⁸⁰ ». Communiquer ses fantasmes en les formulant et en les commentant procure une jouissance qui épargne l'horreur de les traduire en actes.

Le rôle de la censure – celle de la société – est, contre toute logique, de savoir jusqu'à quel point on peut *permettre* à l'artiste l'expression de ses fantasmes, justement, selon Jean Frois-Wittmann, parce qu'ils relèvent du principe de plaisir. Le public préfère généralement un art traditionnel, non pas parce qu'il est plus « accessible », mais au contraire parce que l'expression du fantasme y est moins directe, dissimulée sous l'imitation des formes de la nature et autres conventions esthétiques, ou par sa soumission à la morale de l'époque. L'inconnu du fantasme – du phantasme – fait peur, si bien qu'on ose rarement le regarder en face.

Selon Freud, l'œuvre d'art serait continuellement suspendue entre deux continents : d'un côté, le vaste territoire du phantasme, de l'autre, le monde des règles, des codes, des modèles, des lois, propres aux différents médiums artistiques. L'artiste joue dans l'intervalle de ces deux mondes pour construire une œuvre « séduisante » :

Comment parvient-il à ce résultat ? C'est là son secret le plus intime ; c'est dans la technique du dépassement de cette répulsion, qui a sans doute quelque chose à voir avec les barrières qui s'élèvent entre chaque moi individuel et les autres, que gît la véritable ars poetica. Nous pouvons soupçonner à cette technique deux sortes de moyens : le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies. Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand, émanant de sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une prime de séduction ou un plaisir préliminaire. Je pense

81. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 46.

82. La prime de séduction peut apparaître en un sens comme une censure, une sorte de refoulement dans l'œuvre – et par l'œuvre – du pulsionnel de l'artiste. Il y a, en effet, au cœur même de cet exhibitionnisme qui consiste à exprimer ses fantasmes sous la forme d'une œuvre d'art, un effort de dissimulation : ça montre, mais en même temps, ça cache. L'un des enjeux, dans les scènes que j'écris, est d'obtenir un certain équilibre entre une pratique qui, d'un côté, relève d'un vif exhibitionnisme et qui, de l'autre, relève d'un minutieux travail de camouflage, un peu à la manière d'un criminel qui efface derrière lui les traces et les indices de son crime. Ceci n'est pas l'expression d'une pudeur de dernière minute, mais la volonté de faire qu'à chaque détour d'image puisse *surgir* l'énergie pulsionnelle dont celle-ci est chargée et dont elle avait la charge de dissimuler : « n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord ». Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998, p. 15

83. Il s'agit du côté *monstrueux* du phantasme en tant qu'« être » de l'inconscient, issu d'une autre scène où il était censé demeurer caché – refoulé – aux yeux de la conscience, en particulier celle du spectateur. « L'obscène est dans les profondeurs du corps et dans leur exposition : profondeur de l'inconscient, des fantasmes ramenés à la surface de la conscience ». Laurence Decroocq, « Le Corps exposé », in *L'Obscène : acte ou image ?*, *op. cit.*, p. 33.

84. « Séduire » vient du latin *seducere*, qui signifie « conduire à l'écart ».

85. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 35.

86. « Je considère que le terme approprié pour qualifier le plaisir servant à déclencher la grande déliaison de plaisir est celui de plaisir préliminaire ». Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 253.

87. Jean Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *op. cit.*, pp. 376-377.

*que tout le plaisir esthétique que le créateur littéraire nous procure porte le caractère d'un tel plaisir préliminaire, et que la jouissance propre de l'œuvre littéraire est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. Peut-être même le fait que le créateur littéraire nous mette en mesure de jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte, n'entre-t-il pas pour peu dans ce résultat*⁸¹.

Cette *prime de séduction*, telle que la développe Freud, œuvre dans deux directions : d'une part, elle « atténue », « enjôle », « voile⁸² », « modifie » le caractère *obscène*⁸³ du phantasme par le travail esthétique de l'œuvre qui, d'autre part, par un effet de « relâchement de tensions » sur le spectateur, permet à celui-ci de jouir « sans reproche et sans honte » de ses propres phantasmes. C'est donc dans les deux sens de « séduction » qu'il faut entendre l'expression : l'œuvre à la fois *plait* par la « beauté » de ses formes, et à la fois, nous *détourne*⁸⁴ de l'obscénité de son contenu, le phantasme, afin d'en jouir tout de même et « en toute innocence ». « Beaucoup de choses qui, en tant que réelles, ne pourraient pas procurer de jouissance, le peuvent tout de même, prises dans le jeu de la fantaisie⁸⁵ ».

Freud nomme donc le plaisir procuré par le contenu manifeste d'une œuvre d'art, c'est-à-dire dans sa « belle » forme, sa forme esthétique, un « plaisir préliminaire⁸⁶ » ou « avant-plaisir », tandis que le « plaisir final » issu du relâchement des tensions et de l'émersion des pulsions et des rêveries qui en résultent, constitue le plaisir essentiel qui est attribué à l'œuvre. Parmi les facteurs de ce « plaisir final », libéré à différents degrés par des œuvres traditionnelles, on retrouve notamment des pulsions œdipiennes, narcissiques, homosexuelles, anales-sadiques, mais aussi, dans des œuvres plus contemporaines, la simplicité enfantine, la moquerie du censeur, la négation du père et de la réalité, la régression au sentiment intra-utérin d'omnipotence, la tendance à la submersion du *Moi* par le *Ça* (lyrisme), etc.

Selon Jean Frois-Wittmann, il y aurait forcément conflit, dans l'art traditionnel, entre l'« avant-plaisir » et le « plaisir final », étant donné que les pulsions signifient désordre, tandis que la *beauté* signifie ordre, logique, harmonie, équilibre, etc. « Le conflit n'est aboli que dans le domaine du sublime [...] où les pulsions régressives donnant lieu à un sens d'union avec l'infini, de perfection, sont libérées dans l'expérience. Dans l'art moderne, au contraire, l'inconscient règne partout en maître ; et comme le but ultime des pulsions libérées est la négation de la réalité, elles se renforcent les unes les autres, d'où une certaine unification entre les deux sortes de plaisir⁸⁷ ».

Concrètement, selon quels processus, quelles configurations peut s'opérer cette prime de séduction dans le mouvement d'une pratique artistique ? Quels en sont les moyens, les méthodes



FIG. 17 Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935, objets articulés, dimensions variables.

88. J'ai en projet l'écriture d'un autre scénario pour lequel, je m'imposerai de ne faire aucune concession au sens, à cette prime de séduction, afin de laisser libre cours à l'expression du fantasme, c'est-à-dire son expression plastique. La suite des événements, d'ordre érotique, au lieu de suivre une logique du sens aboutissant à l'instauration d'une histoire, devrait suivre une logique purement plastique aboutissant à une jouissance des formes. Il s'agirait, pour le dire très simplement, d'exprimer crûment les fantasmes en faisant l'économie des processus secondaires, à supposer – ce que je suppose (contrairement à Freud) – qu'il y ait déjà, dans les processus primaires, dans leur plasticité, quelque chose d'« esthétique ».

89. Céline Masson, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, *op. cit.*, p. 396.

90. José Pierre cité par Céline Masson, in *ibid.*, p. 395.

91. En référence au concept de Winnicott : l'« espace transitionnel » comme espace intermédiaire entre la réalité intérieure de l'enfant et la réalité extérieure. Dans le cas de Bellmer, en effet, le corps de la poupée se fait support à la fois de l'objet du désir, création d'un corps de femme (réalité externe : objet qui séduit, attire), et des jeux érotiques et pervers, du *geste* artistique (réalité intérieure : pulsions qui poussent à...) : découper, ficeler, multiplier, etc.

en jeu ? Au cinéma – plus précisément dans mon scénario – cette prime de séduction intervient essentiellement dans le travail du *sens*, autrement dit dans l'instauration d'une *histoire* (suite d'événements cohérents) et dans la continuité de sa logique propre. Rappelons à ce sujet que la modalité de circulation de l'énergie psychique dans les processus secondaires est la *liaison*. Le sens fait bien acte de liaison entre les différents éléments qu'il emporte dans une direction déterminée, unique, logique. Le sens est donc, dans *Le Cinquième fantasme*, cette force qui vient se confronter à celle, pulsionnelle, du phantasme. Cette « contrainte » du sens est bien sûr consentie : j'en joue, je la travaille, je la tords autant que possible. Elle est, au même titre que le pulsionnel, un moteur de création ⁸⁸.

L'autre force, donc, est celle du pulsionnel, celle du phantasme à l'œuvre dans toute sa liberté, et il s'est agi, dans mon écriture, de faire cohabiter ces deux moments de la création artistique : le moment où le pulsionnel « pulse », s'exprime sans la moindre contrainte ni retouche, et le moment où celui-ci se fait tordre plus ou moins par le sens, dans le sens d'une *rationalisation*, c'est-à-dire, pour le spectateur, vers une remise en confiance dans les signifiants. Ces deux moments créatoriels sont donc, d'une part la *prime de séduction* – réorganisation du pulsionnel vers une esthétisation et une certaine rationalisation –, d'autre part ce qu'on peut appeler le *faire-œuvre perversif* pour reprendre l'expression de Céline Masson. Selon cette auteur, « le *faire-œuvre perversif* modèle une forme qui ne serait pas une *Gestalt* mais une *forme transgressive* qui retient le désir dans son mouvement pulsationnel de plaisir/déplaisir, absence/présence. Cette figurabilité pulsionnelle perverse ouvre à la rupture transgressive dans et par l'image (d'où cette "éclat" de l'image et le sentiment *Unheimliche* qu'elle suscite ⁸⁹ ».

Il suffit de comparer au travail de Bellmer celui de Rodin, par exemple, pour apercevoir le gouffre qui les sépare. En partant d'un ou de plusieurs modèles, Rodin peut lui aussi, bien entendu, obéir à ses impulsions érotiques en corrigeant la nature pour que le corps de femme qui sortira de ses mains ressemble au plus près à celui de l'amante idéale – entendons la femme dont il tirerait le plus de jouissance charnelle. Nous n'en restons pas moins dans le domaine de la sensualité, non dans celui de l'érotisme, car Rodin continue de se plier aux lois de la nature – qu'il corrige mais ne change pas – là où Bellmer se rit de ces lois en obéissant à son seul caprice ⁹⁰.

Les multiples déformations que fait subir l'artiste à son objet [PIC. 17], ce corps de poupée – véritable corps « transitionnel ⁹¹ » dont la référence à l'enfance n'est pas innocente – répond à sa façon d'exprimer les formes en toute liberté, sans aucune règle (de création) ni morale,



FIG. 18 Pablo Picasso, *29/3/71 I*, 1971, eau forte, 23 x 31 cm.

92. Jean Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *op. cit.*, p. 364.

93. L'Éros de notre société contemporaine se manifeste davantage par rapport à l'objet (ce qui attire) qu'à la pulsion elle-même (ce qui pousse). Rappelons pourtant que l'homme fait d'abord travailler ses pulsions auto-érotiquement (stade du narcissisme) : la pulsion est d'abord indépendante de son objet. Mais justement l'art apparaît comme un nouveau champ d'expériences pour cet érotisme pré-objectale.

94. Cf. scénario, pp. 34-36.

95. « Créatoriel » : tout ce qui touche à l'acte de création proprement dit : ici, le *moment* et le *lieu* de l'écriture.

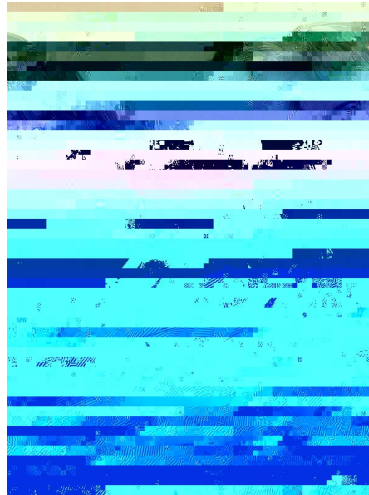
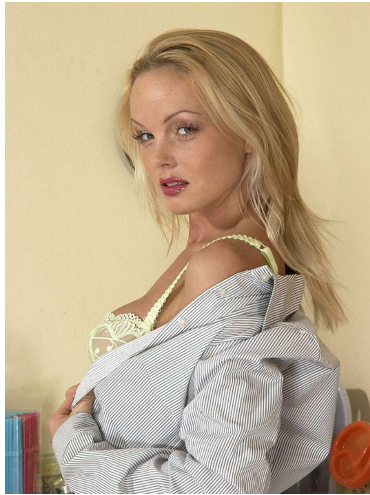
96. N'y a-t-il pas, finalement, dans ce « passage à l'écriture » quelque chose qui s'apparente à un « passage à l'acte » ? Il existe un terme en anglais qui évoque bien ce dont il s'agit ici, c'est le *wording* : plus maladroitement en français, nous appelons cela « passage au verbal » ou « verbalisation ».

façon d'exagérer là où il le sent, selon son bon vouloir, son intérêt érotique, le fantasme qu'il poursuit. Cette « im-pulsion » artistique dans sa *pureté* coïncide donc avec une grande liberté d'expression : « si l'artiste poursuit la création authentique, son souci est ailleurs que sur l'objet, qui peut être sacrifié et soumis aux nécessités de l'invention ⁹² ». Le sentiment de l'objet peut s'exprimer avec toute licence, sans direction intellectuelle, ni exactitude visuelle : c'est l'origine, selon Jean Frois-Wittmann, de l'« expression ». On peut également citer, parallèlement à Bellmer, les dessins de Picasso [PIC. 18], dont la référence aux dessins d'enfants qui leur a été maintes fois appliquée, est à comprendre par cette ouverture aux processus primaires qui, de même, tendent à déformer les corps féminins, objets de désir aux prises avec les fantasmes de l'artiste qui, en toute liberté, n'hésite pas à en surestimer les zones érotiques (seins, fesses, sexe, pieds, etc.), à se jouer de toutes les règles – les lois – de la représentation, en premier celle de la perspective, ce qui n'a pas été – et n'est pas, aujourd'hui encore – sans heurter la sensibilité non pas des plus jeunes qui retrouvent un peu de leur propre sensibilité, mais des plus « civilisés », spectateurs ou critiques, qui ne peuvent accepter cette liberté trop grande donnée aux pulsions et aux fictions de l'inconscient.

Le pulsionnel ⁹³

À propos de quelques caresses volées

Observons tout de suite deux scènes du *Cinquième fantasme* afin d'y déceler les traces d'une telle *liberté* et la manière dont elle se confronte au travail de *séduction* opéré par le sens. La première scène ⁹⁴ a lieu sur la Jetée de La Défense. Françoise et la Femme Mystère discutent depuis quelques minutes lorsque, sans la moindre raison, cette dernière entreprend de caresser Françoise d'une manière étrangement sensuelle : ses cheveux puis, au travers de sa robe orange, ses seins, son ventre, etc. Pour comprendre cette brusque érotisation du comportement de la Femme Mystère, il faut replacer la scène dans son contexte « créatoriel ⁹⁵ ». En effet, il y a eu là littéralement *déplacement* sur le personnage de la Femme Mystère d'un désir auctorial : alors que j'étais en train de relire ce passage de mon scénario soutenu essentiellement par le dialogue entre ces deux personnages, j'ai soudain ressenti un vif désir d'effleurer le corps-image de Françoise à travers la soie de sa robe orange. Devant mon texte affiché à l'écran, n'ayant d'autre moyen d'agir sur mon personnage que par l'intermédiaire d'un autre personnage, son interlocutrice, mes doigts, au lieu de se poser sur le tissu soyeux, se sont *activés* ⁹⁶ sur les



PIC. 19

Pavel Cazenove, *Naked*, 2003
tirages numériques, 80 x 60 cm (chacun).

97. J'ai réalisé en 2003 une série d'images [PIC. 19] utilisant ce « procédé ». Ayant ouvert un jour, par erreur, une image numérique sous un logiciel de texte, l'image m'apparut sous sa véritable nature, mise à nu : un langage informatique exprimé par du texte, une suite obscure et indéchiffrable de caractères étranges. Une idée me séduit aussitôt : insérer dans ce texte quelques caractères supplémentaires – une espèce de virus – qui pourraient contaminer l'image. Je choisis pour l'« expérience » une image dans laquelle une femme commence tout juste à se dénuder, et lui ordonne par l'intermédiaire du texte – sa chair, ce par quoi je peux agir sur elle – de se mettre à nu sur le champ. « Déshabille-toi » : voici ce que j'intègre à sa structure. En ouvrant à présent mon image sous un logiciel adéquat, je découvre sa nudité, sa chair, son essence. *Naked* : d'un côté, une image où une femme se déshabille, se défait de sa parure vestimentaire pour celle de son corps, l'image de son corps, l'image de sa nudité ; d'un autre côté, c'est l'image elle-même qui se dénude et nous révèle ainsi sa chair (ces bandes de couleurs horizontales manifestent explicitement la présence du texte « recelé »), l'image de sa chair, là encore, l'image d'une nudité. Contrairement à ce qui se passe dans mon scénario, ici le langage agit picturalement, il met la *chair* de l'image à nu, alors qu'avec Françoise, il agit iconiquement : c'est l'objet représenté qui en subit les conséquences.

98. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 164 (je souligne).

99. « Par déplacement, il faut entendre un travail de l'ordre du métonymique. Par exemple : frapper un objet au lieu de frapper la personne qu'il représente, ou infliger des déchirures à une toile au lieu de saccager *La Joconde* ». Murielle Gagnebin, *Du Divan à l'écran*, *op. cit.*, p. 246.

La notion est, dans mon exemple, légèrement détournée, étant donné que le déplacement n'a pas lieu par rapport au *but* (caresser) comme c'est le cas d'ordinaire concernant la sublimation, ni même par rapport à l'*objet* (c'est bien Françoise qui est caressée) mais par rapport au *sujet* (la Femme Mystère au lieu de moi-même). En ce sens, on peut dire que la pulsion s'exprime « directement », elle n'est pas déplacée : par l'intermédiaire de la Femme Mystère, je caresse vraiment Françoise, bien qu'en image. Mais, et c'est là l'intérêt *finale*ment, ce « je » est entièrement disponible, pouvant être investi par quiconque, autrement dit par le spectateur – et c'est bien en ce sens une *prime de séduction* – qui, par l'intermédiaire de la Femme Mystère, « caresse » à son tour Françoise. En théorie du cinéma, on appelle cela une « projection-identification ».

100. La fouille policière est un motif classique des films érotiques et pornographiques, offrant l'opportunité de glisser sans la moindre difficulté vers des caresses beaucoup moins professionnelles...

touches du clavier pour inscrire dans le texte⁹⁷ les mots nécessaires à la Femme Mystère pour accomplir mes caresses par procuration.

La première chose que peut faire l'homme démuné lorsqu'il est tourmenté par le besoin, est de commencer par halluciner sa satisfaction, et puis il ne peut rien faire d'autre que contrôler⁹⁸.

Le comportement résultant de cette expression *libre* – bien que *déplacée*⁹⁹ – du pulsionnel est pour le moins étrange, puisque rien dans l'intrigue n'en présage la venue, et plutôt troublant étant donnée l'identité sexuelle des deux personnages. Il m'a donc été nécessaire d'« intégrer » cette scène *détonnante* dans le reste du tissu narratif en lui donnant du sens. J'ai commencé par retravailler les dialogues afin qu'ils justifient un peu mieux ces caresses insolites : il y est notamment question de la matière de la robe de Françoise, l'érotique de la soie. Mais finalement, ces gestes prennent leur sens – leur *motivation* – au moment où la Femme Mystère, précisant son mouvement de la main, ne laisse plus le moindre doute quant à son intention : vérifier subrepticement la présence d'un pistolet caché¹⁰⁰ sous la robe de Françoise.

Il m'a fallu ensuite considérer la réaction de Françoise qui, selon toute logique, devrait s'offusquer, sinon s'étonner d'un tel comportement. Au contraire, j'ai opté pour une solution extrême qui consiste à transformer Françoise en pur objet – objet des attouchements – en la laissant se faire « posséder » sans esquisser la moindre réaction ou proférer la moindre parole. Cependant, je ne pouvais en rester là, obligé d'insuffler du sens à cette étrange léthargie. Ayant fait glisser à plusieurs reprises au cours de la séquence les échanges entre les deux personnages, de la Jetée (réalité objective) vers le Gois (rêverie de Françoise) [PIC. 20] j'ai profité de l'étrange configuration de ma scène pour faire glisser le dialogue une dernière fois, du réel à la rêverie, de la Jetée vers le Gois, mais cette fois-ci en laissant la caméra sur la Jetée : résultat, Françoise est « absente », son esprit erre sur le Gois, tandis que son corps, inerte, se fait posséder sur la Jetée par les doigts investis de la Femme Mystère. De cela, le film nous offre un indice relativement discret au travers de deux décalages sonores : le cri d'une mouette et le déferlement d'une vague en son off alors qu'on se trouve sur la Jetée (sons enregistrés sur le Gois) ; puis les paroles qui se « détachent » de la Femme Mystère, laquelle, durant tout son monologue, alors qu'elle caresse Françoise, conserve les lèvres closes.

Voici comment s'entremêlent, au sein de mon écriture, liberté des pulsions et intention de signification, comment ces deux mouvements se recourent pour constituer finalement le corps *plastique* du récit.



PIC. 20 La Jetée et le Gois, montage photographique.

101. Cf. scénario, p. 102 (séqu. 67).

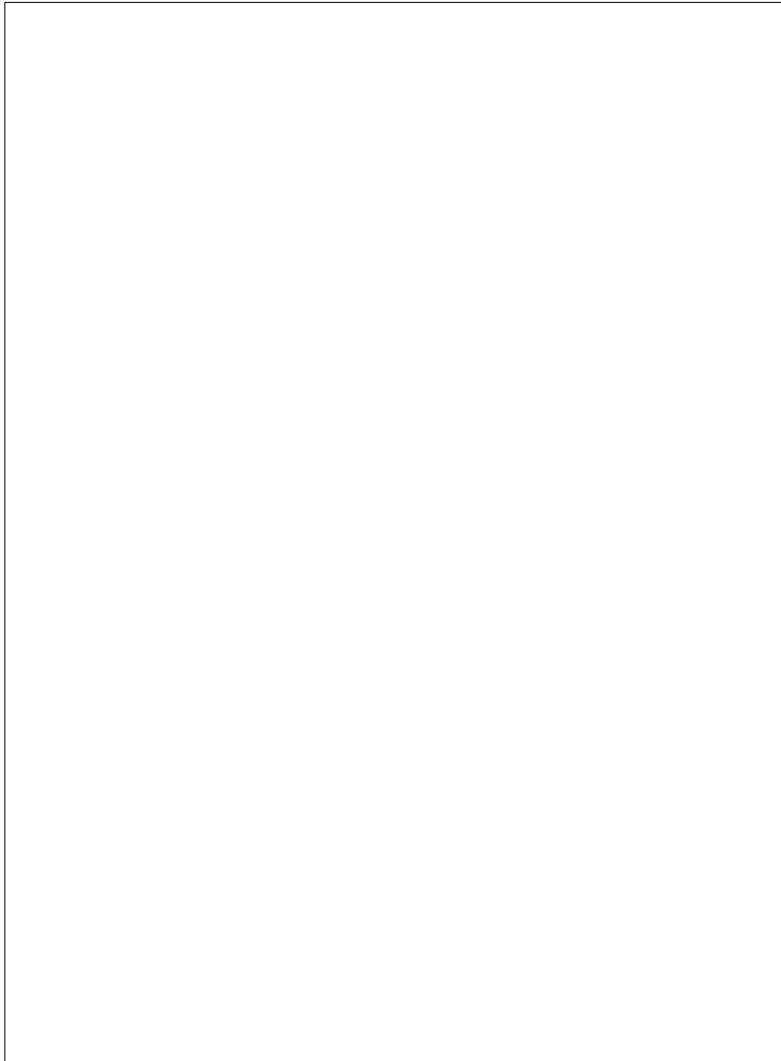
102. Sur l'écriture d'un scénario qui a duré plus de cinq années, on peut comprendre l'importance que représente ce travail de (re)lecture. Cf. *infra*, « L'écriture sans fin », p. 491.

103. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 269 (je souligne).

Mon second exemple est une scène extrêmement courte, à peine cinq secondes, que je qualifie de « subliminale » dans mon scénario ¹⁰¹ : nous sommes dans un sous-bois sombre où percent quelques raies de lumière vespérale, Françoise porte un kimono traditionnel noir, style geisha, un peu défait sur ses épaules nues ; accroupie au bord d'une petite mare, la tête penchée en avant, elle rince ses longs cheveux noirs dans l'eau sombre... Cette scène – cette image – j'en ai eu le *vif désir*, là encore au cours d'une (re)lecture ¹⁰², sans qu'aucun élément du récit n'en motive en quoi que ce soit l'existence. Aujourd'hui encore, je n'ai pas la moindre idée de ce qui a pu faire *émerger* cette image à ma conscience. Cependant, soupçonnant un sens caché et une beauté exploitable cinématographiquement, je n'ai pas voulu la « refouler ».

Contrairement à l'exemple précédent, j'ai souhaité conserver cette image « subliminale » dans toute son a-signifiante, en faire une image *irréductible* au film : époque historique (le kimono), décor inconnu (une forêt), temporalité décalée (le crépuscule), action déplacée (se rincer les cheveux). Seule l'actrice fait le lien entre le cours du récit et cette scène qui semble comme extraite d'un autre film. Cette image, je l'ai donc conservée ainsi, brute, intacte, obscure, fermée à toute interprétation, a-sensée – « projet désespéré » selon Roland Barthes : « faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée ; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c'est, si l'on veut, un « art » ; mais « néantiser » le sens est un projet désespéré, à proportion de son impossibilité. Pourquoi ? Parce que le « hors-sens » est immanquablement absorbé (à un certain moment que l'œuvre a le *seul pouvoir de retarder*) dans le non-sens, qui, lui, est bel et bien un sens (sous le nom d'*absurde*) ¹⁰³ ». « A-sensée », peut-être ma scène le sera-t-elle, du moins pour le spectateur, un instant ou plus. Elle ne l'est pas restée longtemps pour moi. Le sens est si rassurant qu'on ne peut s'empêcher d'en injecter dans tous ce qui nous semble en être dépourvu.

Avant tout, cette volonté de conserver une scène en tous points différente – étrangère – à la structure de l'intrigue a en soi un sens, artistique, celui d'étonner, d'interroger, d'arrêter. Aussi, même le film le plus abstrait porterait en lui du sens, ne serait-ce que dans sa revendication de n'en avoir aucun, puisqu'il est évident que l'absence de sens peut très bien – non pas *avoir* – mais *être* un sens. D'autre part, en replaçant la scène dans la continuité du film, on s'aperçoit qu'elle advient suite à la perte de connaissance de Françoise, après son affrontement avec le Tueur en Noir : dans ce contexte, il est possible d'interpréter la scène au kimono, suite à la commotion, comme une réminiscence inconsciente – « subliminale » – du personnage de Françoise qui, précisons le, n'est pas vraiment un personnage mais en quelque sorte l'actrice *prise* dans l'imaginaire de son film : dans cette configuration, cette scène ne pourrait-elle pas



PIC. 21 Salvador Dali, *Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*
1954, huile sur toile, 40,5 x 30,5 cm.

104. Comme le rappellent Laplanche et Pontalis, Freud estimait que l'élaboration secondaire ne s'exerce pas sur des formations qu'elle remanie après-coup, mais qu'au contraire, « elle exerce d'emblée [...] une influence inductrice et sélective sur le fond des pensées du rêve ». Sigmund Freud cité par Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, in *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 132.

105. Lettre de Freud à Stephan Zweig du 20 juillet 1938, in *Correspondances, 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 490.

effectivement être le souvenir d'un film antérieur – ou, mieux encore, l'image d'un film imaginaire, inconscient, fantasmé ?

Dans les deux exemples analysés, on peut remarquer que le processus de sublimation est perverti, dans le sens où les *processus primaires* (le pulsionnel) ne trouvent pas directement leur forme « artistique » par le travail des *processus secondaires* tel que le supposait Freud¹⁰⁴, mais s'expriment directement, librement, dans une forme pulsionnelle : ce n'est qu'ensuite qu'il me faut réintégrer cette forme dans la trame narrative du film. Autrement dit, mes « idées de scènes » ne se « moulent » pas directement dans l'histoire, en accord avec sa logique et dans la continuité de son développement : elles surgissent et s'imposent au milieu de cette logique qui, à la fois, essaye de tordre ce pulsionnel déjà formé (c'est déjà une scène) et se fait tordre par lui. D'où, au final, cette impression d'*inquiétante étrangeté* provoquée par ces multiples torsions du matériel narratif.

C'est là que mon travail de (re)lecture prend tout son sens. En effet, cette manifestation subite du pulsionnel fait d'abord l'effet d'une projection de peinture sur un tableau presque achevé : il s'agit ensuite, par les multiples (re)lectures, d'estomper cette « tache », non pas en l'effaçant, mais en la retravaillant de telle manière à ce qu'elle s'intègre au reste du tableau. Cela ne va pas non plus sans une certaine modification des formes environnantes du tableau original. Au final, la tache sera quasiment imperceptible, mais elle aura modifié le tableau de façon considérable.

Plasticité du pulsionnel (contre la dictature du sens)

Freud considère qu'un certain rapport quantitatif doit être respecté entre le matériel inconscient (processus primaires) et l'élaboration préconsciente (processus secondaires) : « du point de vue critique, on pourrait cependant toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif, entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente, ne se maintient pas dans des limites déterminées¹⁰⁵ ». Eu égard à son esquisse d'une théorie de la sublimation, Freud fait pencher cet équilibre en faveur de l'élaboration consciente : les processus secondaires doivent prendre le pas sur les processus primaires. Cette théorie servit à Freud pour disqualifier les travaux des surréalistes, notamment Dali [PIC. 21], dont les « fictions » lui semblaient trop *directement* représentées, pas assez élaborées par la conscience, pas assez « sublimées ».

Dans mes deux exemples extraits du *Cinquième fantasme*, j'ai parlé essentiellement du sens comme expression des processus secondaires, s'opposant aux processus primaires, le pulsionnel.

106. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, pp. 320-321.

107. Jean Frois-Wittmann, « L'Art moderne et le principe de plaisir », *Minotaure* n° 3-4, 1933, p. 79.

108. Il y a déjà, dans la connotation de ce verbe, l'idée d'une perte : du latin *attenuare* (affaiblir).

109. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 278.

Freud a opéré à ce sujet une nette distinction entre l'artiste et le névrosé, en s'appuyant sur la « partageabilité » de l'œuvre d'art, contrairement aux symptômes du névrosé, c'est-à-dire à son intelligibilité. Il développe cette réflexion notamment dans son texte sur le mot d'esprit :

*Le mot d'esprit est la plus sociale de toutes les activités psychiques ayant pour but un gain de plaisir. [...] Il lui faut donc s'astreindre à respecter la condition d'intelligibilité, il ne peut légitimement avoir recours à la déformation par condensation et déplacement, qui est possible dans l'inconscient, que dans les proportions telles que celle-ci puisse être rectifiée par la compréhension de la tierce personne*¹⁰⁶.

Selon la loi de la sublimation, l'expression du fantasme doit trouver une forme sociale, doit se socialiser. Or, la socialisation entraîne fatalement la communication. Au contraire, pour Jean Frois-Wittmann, psychanalyste à l'époque de Freud, « il n'a jamais été prouvé que l'art nécessitât une communication entre l'intention de l'artiste et la compréhension du spectateur¹⁰⁷ ». En effet, la thèse freudienne est aujourd'hui profondément remise en cause par la possibilité d'une « œuvre ouverte » dont l'intelligibilité n'est plus (uniquement) du ressort de l'artiste, mais aussi du spectateur – qui dans ces conditions fait œuvre de sublimation : il n'y a plus « partageabilité » de l'œuvre qui se ferme au sens de son créateur, mais s'ouvre à celui de son spectateur.

Il y a dans cette prédominance des processus secondaires quelque chose auquel l'artiste contemporain ne peut souscrire, et qui se retrouve dans la définition que Freud donne de la prime de séduction : « le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles ». En effet, il n'est que trop facile de déplacer ces paroles dans la bouche d'un censeur et d'y comprendre que l'artiste se doit d'« atténuer¹⁰⁸ » les sources de son œuvre en tant qu'elles sont « honteuses » – il s'agit bien sûr du sexuel – et propres à choquer le spectateur de par leur obscénité : honte, morale, dégoût, douleur, etc.

Nous avons déjà indiqué, en parallèle à cette trop dangereuse *séduction* – qui recèle le sexuel, le contient et le cache tout à la fois –, le concept de *faire-œuvre perversif* proposé par Céline Masson. Nous avons cité à ce propos Bellmer et Picasso en tant que transgression de la *figure-image* (cf. Lyotard) ; nous pouvons à présent faire référence à la pure circulation énergétique des lignes et des couleurs dans la peinture de Pollock, qui nous présente, selon Lyotard, « le mouvement du désir lui-même¹⁰⁹ ». Ce *faire-œuvre perversif*, en se plaçant sous l'énergie libre des processus primaires, est une transgression de la « bonne forme », la *Gestalt*, c'est-à-dire la forme *apollinienne*, à laquelle il substitue une « mauvaise forme » : la forme *dionysiaque*.

110. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 96.

111. *Ibid.*, p. 96.

112. Cf. *Ibid.*, p. 99.

113. Cf. Kant, « Analytique du sublime », in *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985.

114. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 67.

La question que l'on pourrait se poser est de savoir si le corps est dit « beau » pour supporter cette « laideur » des organes sexuels, ou bien au contraire pour la mettre en relief. On peut penser notamment au concept d'« obscène » et à cette idée bataillienne selon laquelle l'essence de l'érotisme est la souillure : « si la beauté, dont l'achèvement rejette l'animalité, est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure animale. Elle est désirée pour la salir. Non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner ». Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 160

C'est Nietzsche qui a développé une théorie de la forme à partir des divinités grecques Apollon et Dionysos en qui il reconnaît les vivants représentants de deux mondes de l'art distincts dans leur essence la plus profonde : « Apollon, lui, se dresse à mes yeux comme le génie transfigurateur du *principium individuationis*, par qui seul peut se produire la délivrance dans l'apparence – alors qu'à l'appel jeté par Dionysos dans la jubilation mystique, les frontières de l'individuation volent en éclats, frayant ainsi la voie qui mène jusqu'aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses ¹¹⁰ ». Nietzsche précise sa pensée en l'ancrant dans deux arts particuliers et selon lui symptomatiques dans leur opposition – d'un côté, l'art plastique (apollinien) dont la tendance est à figer la forme et, de l'autre, la musique (dionysiaque) et sa dimension cosmique : « la musique diffère par son caractère comme par son origine de tous les autres arts, parce qu'elle n'est pas, comme eux, une reproduction du phénomène, mais la reproduction immédiate de la volonté ¹¹¹ ». Il cite notamment Schopenhauer ¹¹² qui conçoit la musique immédiatement comme langage de la volonté.

Cette prévalence de l'« expression » (ce qui sort de soi) sur la représentation (de ce qui est hors de soi) est bien sûr en adéquation avec ma référence au fantasme. On peut même penser que la dimension sonore de la musique, par son abstraction même, est l'art qui échappe le plus à la conscience, touchant à des mécanismes cachés. C'est le cas, notamment, au cinéma où la musique et surtout le son, dans certaines utilisations qu'il en est fait, s'effacent à la conscience du spectateur pour agir d'autant plus efficacement sur son subconscient : tel grondement, par exemple, dans les films de Lynch accentue le caractère *étrange* et *inquiétant* d'une scène qui paraît pourtant, visuellement, très « banale », très *familière*.

Pour résumer et mettre en parallèle les concepts, on pourrait dire que dans le passage de cette tendance apollinienne à cette tendance dionysiaque dont parle Nietzsche, en quelque sorte, le beau se fait sublime ¹¹³. Selon Freud, le beau est lié au désir : il est le résultat sinon le processus d'une sublimation, nous l'avons évoqué au travers de son concept de *prime de séduction*. Primitivement, la beauté et le charme sont des attributs de l'objet sexuel. Pourtant, Freud constate que les organes génitaux ne sont presque jamais considérés comme beaux :

Il me paraît incontestable que le concept du « beau » a ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant (« les attraits »). Ceci est en relation avec le fait que nous ne pouvons jamais proprement trouver « belles » les parties génitales elles-mêmes, dont la vue provoque l'excitation sexuelle la plus intense ¹¹⁴.

Le beau serait donc l'exemple typique d'une inhibition quant au but, puisqu'il y a déplacement du désir sexuel sur l'ensemble du corps – plus précisément, de son image qui, de ce fait, se voit « auréolée » de beauté – une beauté qui découle, ainsi que le suggère Freud, du terrain de l'excitation sexuelle.

Ce désir, cette libido, peuvent bien se déplacer même au-delà des limites du corps et teinter plus ou moins fortement son environnement : les vêtements, les objets, les décors. C'est le cas dans *Le Cinquième fantasme*, de la robe orange que porte Françoise, du pistolet qu'elle cache en-dessous, de la barrière qu'elle caresse, du banc sur lequel elle s'assoit, etc. Car, il faut bien le dire, le sujet fait plus que s'introduire dans son fantasme – il *est* le fantasme *tout entier*. Nous parlons du beau en tant qu'inhibition, c'est-à-dire en quelque sorte comme censure. Or, cette « censure », loin de fonctionner d'une manière simplement négative, est ici responsable de la sexualisation excessive des événements quotidiens les plus triviaux : tout ce que fait Françoise, qu'elle marche sur le Parvis, qu'elle parle ou qu'elle s'assoit sur un banc, tout cela est transsubstantié en expression du désir du film. La chose est bien connue : le fait même de se prémunir contre le contenu sexuel prohibé engendre une sexualisation généralisée et démesurée.

Contrairement à ce que peut laisser supposer la définition freudienne de la *prime de séduction*, la fonction du beau n'est en aucun cas d'« habiller » l'interdit, le sexuel, mais de faire en quelque sorte office de barrière ou de garde-fou pour le sujet dans son rapport à la limite, à la destruction, une manière de *maîtriser*, notamment par la belle forme (apollinienne), ces forces obscures du pulsionnel, le sexe, la mort. N'est-ce pas ce que suggère Rilke, lorsqu'il associe le beau, dans son éclat le plus fort, au terrible ou à l'horrible (selon les traductions) ?

*Car le Beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore ; et si nous l'admirons, et tant, c'est qu'il dédaigne et laisse de nous anéantir. Tout Ange est terrible*¹¹⁵.

Le spectacle des catastrophes les plus destructrices peut en effet provoquer une émotion esthétique puissante, mais très différente de celle née de la contemplation de la beauté classique : le sublime y est une intensité extrême, une force incontrôlable, qui transcende le beau. Il est à noter que Freud s'appuya en partie sur cette idée de sublime pour construire son concept de « sublimation » : il y a bien, en effet, dans la sublimation, ce « terrible » du sexe, de la pulsion sexuelle, qui agit profondément au cœur de l'œuvre et qui, parfois, affleure à sa surface, provoquant chez le spectateur des émotions extrêmes, entre l'admiration et la haine, et toujours, ce sentiment d'inaccessibilité.

116. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 278.

117. Un exemple assez étonnant nous est offert par Robbe-Grillet d'une conséquence directe de cette censure par le sens : en Italie, en 1973, son film *Glissements progressifs du plaisir* a été qualifié de pornographique et donc interdit de diffusion, pour la simple raison que le comité de censure n'a absolument rien compris à l'intrigue : en effet, les scènes de nudité et représentant des actes d'ordre sexuel ne sont autorisées qu'à condition d'être justifiées par les nécessités d'une intrigue ; or, les censeurs n'ayant trouvé aucune forme d'intrigue, aucun sens au film, ils en ont conclu que celui-ci était pornographique. Cf. Alain Robbe-Grillet, in *Œuvres cinématographiques*, Paris, Éditions Vidéographiques Critiques / Ministère des relations extérieures, 1984, pp. 52-53.

118. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 1997, p. 138.

« Les stoïciens grecs distinguaient l'objet réel ou le "réfèrent" de ce qu'ils appelaient un "exprimable", le *lekton*. Je dirais que ce qui distingue le "réfèrent" de l' "exprimable" (du *lekton*), c'est que celui-ci est l'expression d'un contrat désirant, de cette alchimie subjective qui transforme une image plate (un signe dénotatif) en symptôme (un spéculaire) ». Julia Kristeva, *La Révolte intime, op. cit.*, pp. 137-138.

Concernant ce sublime dans l'art, ce qu'on a désigné en tant que forme *dionysiaque*, Lyotard évoque donc le travail de Pollock comme transgression, cette fois-ci, non plus de la *figure-image*, mais de la *figure-forme* : « il semble bien que nous soyons passés du côté du délire bacchique, descendus dans le sous-sol où les "invariants" plastiques, au moins l'invariant linéaire, passent à l'ébullition, où l'énergie circule à toute vitesse d'un point à l'autre de l'espace pictural en interdisant à l'œil de se poser nulle part, d'investir serait-ce un instant sa charge fantasmagorique ici ou là ¹¹⁶ ». Une telle pratique vise donc à produire sur le support une sorte d'*analogon* de l'espace inconscient lui-même : on ne s'étonnera pas qu'elle puisse susciter inquiétude et révolte.

Cinématographiquement parlant, la question, finalement, est de savoir si le pulsionnel peut s'exprimer immédiatement, c'est-à-dire sans la médiation du langage. En effet, le langage constitue une zone intermédiaire, en interface entre conscient et inconscient, qui permet de placer le premier sous la domination du second. Selon Lacan, le fantasme se réalise avant tout par le langage, dans la déchirure de la conscience, sous la pression des forces pulsionnelles. Ne peut-on pas imaginer un inconscient, indépendamment du langage ? Ou bien est-il toujours déjà sous la domination du langage, avec ce danger inhérent, lorsqu'on en passe par la conscience, celui de la censure, notamment par le sens ¹¹⁷ ?

Tandis que la psychanalyse lacanienne – ses adeptes – dit, en substance, que la pulsion est un mythe étant donné qu'elle est inconnaissable sinon par ses représentants et ses représentations, nous n'y avons accès que par le langage – inutile donc de parler de pulsion et contentons-nous de parler du langage –, le point de vue freudien est tout autre : la pulsion et les processus primaires sont irréductibles aux processus secondaires, bien qu'ils en subissent la domination. Du point de vue poétique qui est le mien, cela pose la question du mode d'expression du pulsionnel : doit-il en passer nécessairement par le langage, autrement dit par la *représentation*, par de l'*iconique*, ou bien, ne peut-il pas s'exprimer plus fondamentalement par la *plastique*, par du *pictural* ?

Que l'art moderne – peinture, sculpture, musique – ait trouvé son domaine privilégié dans la distribution de ces traces lektoniques au détriment de l'image-signe d'un référent, Matisse, Klee, Rothko, Schönberg, Webern sont là pour nous le rappeler. On appelle cet imaginaire-là de l'« abstraction ». À tort. Rien de plus proche du fantasme inconscient dans sa logique même, dans sa forme, sinon dans son contenu, déplaçant-condensant les énergies sémiotiques du corps pulsant, désirant ¹¹⁸.

Côté cinéma, nous nous trouvons ici dans le domaine de l'expérimental dont Dominique Noguez a justement repéré la prévalence du principe de plaisir sur le principe de réalité. Dans *Le Cinquième*



PIC. 22 Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace*, États-Unis, 1968

119. Cf. *infra*, « Objets plastiques », p. 599 sq.

120. En général, le « Ça » est considéré comme chaos, il s'emplit d'une énergie venue des pulsions, il n'a pas d'organisation, pas de forme. On pourrait voir ici un paradoxe entre cette absence de forme et cette manifestation directement plastique dont il est question. Mais c'est qu'il s'agit ici de la forme dionysiaque, non de la forme apollinienne, la forme non figée, la forme libre c'est-à-dire indépendante de toute visée mimétique. C'est bien sûr le cas de l'exemple donné ci-après, le monolithe noir de 2001 [PIC. 22], qui ne ressemble absolument à rien de connu, et c'est précisément cette non-appartenance qui fait de lui *cette* chose si étrange et si inquiétante.

121. Nous sommes ici tout à fait dans le cadre du « fantastique » dont la première condition, selon Tzvetan Todorov, est l'assise d'un univers diégétique réaliste dans lequel peuvent survenir des événements bizarres ; pour cet auteur, il est nécessaire qu'une hésitation quant à la nature de ces événements perdure par-delà la fin du récit. Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

122. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, *op. cit.*, pp. 136-137 (je souligne).

fantasme, je peux repérer quelques unes de ces manifestations directement plastiques du pulsionnel : par exemple, l'écran blanc du générique, le brouillard matinal sur la Jetée et le Gois, la robe orange ¹¹⁹ de Françoise, la cabine téléphonique rouge, la carte rouge, etc. Il s'agit là d'éléments si peu définissables iconiquement, qu'on peut les rapprocher d'un concept psychanalytique tel que le « Ça » ¹²⁰ : manifestation directement plastique de l'inconscient.

Contrairement au cinéma expérimental où l'étrangeté de ces manifestations plastiques du pulsionnel tend généralement à se dissoudre dans la totalité plastique de l'œuvre en une sorte d'expérience esthétique (ici, la plasticité dont il est question ignore fondamentalement ce qu'est l'esthétique), introduites à dose homéopathique dans la trame d'une œuvre de fiction « classique », ces mêmes manifestations, confrontées au monde plus ou moins réaliste que propose la diégèse, peuvent acquérir un pouvoir exceptionnel, une aura d'inquiétante étrangeté incomparable ¹²¹. De ce genre de manifestation du « Ça », l'exemple le plus célèbre est l'étrange monolithe noir de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick [PIC. 22] : traumatisme originaire de l'homme confronté à l'innommable.

Il y a, dans cette volonté de replacer le pulsionnel – énergie libre – dans le cadre du cinéma classique truffé de règles, de normes et de contraintes, une volonté de « choquer » par la rencontre – le « choc » – de ces deux forces opposées : le pulsionnel en tant que principe de plaisir (plastique, abstrait, innommable, etc.) et la réalité diégétique du film en tant que principe de réalité (monde réaliste, lois, normes, etc.).

À l'intersection entre la vision d'un objet réel et du fantasme, l'image cinématographique fait passer dans de l'identifiable (et rien de plus sûrement identifiable que le visible) ce qui reste en deçà de l'identification : la pulsion non symbolisée, non prise dans l'objet – ni dans le signe ni dans le langage – ou, pour le dire plus brutalement, elle fait passer l'agressivité ¹²².

Quoi qu'il en soit, cette « volonté » de faire parler l'inconscient, de laisser libre cours aux processus primaires, cela pose fondamentalement un problème : comment faire parler cet inconscient sans contradiction, sans qu'il ne « devienne » aussitôt conscient ? Car c'est là précisément – faut-il le rappeler ? – ce qui s'opère en analyse. Notre problème s'énonce à la manière dont Giovanni Anselmo pose la question de l'invisible dans son œuvre *Invisibile* [PIC. 23] en faisant écran devant le faisceau lumineux du projecteur, le spectateur fait apparaître quelque chose qui n'est pas ce à quoi le titre « invisible » le préparait mais, tout à l'inverse, le mot « visible ». Ce qui était potentiellement invisible, sans écran pour arrêter les rayons lumineux,

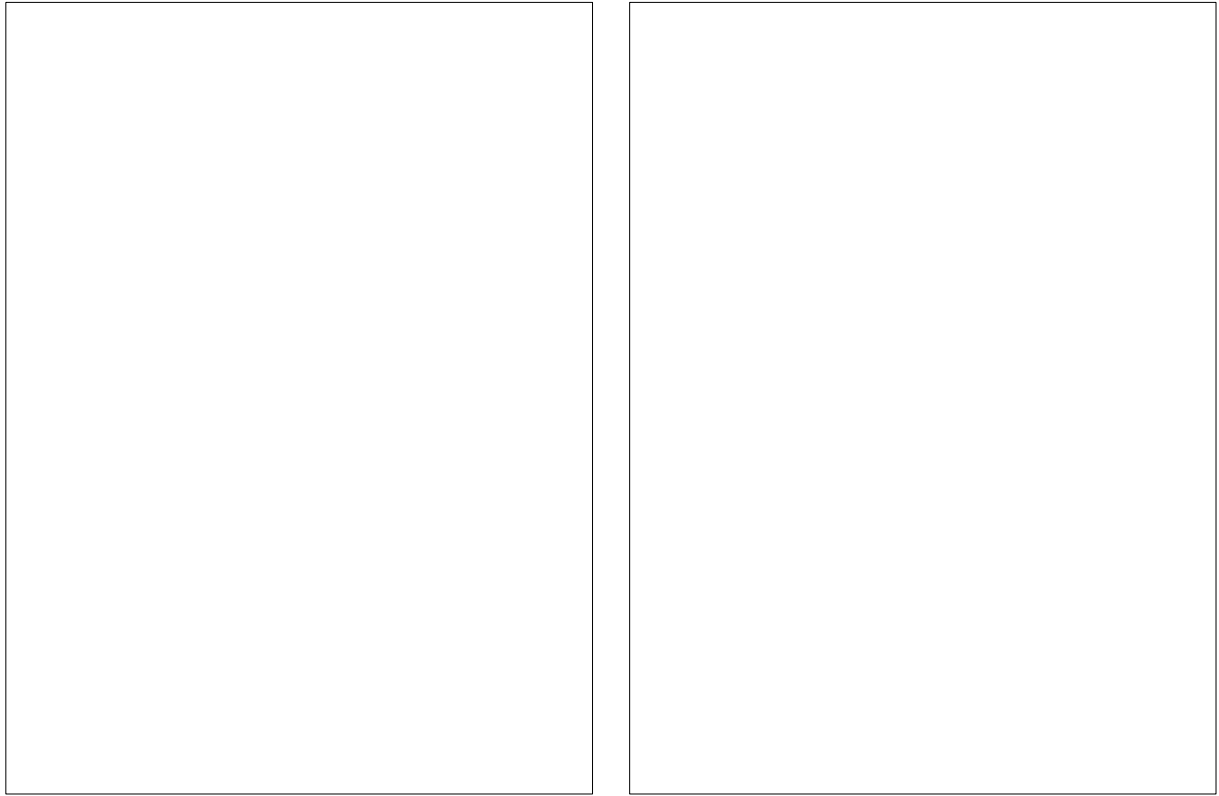


FIG. 23 Giovanni Anselmo, *Invisibile*, 1971, projecteur diapos, dimensions variables.

123. Jean-Claude Lavie, préface à Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 27.

124. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 18.

125. *Ibid.*, p. 45.

devient visible – quoi de plus naturel ? – dès lors qu'il nous apparaît. Il nous faut alors prendre modèle sur cette œuvre symbolique, c'est-à-dire non pas montrer ce qui est « caché », en l'occurrence l'inconscient, mais construire un dispositif – narratif, plastique, etc. – au cœur duquel cet inconscient agit sur le spectateur non plus en tant que représentation, mais en tant que « force », une force agissant *dans* – et *entre* – les images, dans leur matière, leur mouvement, leur rythme, l'inconscient non pas comme contenu (conscientisé), mais comme énergie, *libre* bien entendu.

Le Witz comme « formation » de l'inconscient

Il n'y a pas de représentation du phantasme. De cela, nous avons exposé la raison principale qu'il s'agit à présent de développer : il n'y a pas de représentation du phantasme étant donné que celui-ci n'est pas un contenu au sens traditionnel, mais une forme ou, plus précisément, son contenu – son être – est dans sa forme, *est* sa forme.

Remontons aux origines du phantasme, à ce lieu – ce *topos* – où il « prend naissance », c'est-à-dire précisément là où il « prend forme » : l'inconscient. Une grande partie de la théorie lacanienne repose sur l'idée que l'inconscient est structuré comme un langage. Cette idée était déjà active chez Freud dont l'œuvre nous peint le portrait d'un homme irrémédiablement lié à la capacité langagière qui opère en lui, un homme sous la domination obscure du verbal. Cette idée rassurante qu'il pourrait y avoir une représentation du fantasme tient à ce que l'homme ne perçoit qu'exceptionnellement cette domination dont il fait l'objet par son discours, tant il croit fonctionner objectivement quand sa pensée, en réalité, « le fait penser comme il pense ¹²³ ». En effet, il n'est pas exagéré de dire qu'il y a une portée inconsciente dans toute parole. À ce propos, Lacan dit ceci : « une fois que vous êtes entré dans la roue du moulin à paroles, votre discours en dit toujours plus que ce que vous n'en dites ¹²⁴ ».

Plus directement que dans aucun autre de ses écrits, c'est dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* que Freud fait apparaître à quel point ce langage qui nous appartient en vérité nous détient. Ce texte, ainsi que la lecture qu'en fait Lacan dans son séminaire sur *Les Formations de l'inconscient* sont, pour ma recherche, essentiels en ce qu'ils indiquent explicitement où interviennent les processus primaires, c'est-à-dire où se loge l'inconscient dans le langage auquel Lacan l'affilie, à savoir *dans sa forme* : « le trait d'esprit est à un niveau si élevé de l'élaboration signifiante, que Freud s'y est arrêté pour y voir un exemple particulier des formations de l'inconscient ¹²⁵ ».

126. *Ibid.*, p. 69.

On peut faire référence, à ce sujet, au concept d'« extime » formé par Lacan pour désigner ce qui conjoint l'intime le plus profond, l'inconscient, à la radicale extériorité : « c'est dans une extériorité jaculatoire que ce quelque chose s'identifie, par quoi ce qui m'est le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au dehors ». Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 225.

127. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 21.

128. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 185.

129. Kuno Fischer cité par Sigmund Freud, in *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 59.

130. « Quand, beaucoup plus tard, une fois devenu un homme mûr, il rencontre d'autres hommes à un congrès scientifique et qu'il se ressent de nouveau comme un élève en train d'apprendre, il faut qu'à l'issue de la séance ait lieu la *Kneipzeitung* [l'Échos du café du Commerce], qui déforme jusqu'à l'absurde les connaissances nouvellement acquises, pour le dédommager de l'inhibition de pensée qui est venue nouvellement s'ajouter aux autres ». *Ibid.*, p. 237.

*Le trait d'esprit est à chercher là où il est, à savoir dans son texte. Rien n'est plus saisissant – cet homme [Freud] auquel on a attribué le génie de sonder tous les au-delà, si l'on peut dire, de l'hypothèse psychologique, part toujours au contraire du point opposé, à savoir de la matérialité du signifiant, le traitant comme un donné existant pour lui-même*¹²⁶.

De quoi est-il question ? Du *Witz*, que l'on traduit généralement par « mot d'esprit », Lacan lui préférant « trait d'esprit », insistant ainsi sur la concision de cette formation verbale, ses condensations, ses raccourcis – pour tout dire, son *efficacité*. Comme l'indique le titre de son ouvrage, l'originalité du regard freudien sur cet objet culturel qu'est le *Witz*, est d'y avoir décelé les relations structurales que celui-ci entretient avec l'inconscient. Cette originalité est double en ce sens, précisément, que Freud décèle ces « relations » uniquement sur un plan que l'on peut appeler « formel », c'est-à-dire non pas au sens de belle forme, celle que nous avons qualifiée d'*apollinienne*, la forme « esthétique », mais au sens où l'on parle de la forme dans la théorie littéraire par exemple. Il s'agit, puisque l'inconscient est structuré comme un langage, d'une technique verbale – Lacan parle plus précisément d'une « *technique du signifiant* »¹²⁷.

Freud ne peut être sur ce point plus clair : « le caractère spécifique du mot d'esprit tient à la forme sous laquelle il est exprimé »¹²⁸. Parmi les rares philosophes sur lesquels Freud appuie sa réflexion, il cite en début de sa réflexion cette phrase de Kuno Fischer :

*C'est d'abord la forme seule qui fait du jugement un mot d'esprit, et on se souvient, à ce propos, d'un mot de Jean Paul, qui, précisément, explique et prouve grâce à une même sentence cette nature du mot d'esprit : « tant il est vrai que la position seule confère la victoire, que ce soit celle des guerriers ou bien celle des phrases »*¹²⁹.

Freud fait remonter les origines du *Witz*, ce n'est pas une surprise, à la période de la prime enfance, cet âge où l'on apprend à manier le vocabulaire de notre langue maternelle, éprouvant au contact de ce « matériau » dont on fait à cette occasion l'expérimentation ludique, un plaisir manifeste. Cependant, précise Freud, ce plaisir lié à la toute puissance des mots, l'enfant se le voit progressivement défendre, notamment au cours de son apprentissage scolaire où les seuls assemblages de mots autorisés sont ceux, rationnels et logiques, qui ont un sens¹³⁰. Tout l'intérêt du *Witz* est qu'il fait retour à ce stade primaire du langage – stade jouissif – grâce, notamment, à l'élimination d'inhibitions (raison, jugement critique, etc.) qui libère ce plaisir perdu. « Dans la formation d'un mot d'esprit, on laisse tomber pour un temps une démarche de pensée qui, ensuite,

131. *Ibid.*, p. 303.

132. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 84.

133. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 247.

134. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 254.

135. Il n'est pas difficile de faire le rapprochement entre ces premières expérimentations et les techniques élaborées propres au Witz.

136. *Ibid.*, p. 240.

137. *Ibid.*, p. 241 (je souligne).

émerge brusquement de l'inconscient sous la forme d'un mot d'esprit ¹³¹ ». Ainsi, dans la formation du *Witz*, la pensée qui s'immerge dans l'inconscient ne fait que se rendre dans l'ancien lieu familier de son jeu avec les mots, ce lieu encore vivace bien que dissimulé sous les couches lénifiantes de rationalisation.

Revenir à cette origine du langage, c'est, précise Lacan, faire « entrer d'emblée le mot d'esprit – et c'est en ceci qu'intervient toute l'analyse antérieure que Freud a faite de son ressort et de ses mécanismes – dans les voies structurantes qui sont celles mêmes de l'inconscient ¹³² ». On voit, par ces premières remarques, que dans la formation du *Witz*, l'acte de production – Freud parle de « techniques » – est par lui-même source de plaisir, dans ce retour au langage originel dont on refait l'expérimentation ludique. Cela permet de mettre quelque éclairage sur les propos déjà cités de Lyotard pour qui, dans le rêve, autre formation de l'inconscient, le plaisir consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction, mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même : « ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de *phantasieren*, parce que la *Phantasie* est transgression ¹³³ ».

De quelle transgression s'agit-il dans le *Witz* ? Freud en cite trois : « la raison, le jugement critique, la répression, telles sont les forces qu'il combat l'une après l'autre ¹³⁴ ». Il faut, pour bien comprendre ces trois forces inhibitrices et leur combat successif, revenir à une analyse détaillée de la psychogenèse du *Witz* où Freud repère différents stades successifs – ils sont au nombre de trois – oscillant entre le préconscient, l'inconscient et le conscient. Le premier de ces stades, préliminaires, Freud l'appelle le « jeu ». Il s'agit pour le sujet, nous l'avons dit, de faire retour au stade primaire du langage, l'expérimentation ludique de la prime enfance : répétition du similaire, homophonie ¹³⁵, etc. « Un *jeu* avec des mots et des pensées, motivé par certains effets de plaisir dus à l'économie réalisée, tel serait donc le premier des stades préliminaires du mot d'esprit ¹³⁶ ». Mais ce jeu, précise Freud, prend fin avec le renforcement de l'attitude critique, de la raison. C'est alors qu'intervient le second stade préliminaire du *Witz* : Freud l'appelle la « plaisanterie ». Il s'agit à présent de maintenir le plaisir produit par le jeu, en faisant en sorte que les objections de la raison critique soient réduites au silence. Pour ce faire, il n'existe qu'une seule astuce : « il faut que l'assemblage de mots dénué de sens ou l'alignement absurde de pensées *aient quand même un sens* ¹³⁷ ». Aussi, tout l'art du *Witz* est déployé pour découvrir de tels agencements de mots, de telles associations de pensées, pour lesquels cette condition est remplie. Enfin, le stade ultime qui mène au *Witz*, au mot d'esprit, est atteint lorsqu'il est accordé à l'énoncé produit par la plaisanterie une grande valeur « spirituelle ».

138. *Ibid.*, p. 300.

139. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 49.

140. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, pp. 320-321.

141. « C'est la sanction de l'Autre qui distingue le trait d'esprit du pur et simple phénomène de symptôme par exemple ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 45.

142. [note supprimée].

143. « Une façade absurde du mot d'esprit est tout particulièrement apte à augmenter la dépense psychique chez l'auditeur et à accroître également, par voie de conséquence, le montant qui sera libéré pour être déchargé par le rire ». Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 315.

Freud résume ainsi la formation du *Witz* : « *une pensée préconsciente se trouve momentanément abandonnée à l'élaboration inconsciente, et, aussitôt après, le résultat de celle-ci se trouve appréhendé par la perception consciente*¹³⁸ ». Ces deux premiers stades de la formation du *Witz*, le fait qu'une pensée préconsciente descende dans l'inconscient et l'élaboration inconsciente, Freud les rapproche de la formation du rêve, les processus actifs dans la fabrication du *Witz* se révélant concorder de très large façon avec ceux qui sont actifs dans le « travail du rêve ». Lacan s'accorde à cette idée : « le trait d'esprit est structuré, organisé selon les mêmes lois que celles que nous avons trouvées dans le rêve. Ces lois, Freud les reconnaît dans la structure du trait d'esprit, il les énumère et les articule. Ce sont la loi de la condensation, *Verdichtung*, celle du déplacement, *Verschiebung* et un tiers élément qui adhère à cette liste, que j'ai appelé à la fin de mon article *égard aux nécessités de la mise en scène*, pour traduire *Rücksicht auf Darstellung*¹³⁹ ».

Freud raconte l'anecdote selon laquelle c'est une remarque que lui fit son ami Wilhelm Fliess à la lecture de *L'Interprétation du rêve*, qui l'a amené à comparer la technique du mot d'esprit avec le travail du rêve : Fliess lui reprochait que « les rêveurs y faisaient trop d'esprit ». C'est sur ce point, peut-on dire, que Freud sépare le *Witz* du travail du rêve : certes, le travail du rêve use des mêmes outils que ceux du *Witz*, mais en transgressant, dans l'utilisation qu'il en fait, les bornes que le *Witz*, lui, respecte. Nous avons évoqué cela précédemment à propos de la sublimation : selon Freud, la différence la plus importante entre le rêve et le *Witz* réside dans leur implication sociale : « le rêve est un produit psychique parfaitement asocial : il n'a rien à communiquer à un autre [...]. Le mot d'esprit, par contre, est la plus sociale de toutes les activités psychiques ayant pour but un gain de plaisir [...]. Il lui faut donc s'astreindre à respecter la condition d'intelligibilité, il ne peut légitimement avoir recours à la déformation par condensation et déplacement, qui n'est possible dans l'inconscient que dans des proportions telles que celle-ci puisse être rectifiée par la compréhension de la tierce personne¹⁴⁰ ».

Pour Freud, la présence d'une tierce personne – l'Autre – est absolument nécessaire à l'« accomplissement » du *Witz*, la satisfaction du désir exigeant d'être reconnue¹⁴¹ : cette reconnaissance pouvant devenir l'objet même du désir du sujet. Aussi, cette dimension de la réception du *Witz* est-elle comprise dans la formation de celui-ci. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de la « préparation du terrain ». L'Autre est celui qu'il faut leurrer, tromper, séduire, détourner, surprendre, etc. Par exemple, le non-sens apparent du *Witz*, son absurdité¹⁴³, y joue parfois un rôle de prélude, à titre de provocation, attirant l'esprit dans une certaine direction – mais c'est souvent un leurre. D'autre fois, cette « façade » est investie par le comique, d'autre fois part l'obscène. Certains *Witz*, fondés sur le plaisir de surmonter une difficulté, de résoudre un

144. *Ibid.*, p. 273.

145. *Ibid.*, p. 303.

146. *Ibid.*, p. 56.

problème, etc. se servent précisément du phénomène que Freud nomme « stase psychique » pour augmenter la dépense psychique, au même titre que la façade absurde, comique ou obscène. Cependant, Freud insiste sur le fait qui est absolument nécessaire que les allusions contenues dans le *Witz* sautent aux yeux, que les omissions soient faciles à compléter : « lorsque l'intérêt intellectuel est éveillé, l'effet produit par le mot d'esprit est, en règle générale, rendu impossible. C'est là une différence importante entre le mot d'esprit et l'énigme ¹⁴⁴ ».

Continuons sur ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le *Witz*, à savoir qu'il est une « formation » de l'inconscient. Freud dit que « d'un seul coup le mot d'esprit est là, généralement en même temps que son habillement ¹⁴⁵ ». Le mot « habillement » n'est pas assez fort ici, suggérant encore cette idée selon laquelle il y aurait un *contenant*, une forme, l'« habillement », et un *contenu*, un message caché, obscène, le corps mis à nu du *Witz*. Or, ce corps du *Witz* n'a d'autre « habillement » que sa propre nudité, c'est-à-dire la forme offerte à sa chair. Si cette comparaison est plus adéquate, c'est tout simplement parce que, contrairement à un « habit », on ne peut séparer la nudité de la chair à laquelle elle offre une forme, l'un et l'autre ne faisant qu'un : ôter cette nudité, ce n'est pas faire autre chose qu'écorcher ce corps du *Witz*, c'est-à-dire lui ôter toute vie. Freud ne dit pas autre chose lorsqu'il fait remarquer qu'en « rationalisant » le *Witz*, c'est-à-dire en modifiant son expression première, qui pouvait paraître absurde, insensée, afin de retrouver et éclairer son sens originel tel qu'on peut le deviner, on tue le *Witz*. Prenons comme exemple celui sur lequel Freud revient le plus souvent (repris par Lacan) et qui est de Heinrich Heine :

Heine met en scène un personnage savoureux, le placeur de billet de loterie et exciseur de cors aux pieds Hirsch-Hyacinth, de Hambourg, qui se glorifie, face au poète, des relations qu'il entretient avec le riche baron Rothschild et qui lui dit pour finir : « Et aussi vrai, monsieur le professeur, que Dieu doit pourvoir à ma prospérité, j'étais assis à côté de Salomon Rothschild et il m'a traité tout à fait comme son égal, d'une manière tout à fait millionnaire » ¹⁴⁶.

Si, dans cet exemple, nous faisons ressortir le sens afin de le mettre « à nu », cela donnerait la « traduction » suivante : « Rothschild m'a traité d'une manière tout à fait *familière*, autant qu'un *millionnaire* est en mesure de le faire » c'est-à-dire avec ces manières auxquelles le statut de millionnaire, par l'arrière goût qu'il leur laisse, ne contribue pas à donner plus d'aménité : la condescendance d'un homme riche, ajoute Freud, a toujours quelque chose de fâcheux pour celui qui en fait l'expérience. Dans cette traduction, le sens est sauf, mais le *Witz* a disparu.

147. « On est tenté de penser que le fait que les deux mots concordent dans plusieurs de leurs syllabes offre à la technique du mot d'esprit l'occasion de fabriquer le mot mixte ». *Ibid.*, p. 61.

148. *Ibid.*, p. 302.

Le *Witz* implique la « trouvaille » – l'idée qui vous « tombe dessus » – moyennant quoi la trouvaille est moins trouvée que « reçue ». Cette idée rapproche le *Witz* de ce qu'on appelle un *lapsus*, c'est-à-dire une *faute* commise en parlant ou en écrivant et dans lequel Freud voit également l'émergence de désirs inconscients. Par exemple, il n'est pas impossible que la formation du mot « famillionnaire » tire son origine d'un lapsus. Cf. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, Paris, 2004.

149. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 30.

150. *Ibid.*, p. 28.

151. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 87.

Le sens est sauf, peut-être, mais son *efficace*, son effet de « stupéfaction et d'illumination » ont complètement disparu, étant liés à la forme particulière du *Witz*, condensés dans ce mot « famillionnaire ».

Freud désigne la technique dont il est question ici sous les termes de « condensation accompagnée de la formation d'un mot mixte ». Il s'agit pour Heine de reproduire formellement ce qu'il en est du sentiment que lui inspirent les manières du millionnaire, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois de l'ordre de la *familiarité* et, pour ainsi dire, de la *millionnarité*. Heine condense les deux termes en un seul mot, condensation que lui inspire également la structure des deux mots ¹⁴⁷. Freud propose le schème suivant :

$$\begin{array}{r} \text{fa mili} \quad \text{ère} \\ \text{mili onn aire} \\ \hline \text{fa MILLI onn AIRE} \end{array} .$$

Selon Freud, « le mot d'esprit a, d'une façon tout à fait remarquable, le caractère d'une "idée qui vient" involontaire ¹⁴⁸ ». On peut légitimement se demander, au vu de ce que nous avons déjà dit quant à la formation du *Witz*, qui, de la *forme* (analogie entre les deux mots) ou du *sens* (sentiment double du personnage) est véritablement à l'origine de la formation du mot « famillionnaire ». A ce propos, Lacan insiste sur le rôle prédominant du signifiant dans la formation inconsciente du *Witz* : « il s'agit en effet de parler de façon valable des fonctions créatrices qu'exerce le signifiant sur le signifié, à savoir, non pas simplement de parler de la parole ¹⁴⁹ ».

Je le martèle, puisque tout ce que j'ai à dire sur le trait d'esprit s'y rapporte – l'essentiel tourne toujours et uniquement sur des analogies de structure qui ne se conçoivent que sur le plan linguistique, et qui se manifestent entre le côté technique ou verbal du mot d'esprit et les mécanismes propres de l'inconscient, que [Freud] a découvert sous des noms divers, tels que la condensation et le déplacement ¹⁵⁰.

En effet, les mots, écrit Freud, sont un « matériau plastique avec lequel on peut faire toutes sortes de choses ¹⁵¹ », jusqu'à perdre de vue leur signification première : il y a dans ce travail *plastique* du signifiant une liberté qui porte au maximum la possibilité d'ambiguïté fondamentale de celui-ci. Ce travail *plastique*, Freud le repère dans deux procédés essentiels, la condensation et le déplacement, que l'on retrouve également dans le travail du rêve, et que Lacan désigne par des termes d'origine linguistique : respectivement, la métaphore et la métonymie. Ces deux types de techniques, précise Freud, sont dominés par une tendance à la concentration ou, plus exactement, par une tendance à l'économie : c'est ce qui a fait préférer à Lacan, la traduction

152. *Ibid.*, p. 71.

153. Cf. *supra*, « Une thèse en forme d'essai », p. 133.

154. Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 65.

155. Cf. *supra*, « Ne me demandez pas pourquoi ! », p. 77.

156. *Ibid.*, p. 24 (je souligne).

du *Witz* par « trait d'esprit ». D'ailleurs, il est reconnu qu'un *Witz* est d'autant meilleur que sa (dé)forme est discrète, minime, minimale. La recherche se fait dans le sens d'une formation réduite la plus raccourcie possible, ce qui fait que l'on peut parfois croire à une erreur ou à une faute de frappe. C'est le cas, par exemple, de ce second *Witz* utilisant la technique, selon les termes de Freud, de la « condensation accompagnée d'une légère modification » :

J'ai voyagé en tête-à-bête avec lui ¹⁵².

Si l'on « traduit » ce *Witz* sous une forme rationnelle, cela donne « j'ai voyagé en tête-à-tête avec lui et c'était une véritable bête » ou bien, « j'ai voyagé en tête-à-tête avec une véritable bête » : absolument rien de spirituel dans ces deux énoncés. Le *Witz* ne s'obtient qu'à l'instant où l'on agit directement sur la *plastique* des mots, en effectuant dans l'expression « en tête-à-tête » un infime substitution, un « b » à la place du « t », afin d'y intégrer (condensation) la qualité de « bête » de la personne qui se trouve en face de soi. Le *Witz* choisit la voie la plus *efficace*, non pas du point de sa communication rationnelle, mais d'un point de vue psychologique. Comme le dit Lacan, il s'agit de la nécessité de passer par une autre forme que celle de la saisie conceptuelle : c'est à cela qu'il fait allusion dans son séminaire en parlant de « maniérisme ¹⁵³ » : « vu le terrain sur lequel nous nous déplaçons, plutôt que par l'usage du concept, c'est par un mésusage du concept que nous sommes obligés de procéder. Cela, en raison du domaine où se meuvent les structurations dont il s'agit ¹⁵⁴ ».

Arrêtons-nous sur cette idée de *maniérisme* et sur ce « mésusage » dont parle Lacan et que l'on a déjà évoqué à propos du travail de l'écrivain ¹⁵⁵. Qu'est-ce que le maniérisme, fondamentalement ? Le maniérisme obtient ses effets de façon anticlassique. Il y a une norme – *picturale*, si l'on replace le concept dans son contexte d'origine – et, sur la base de cette norme, le maniérisme produit des écarts, des transgressions. Si l'on déplace cette idée sur le versant linguistique qui nous intéresse, on peut effectivement repérer une norme du langage, un code, des règles, etc. Ce qui fait qu'un écrivain est « classique », c'est qu'il respecte cette norme dans son rapport au langage. Lacan dit à deux reprises que, avec lui, la psychanalyse est plutôt du côté du maniérisme. La valeur du *Witz*, en tant que formation de l'inconscient, se situe dans la *différence*, dans l'écart par rapport à la norme, par rapport au code :

La définition que je vous propose du trait d'esprit repose d'abord sur ceci, que le message se produit à un certain niveau de la production signifiante, qu'il se différencie et se distingue d'avec le code, et qu'il prend, de par cette distinction et cette différence, valeur de message. Le message gît dans sa différence d'avec le code ¹⁵⁶.

157. Jacques-Alain Miller, extrait du séminaire sur *Les Formations de l'inconscient* de Jacques Lacan qui s'est tenu à Barcelone les 29 et 30 juillet 2007.

158. En élargissant cette réflexion sur le langage, on peut s'apercevoir à quel point elle va à l'encontre de la critique visant habituellement le maniérisme, à savoir qu'il dévie en se détournant de la réalité : l'art pour l'art comme on dit. Bien au contraire, le maniériste est celui pour qui la réalité – le « réel » – est le plus au centre de son œuvre, ce réel qu'on tente d'oublier (car il fait peur) mais qui, qu'on le veuille ou non, est constitutif de l'Homme : le réel du langage, c'est-à-dire non pas celui qu'on écrit, mais *celui qui nous écrit*.

159. E. B. Sargeant cité par Ernst Hans Gombrich, in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 397.

C'est ainsi que Lacan amène le *Witz*, il nous l'amène comme un message inédit, un message qui comprend du nouveau dans le *dire*. Cette définition-là va loin, précise Jacques-Alain Miller, parce que « cela met le sens précieux, le sens qui vaut, ou qui vaudrait, dans l'écart par rapport à la norme : le sens est dans la déviance¹⁵⁷ ». Autre élément d'une grande importance : à cette question qui a fait l'objet de toute une tradition philosophique, à savoir la question de la valeur – ou de la validité – du langage dans son rapport au réel, Lacan lui substitue un autre questionnement, celui de l'adéquation du langage à lui-même, c'est-à-dire *la considération du langage lui-même comme un réel*. C'est cela même qui est en jeu dans le *Witz*, à savoir que, ce qui ne peut pas s'y dire, est à l'horizon de tout ce qui s'y dit¹⁵⁸.

Ernst Hans Gombrich va encore plus loin dans la reconnaissance des implications du langage en montrant comment celui-ci peut influencer directement le message. Gombrich appuie sa théorie sur un exemple concret, un des messages les plus célèbres de la langue anglaise, celui que fit transmettre Nelson avant la bataille de Trafalgar. À l'approche du combat, Nelson convoqua son officier des transmissions pour lui dire :

« *M. Paso, je souhaite dire à la Flotte : l'Angleterre a confiance [confides] que chaque homme fera son devoir* », ajoutant « *vous devez faire vite...* ». Paso répliqua « *si Votre Seigneurie m'autorise à remplacer le mot confides par expects [s'attend], le message sera bientôt prêt, parce que le mot expects figure dans notre répertoire alors que confides doit être épelé* »¹⁵⁹.

Ainsi devons-nous l'immortelle formulation « l'Angleterre *s'attend* à ce que chaque homme fasse son devoir » à la nature du code des pavillons. Dans ces moments-là, la relation entre le contenu et la forme est « inversée » comme le dit Boris Pasternak : l'ascendant n'appartient plus à l'auteur du message, à l'artiste ou à l'état d'esprit qu'il essaie d'exprimer, mais à son instrument, au langage.

Il n'y a donc plus « expression », au sens littéral du terme, c'est-à-dire pour indiquer une force – l'inconscient – qui, troublant le « dedans » de l'artiste, est *expulsé* vers l'extérieur au moyen de l'art, pour troubler cette fois-ci l'esprit du public : selon cette lecture, la forme n'est guère plus qu'un emballage pour les contenus inconscients. Gombrich propose d'appeler *centripète* l'influence de la langue sur le message, en opposition à la force *centrifuge* caractérisant cette idée expressionniste de l'art. Selon cet auteur, c'est cet élément *centripète* qui est le plus souvent négligé dans les exposés populaires sur la création artistique, bien que les artistes aient toujours insisté sur son extrême importance. « L'artiste qui expérimente et joue ainsi – qui est en quête

160. Ernst Hans Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 403 (je souligne).

161. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 143.

Freud donne un exemple de Heine qui, dans *Le Voyage dans le Harz*, parle d'une école où il a dû subir « tant de latin, de raclées et de géographie ». *Ibid.*, p. 142

de découvertes dans le langage s'il est écrivain ou poète, dans les formes visuelles s'il est peintre – sélectionnera à n'en pas douter dans ce processus préconscient dont parle Freud les structures qui s'offriront à lui comme significatives relativement à son esprit et à ses conflits. *Mais c'est son art qui donne forme à son esprit, non son esprit qui se fraye un passage dans son art*¹⁶⁰ ». Ainsi, seules les idées inconscientes qui peuvent s'adapter aux structures formelles deviennent « exprimables » et leur valeur pour autrui réside au moins autant dans la structure formelle que dans l'idée. Aussi est-ce souvent l'emballage qui détermine le contenu, le code qui engendre le message.

Cherchons à présent quelques traces de ce *Witz* dans la chair du *Cinquième fantasme*. Commençons d'abord par ce qui s'y présente comme un support des plus naturels : les dialogues. L'un des *Witz* les plus évident est celui que j'ai produit lorsque je travaillais sur la version « moyen-métrage » du film avec, pour actrice principale, Paola Plateau, une jeune femme rousse : au moment où, à la terrasse du Bistro, celle-ci commande une Killians, la plus rousse de toutes les bières, le serveur lui répond, d'un air amusé, « *Oh ! Une vraie rousse ?* ». Outre son caractère spirituel et facétieux, ce *Witz* permettait de renforcer ce qui devait en être, plastiquement, à savoir l'analogie entre le personnage (robe orange, chevelure rousse) et la boisson (bière rousse). D'ailleurs, quelques plans plus loin, il nous est montré le personnage féminin visible en transparence au travers du verre de bière, suggérant que la substance gazeuse a quelque rapport symbolique avec sa consommatrice.

On trouve un second *Witz* dans la bouche de la Femme Mystère, et il me faut avouer que celui-ci était à l'origine un lapsus de ma part : à un moment, la Femme Mystère invite Françoise à traverser la Grande Arche pour s'asseoir sur un banc et elle dit ceci :

Venez de l'autre côté vous poser sur un banc pour asseoir votre question.

Les deux verbes « poser » et « asseoir » se trouvent ici intervertis tout en gardant un sens plausible : on dit parfois « se poser » quelque part ; quant à « asseoir » une question, ce pourquoi j'ai conservé ce lapsus, cela peut faire référence à l'idée de stabilité, d'une fixation des choses, de cette question, afin de s'en reposer, ce s'en libérer.

Mais voilà, nous restons, dans ces deux premiers exemples, dans le cadre du *Witz* traditionnel, celui lié à la parole. Or, qu'en est-il d'un possible *Witz* cinématographique ? À la fin de la seconde partie du film, il y a ce que Freud aurait nommé une « énumération spirituelle¹⁶¹ », je veux parler de la suite de « personnages » qu'énumère la Femme Mystère pour répondre à la question-Françoise et dont le film nous offre les images successives, dans un montage *cut* très rapide :

*Masculin ? Féminin ? Avec de jolis seins ? Arrière-train ? Vagin ? Coup-de-poing ?
Grille-pain ? Mannequin ? Rabbin ? Témoin ? Politicien ? Putain ? Assassin ?*

La logique première de cette kyrielle apparaît tout de suite au niveau du signifiant, c'est-à-dire dans la rime en [~ε]. Une chose que Freud repère dans le travail du rêve et le *Witz* et qui lui semble caractéristique, c'est « le remplacement des associations internes (similitude, lien de causalité, etc.) par celles qu'on appelle externes (similarité, contiguïté dans l'espace, homophonie)¹⁶² ». Dans ce « cadre » de la consonance des mots, mon choix s'est orienté soit vers des éléments qui se rattachaient plus ou moins directement au personnage de Françoise (assassin) ou à sa nature (féminin, jolis seins, arrière train...), soit vers d'autres personnages virtuels plus ou moins absurdes (rabbin, témoin, putain...). Mais il y a, au cœur de cette « énumération spirituelle », un élément clé qui détonne dans l'ensemble et qui offre à la scène son comique : il s'agit bien sûr du « grille-pain ». L'apparition de cet élément est totalement absurde – il surprend – dans la logique qui est celle de l'énumération à laquelle la femme mystère a, au préalable, donné un sens : « qu'es-tu Françoise ? ». Chaque réponse, bien que certaines soit déjà plus qu'étranges – « rabbin » par exemple – concorde avec son objet, Françoise, puisque c'est elle, à l'image, qui leur donne corps : que ce soit masculin ou féminin, des jolis seins au vagin, de la putain à l'assassin, c'est bien toujours l'image de l'actrice qui est proposée, plus ou moins travestie, plus ou moins découpée. Cependant, l'arrivée du mot « grille-pain » – suite à l'emballage de la machine rimique ? – pose problème quant à sa mise en scène *via* le corps de l'actrice. Le choix qui a été fait est de montrer l'objet tout simplement, c'est-à-dire dans toute son incongruité par rapport à Françoise dont il est sensé *dire* quelque chose. Mais voilà, l'objet n'est pas complètement fermé sur lui-même, il parle, et ce qu'il dit en dit beaucoup sur le personnage de Françoise. En effet, au moment où l'objet apparaît, deux tranches de pains sautent de l'appareil : deux tranches trop grillées, à moitié brûlées. Qu'est-ce à dire, si ce n'est qu'à passer « entre les mains » de Françoise, de son personnage fatale, on ressort « grillé », « brûlé », « carbonisé ».

Ce dernier *Witz* est déjà un peu plus cinématographique, mettant *en scène* les mots dont il est formé. Mais ce n'est pas là encore suffisant. Voyons ce que peut donner un *Witz* véritablement cinématographique utilisant, pour commencer, la technique de la *condensation*. Il s'agit d'une scène se déroulant sur la Jetée : à la question de Françoise, « où pensez-vous que nous nous sommes vues ? », la Femme Mystère répond « ici – juste ici – exactement à cet endroit : au bout de cette Jetée, au bout du monde » puis, soutenant un regard-caméra, elle ajoute « face à l'autre monde ». C'est dans cette dernière réplique que se situe le jeu de mot : que désigne la Femme

163. Filmophanique : « qualifie tout fait inhérent à la présentation du film en projection devant des spectateurs dans une salle ». Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 8.

164. Cf. *infra*, « Distanciation », p. 551 sq.

165. Certains films ont mis en scène le franchissement – la transgression – de cette frontière invisible entre la diégèse et le monde afilmique : c'est le cas par exemple de *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985).

166. Dans les versions du scénario antérieures au choix de la Défense comme décor principal, cet « autre monde » du spectateur était redoublé, diégétiquement, par un immense lac recouvert d'une brume matinale. Dans leur ouvrage sur le film noir, Alain Silver et James Ursini ont repéré l'usage fréquent de l'archétype du brouillard qui, selon eux, « évoque non pas le monde de l'au-delà mais le lieu de transition, de passage d'un univers à un autre ». Alain Silver & James Ursini, *Les Mille yeux du film noir*, Cologne, Könemann, 2000, p. 4.

Mystère par « autre monde » ? Deux réponses sont envisageables, qu'on se place d'un point de vue *filmophanique*¹⁶³ ou d'un point de vue *diégétique*. En effet, du point de vue du spectateur assis dans la salle de cinéma, ce *regard-caméra*, grande transgression du septième art¹⁶⁴, le désigne, lui, assis dans son fauteuil. Ainsi, « l'autre monde » serait le monde afilmique, un monde fondamentalement inaccessible aux personnages¹⁶⁵, le monde de ces derniers – la diégèse – se situant effectivement, dans le dispositif de projection, face à cet « autre monde », celui du spectateur, la rambarde de la Jetée les protégeant du vide symbolique du grand écran, ou bien, elle vient redoubler une frontière invisible et indépassable placée entre ces deux « mondes ».

Cependant, cette expression « autre monde » peut également faire référence à une toute autre chose. Il faut pour cela entendre l'expression dans son sens le plus courant, c'est-à-dire pour désigner le monde des morts. En effet, plusieurs plans nous le révèlent précédemment, la Jetée s'avance entre deux immenses cimetières, si bien qu'on peut replacer les paroles de la Femme Mystère en fonction de ce qui se trouve, cette fois-ci, *hors-champ* derrière la caméra, à savoir le cimetière de Neuilly¹⁶⁶. Il y a donc ici *condensation* entre le monde des morts *dans le film* (le cimetière) et le monde des vivants *hors du film* (les spectateurs) qui se trouve être, pour les personnages, aussi inaccessible que celui des morts. Ce qui importe dans cette scène, c'est que ce ne soit rien d'autre que le dispositif cinématographique, c'est-à-dire la position de la caméra par rapport aux personnages et au décor, qui *crée* cette condensation : en plaçant la caméra entre les deux personnages et le cimetière, je place virtuellement les spectateurs dans cet espace symbolique qui est celui des morts, dont l'alignement des tombes n'est pas sans évoquer, formellement, celui des sièges dans la salle de cinéma. Le *Witz* surgit dès lors qu'on fait le rapprochement entre les deux interprétations possibles de l'expression « autre monde » et qu'on les confronte plastiquement et symboliquement.

Analysons à présent un *Witz* utilisant la technique du *déplacement*. La scène a lieu à la fin de la première partie. Alors que Françoise a fini de s'habiller, la Femme en Noir s'étonne et lui demande : « tu ne sors qu'avec ça ? ». Françoise sourit et relève alors légèrement sa robe pour dévoiler une arme dans sa gaine, plaquée à l'intérieur de sa cuisse – en revanche, sa robe ainsi remontée au-dessus du sexe laisse aisément vérifier qu'elle ne porte aucun sous-vêtement. Le *Witz* tient ici au déplacement qui s'opère entre ce à quoi se rapporte la question de la Femme en Noir – « tu ne mets pas de sous-vêtement ? » – et la réponse que lui offre Françoise, à savoir qu'elle est armée sous sa robe. Ce déplacement n'est pas seulement symbolique, il est également *réel*, en ce sens que ce dont il s'agit ici, à savoir une « protection », s'est déplacé du champ de l'Éros (pas de sous-vêtements) à celui du Thanatos (le pistolet) : à la culotte s'est substitué une arme

167. Par exemple, il y a une mise en parallèle continue de ce qui se rapporte au téléphone et ce qui se rapporte aux armes à feu : citons notamment le Tueur qui « dégainé » son téléphone portable en le faisant glisser dans sa manche comme un pistolet (cf. certains westerns) ; Françoise qui parle d'un « coup de fil » à passer qui sera évidemment un « coup de feu », l'arme servant à l'assassinat du photographe étant secrètement évoquée au travers de l'objet téléphone par Françoise et l'Hôtesse dans l'immeuble ; la couleur rouge qui personnifie cette chose téléphonique et qui est symbolique du danger qu'elle recèle ; enfin, il y a cette toute dernière scène où l'on découvre le cadavre de Françoise gisant au pied de la cabine téléphonique : on s'aperçoit que le combiné a explosé, comme si la balle en était littéralement sortie, comme si on avait tiré à l'autre bout du fil (on voit cela dans certains cartoons). Le téléphone se fait meurtrier.

168. Par exemple, les cinq Tueurs en Noir dont on ne sait pas d'où ils sortent peuvent apparaître comme une personnification des cinq doigts de la main assassine de Cailyn, la Femme en noir. Il y a en effet déplacement des attributs de la main sur ces cinq Tueurs : attributs plastiques (mitaines noir = costume noirs ; doigts = crânes chauves), attributs dramatiques (l'agressivité dont font preuve les cinq Tueurs à l'égard de Françoise est celle de la main armée qui, finalement, lui sera fatale). Certains indices révèlent cette fictivité des cinq Tueurs, notamment le fait qu'ils apparaissent à Françoise à chaque fois *via* leur reflet : miroir brisé, rivière, lunettes (ils ne sont qu'images). D'autre part, leurs lunettes noires, très clichées et qui les dépersonnifient au maximum, sont comme des masques : lorsque le dernier des cinq Tueurs – le plus coriace, c'est-à-dire par déplacement, l'index posé sur la gâchette – retire ses lunettes, il révèle sa véritable identité qui est celle de la Femme en Noir, Cailyn, le double de Françoise.

169. Ces deux dernières techniques se trouvent réunies, par exemple, dans la scène du meurtre de Françoise par son personnage fatal : celui-ci glisse sa main à l'intérieur de son pardessus, retire de sa poche le polaroid qu'il avait fourni aux Tueurs, passe son doigt sur l'image, sur le visage de Françoise, délicatement, puis projette le polaroid sur Françoise et tire ! Le *déplacement* s'opère de Françoise à son image, le polaroid, dans une *condensation* qui est celle du film entier, ses trois parties étant résumées ici par trois moments symboliques : caresse, trajet, destruction.

170. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 253.

171. Notamment dans « Les Aberrations sexuelles », in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 66-67 (première apparition du terme « sublimation » chez Freud). ; « Les Voies de la formation du symptôme », in *Œuvres complètes XIV*, *op. cit.*, pp. 389-390.

à feu. Outre le côté comique et provocateur de cette substitution, celle-ci prend tout son sens vis-à-vis de ce que j'ai pu dire du personnage de la femme fatale où s'unit et se mêle l'Éros à la mort. Un autre plan, dans la seconde partie du film, viendra renforcer l'union dans ce couple d'opposés : lorsque, sur le parvis de la Défense, la caméra s'approche des fesses de Françoise moulées dans la soie de sa robe orange, se « dessinent » en ombre chinoise, c'est-à-dire sur un même plan, les formes de son sexe et de son arme plaquée contre sa cuisse : une femme nue sous sa robe, figure d'Éros ; une femme armée sous sa robe, figure de Thanatos.

Le Cinquième fantasme recèle encore bien d'autres « jeux » de ce type, que ce soit pures créations de *métaphores*¹⁶⁷ et de *métonymies*¹⁶⁸ ou que ce soit, d'un point de vue formel, travail de la *condensation* et du *déplacement*¹⁶⁹. Mais l'essentiel, dans cette analyse du *Witz*, n'est pas de repérer ça et là dans mon scénario des occurrences de ce type, mais de porter l'attention sur le travail de la forme, du signifiant, comme étant le lieu où doivent se situer la lecture, l'analyse et l'écoute de l'inconscient de l'œuvre.

On ne peut d'ailleurs que remarquer, pour finir, une très forte ressemblance entre l'analyse par Freud du *Witz* et celle qu'il développe à propos de la sublimation. En effet, Freud parle d'une « prime d'incitation » (*Verlockungsprämie*) à propos du processus opérant dans le *Witz* : « à l'aide d'un petit montant de plaisir que l'on a offert, on en a gagné un très grand, qui, autrement, eût été difficile à atteindre¹⁷⁰ ». Cela ne peut que nous évoquer sa « prime de séduction » élaborée à propos de la sublimation. Mais Freud va plus loin (sans rien en dire) quant à une possible théorie de la sublimation dans son livre sur le *Witz*, que lorsqu'il questionne directement celle-ci¹⁷¹. En effet, la grande différence entre la théorie du *Witz* et celle de la *prime de séduction* dans la sublimation tient à ce que la forme du *Witz* – donc d'une œuvre d'art si nous élargissons – est moins considérée comme le résultat d'une recherche esthétique permettant d'atténuer le caractère « obscène » de ce qui s'y trame de l'inconscient, que comme la voie la plus *efficace* du point de vue psychologique, c'est-à-dire la forme nécessaire et irremplaçable de ce qui, dans l'œuvre, émerge de l'inconscient à la lumière de la conscience, comme un iceberg à la surface de l'eau.

Le Cinéma, art perversif

Sur quelques déplacements

Nous avons vu que, selon Freud, une pulsion est dite sublimée dans la mesure où son but initial, la satisfaction sexuelle, est déplacé vers un nouveau but non sexuel. Ce processus opère



PIC. 24 Titien, *La Vénus d'Urbino*, 1573, huile sur toile, 119 x 165 cm.

172. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 67.

Ne peut-on pas expliquer l'éviction de la pornographie de la sphère artistique par l'obscénité de son dessein : présenter le sexe (de la femme notamment) sur le devant de la scène ? Mise à nu – écorché – du concept même de beauté dans ce qu'il a de dérangeant et d'étrangement inquiétant.

173. Cf. Jean Laplanche, *La Sublimation*, *op. cit.*, p. 25.

174. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 111.

175. Dans son tableau *Le Bât* [**PIC. 25**], Pierre Subleyras retourne la situation au profit du « signifié » c'est-à-dire du « représenté » : l'artiste n'est plus seulement devant le tableau, mais aussi dedans, mis en abyme. On le voit se concentrer sur un détail assez fondamental de l'« image », disons plutôt du corps de sa muse : sa toison pubienne, toison que son pinceau vient délicatement caresser du bout de ses propres poils. Ici, le geste du peintre est littéralement pervers, en ce sens qu'il se pose sur l'objet réel au lieu de sa toile comme espace transitionnel. Seulement, comme tout cela est peint – est une peinture – nous voici en présence d'une allégorie dont le but, venant après le plaisir qu'elle nous procure, est de nous faire prendre conscience, en nous le représentant *strictement*, de ce geste érotique du peintre dès lors que son « outil » se pose sur l'incarnat d'une Vénus ou autre déesse féminine.

Correction : ayant retrouvé les références exactes du tableau de Subleyras, je m'aperçois qu'il s'agit d'une illustration des contes de La Fontaine, et qu'il représente en réalité un jeune peintre appliqué à tracer un âne autour du sexe de sa maîtresse.

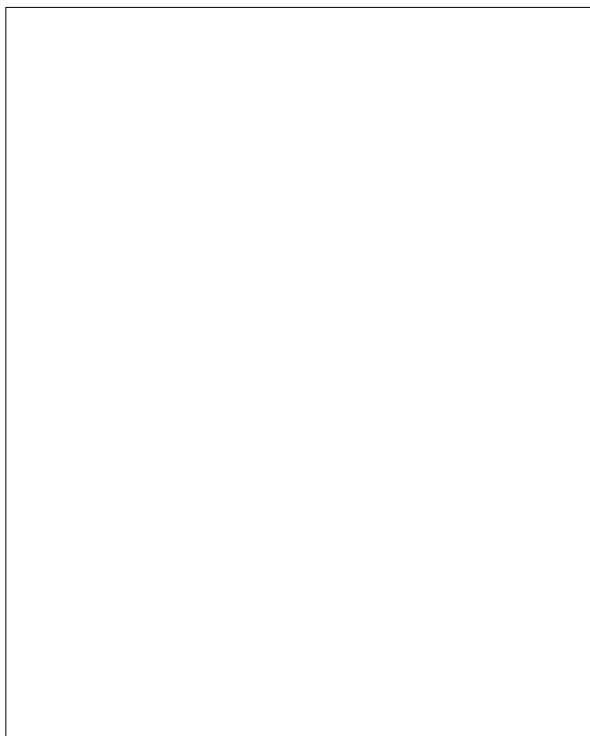
une satisfaction de la libido par la production de ces objets que sont, dans notre domaine, les œuvres d'art. Bien qu'incontestable, cette définition de la sublimation ne s'accorde qu'à une pratique artistique somme toute assez conventionnelle, celle qui est assignée à une beauté de la forme, avec notamment cette idée freudienne selon laquelle « le concept du "beau" a ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant ("les attraits"). Ceci est en relation avec le fait que nous ne pouvons jamais proprement trouver "belles" les parties génitales elles-mêmes, dont la vue provoque l'excitation sexuelle la plus intense ¹⁷² ».

Contrairement à Freud qui prend comme référence des œuvres classiques (Léonard de Vinci, Michel-Ange, etc.), nous pourrions nous demander, au vu de certaines pratiques artistiques contemporaines, si ce qui dans la sublimation est déplacé (de la pulsion), ce n'est pas parfois son *objet*, plutôt que son *but*. Selon Jean Laplanche ¹⁷³, c'est précisément cette articulation entre le but et l'objet de la pulsion qui se trouve au centre du problème de la sublimation : l'inhibition quant au but n'est que la première étape à laquelle fait suite le déplacement quant à l'objet. Prenons quelques exemples précis d'œuvres artistiques : on sait notamment depuis Paul Valéry que, bien avant notre époque contemporaine, pour un peintre tel que Titien, *peindre*, c'était *caresser* [PIC. 24] :

On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, peindre fut caresser et joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent ¹⁷⁴.

Le déplacement qui s'opère dans ce contexte est infime, quasiment imperceptible, bien que d'une flagrante évidence : le but demeure ce qu'il est, ostensiblement sexuel, c'est *caresser*, mais l'objet de ces attouchements sensuels, de ces frôlements voluptueux, n'est pas une femme *réelle*, mais son image. Pourtant, la manière dont le peintre entre en contact avec cette image, c'est-à-dire la manière dont il la peint (il est artiste), répétant chaque touche de peinture comme autant de caresses (il est homme), transforme fantasmatiquement son image – l'image d'une femme – en une femme réelle. Ainsi, le déplacement n'a pas lieu au niveau du but (caresser), ni véritablement au niveau de l'objet (une femme) mais au niveau du « plan d'existence » sur lequel se situe cet objet : l'image peinte d'une femme au lieu d'une femme réelle ¹⁷⁵.

De ce genre de déplacement qu'on peut qualifier de « transparent à l'objet », l'art contemporain en recèle de nombreux exemples : citons, parmi les plus célèbres, celui de Philippe Meste et



Pic. 25

Pierre Subleyras, *Le Bât*, 1732

Huile sur toile, 30,5 x 24,5 cm

Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage.

Pic. 26

Philippe Meste, *Aquarelle*, 1995-2000

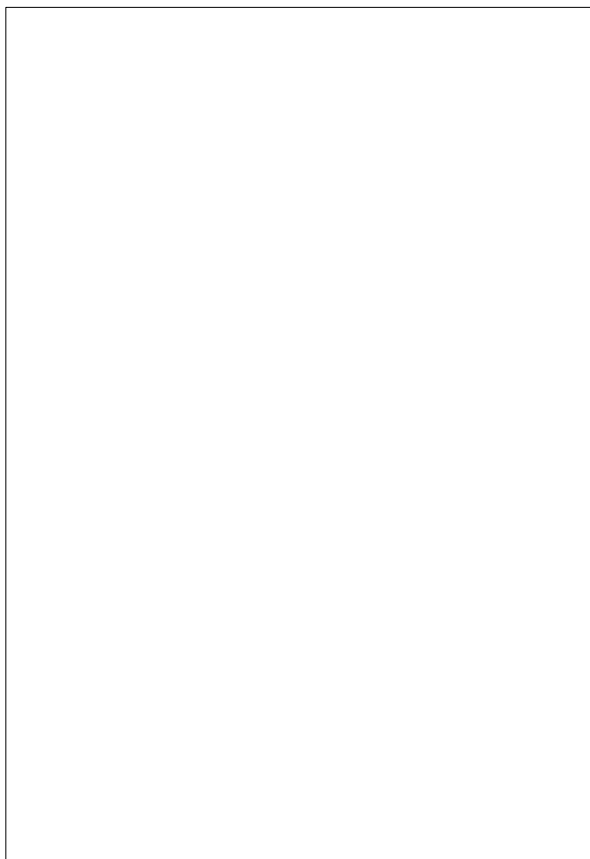
Page de magazine, taches de sperme, 40 x 30 cm

Paris, Galerie Jousse Entreprise.

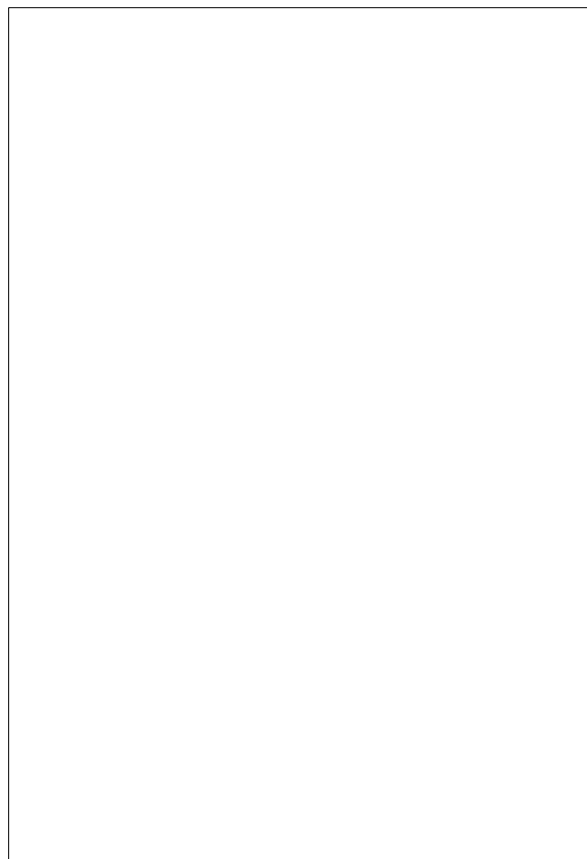
Pic. 27

Tomi Ungerer, New York, 1960.

Pic. 26



Pic. 27

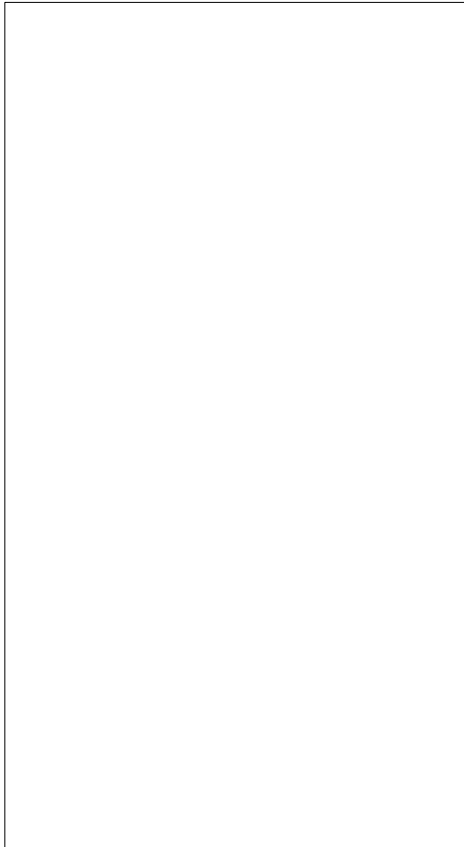


de ses *Aquarelles* [PIC. 26], pages de magazines – publicités, photos de mode, etc. – sur lesquelles l'artiste a éjaculé. Les taches de sperme souillent les visages des tops models dont la beauté n'est en rien altérée, peut-être même au contraire exaltée dans leur véritable nature, non pas commerciale, publicitaire, mais érotique. Nous sommes bien ici dans un *faire-œuvre perversif* dans le sens où les taches de sperme n'assument aucune forme esthétique, là n'est pas leur but, mais expriment on ne peut plus directement le pulsionnel de l'artiste, son « *lust* », c'est-à-dire à la fois son *désir* pour la beauté de ces images inaccessibles et son *plaisir* dans ce geste même qui constitue son acte de création, la masturbation : c'est dans ce dispositif perversif, dans ce jeu de désir et de plaisir fantasmatiques, que vient faire retour ce qu'on peut encore appeler l'esthétique.

Un autre exemple, sur le mode sadique, nous est proposé par le dessinateur Tomi Ungerer lors d'une action qu'il a réalisée à New York sur l'un de ses propres dessins [PIC. 27] : comme le montre la photographie, l'artiste brûle *réellement*, avec le bout de sa cigarette, le ventre et le sein d'une femme *dessinée*. Ici deux éléments font office de « pont » entre le plan d'existence *réel* de l'artiste-tortionnaire et celui, *imaginaire*, de la victime : il y a d'abord la fine cordelette qui permet de tenir enroulée la feuille de papier sur laquelle est dessinée la jeune femme – feuille de papier qui se transforme alors en une large colonne à laquelle se retrouve attaché le corps supplicé. La cordelette agit, et sur le support du dessin, la feuille de papier qu'elle transforme en colonne, et sur le dessin lui-même, la femme, qu'elle donne l'impression de retenir prisonnière, ligotée à cette colonne. Il y a ensuite les brûlures de cigarette qui, de la même manière que la cordelette, agissent simultanément sur le dessin et son support : le papier brûle tandis que la jeune femme pousse un cri de douleur sous la morsure incandescente. Avec cette action, Tomi Ungerer ne peut nous montrer plus efficacement que la *chair* du dessin – de cette femme – n'est autre que celle de son support, une fragile feuille de papier.

Le même principe est en jeu dans cette œuvre de Sophie Calle intitulée *La Lame de rasoir* [PIC. 28] et qui nous présente le résultat d'une action, fort heureusement déplacée, mais dont le corps propre de l'artiste aurait pu être (on est en droit de le soupçonner) non pas le *support*, mais la *victime*. Comme souvent dans son travail qui puise matière dans sa vie, notamment les moments intimes, Sophie Calle accompagne l'image d'un texte qui nous en offre l'histoire :

Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche du premier rang me dessinait pendant trois heures. Puis à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter des

**PI. 28**

Sophie Calle, *Autobiographie, La Lame de Rasoir*, 1989
 Photographie, 171 x 100 cm, Text 50 x 50 cm
 Paris, Galerie Crousel-Robelin.

176. On sait que le but de la pulsion, dans l'absolu, c'est la satisfaction, la baisse de tension provoquée par l'excitation et qui intervient lors du coït. De ce point de vue, il y a forcément, dans la sublimation, inhibition quant au *but*. Cependant, nous avons déjà vu qu'il y a, subordonnées à ce but absolu (la satisfaction sexuelle), des actions précises : regarder, caresser, embrasser... ce que Freud nomme « plaisirs préliminaires ». C'est à l'égard de ces différentes actions que l'on peut dire, dans certaines œuvres, que le but de la pulsion n'est pas dévié, qu'il s'agit véritablement de regarder, caresser, embrasser, avec ce que cela implique de sexuel. Il faut d'ailleurs ajouter, ce n'est pas un hasard, que Freud a repris ce terme de « plaisirs préliminaires » pour qualifier l'avant-plaisir lié à la prime de séduction dans la sublimation.

177. « Le sadique vise à détruire la grâce pour constituer *réellement* une autre synthèse de l'autre : il veut faire paraître la chair d'Autrui [...]. Le sadique vise donc à faire paraître la chair brusquement et par contrainte, c'est-à-dire par le concours non de sa propre chair, mais de son corps comme instrument. Il vise à faire prendre à l'autre des attitudes et des positions telles que son corps paraisse sous l'aspect de l'*obscène* [...] : le sadique *manie* le corps de l'autre ». Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, *op. cit.*, pp. 442-443.

178. « Le "signifiant", pour Freud, *s'incarne* immédiatement. Comme Proust, Freud est un spécialiste de la "transsubstantiation", mais il entend la chair dans la parole associative du patient, tandis que Proust écrit la chair dans ses métaphores et ses phrases hyperboliques [...]. *Il s'agit de toucher avec le verbe les vibrations du désir* ». Julia Kristeva, *La Révolte intime*, *op. cit.*, p. 120 (je souligne).

179. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, *op. cit.*, p. 132 (je souligne).

yeux, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler.

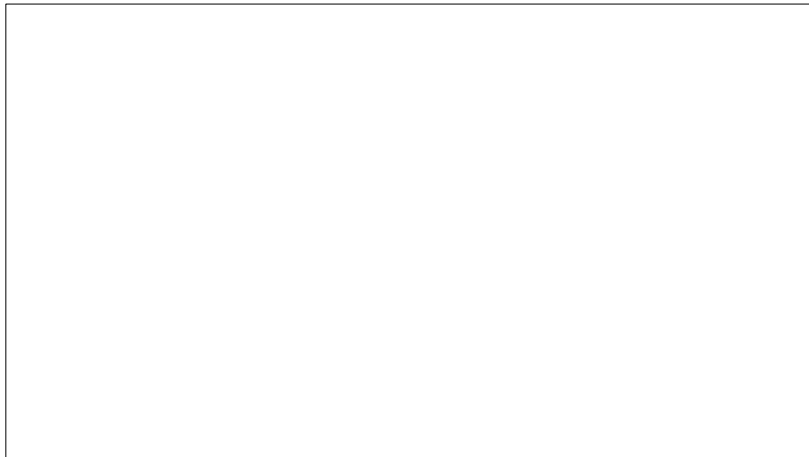
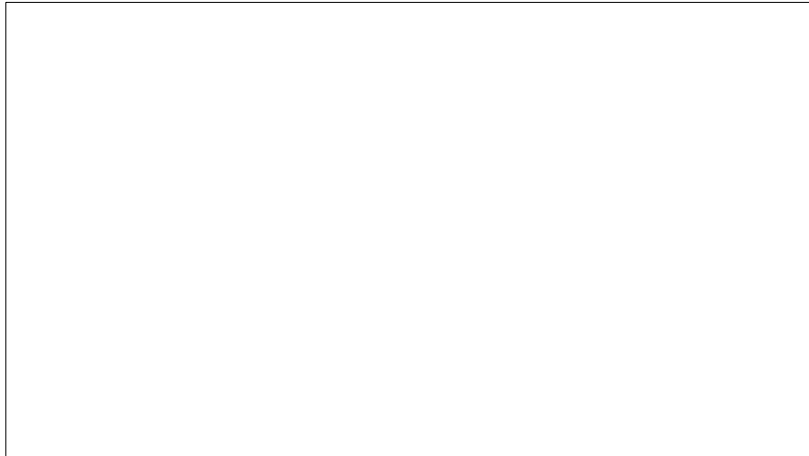
De ce type de déplacement, *Le Cinquième fantasme* nous en offre quelques images. En effet, certaines scènes apparaissent assez clairement comme l'expression d'une pulsion sexuelle¹⁷⁶ – pulsion scopique notamment – mais déplacée d'un objet à un autre, « transparent » au premier : une femme / son image ; une actrice / son personnage. Ce type de déplacement impose en général de prendre en compte la nature de l'image, c'est-à-dire le dispositif qui la prend en charge : peinture, photographie, cinéma, etc. En ce sens, on peut également dire que déplacement il y a non seulement au niveau de l'objet, mais également au niveau du film lui-même – entendons par là le « cinématographique » – qui se trouve investi par l'auteur afin d'« agir » sur son objet, en l'occurrence l'actrice. Il ne s'agit donc plus simplement de regarder et d'enregistrer, mais également de *manipuler* cette femme d'où la dimension « perverse » à consonance « sadique¹⁷⁷ » d'une telle démarche artistique.

Il y a en quelque sorte, dans ce processus sublimatoire qui consiste en de multiples déplacements du pulsionnel, un retour du refoulé qui s'opère, là encore par déplacement, au cœur de la matière cinématographique, d'où cette fameuse apparition du style comme symptôme¹⁷⁸.

On a trop souvent souligné le lien de l'art et de la mélancolie pour ne pas poser la question brutalement : comment font ceux qui n'y succombent pas ? La réponse est simple : ils resexualisent l'activité sublimatoire – ils sexualisent les mots, les couleurs, les sons [...] par l'introduction de fantasmes érotiques dans la narration ou dans la représentation plastique (Sade, Diderot, Proust, Genet, Céline, Joyce, etc.)¹⁷⁹.

Une scène du *Cinquième fantasme* offre une illustration particulièrement évidente de cette « (re)sexualisation » : il s'agit de la scène du générique – érotique (saphique) – où Françoise fait l'amour à sa propre image, son double issu du miroir. Avant d'en commencer l'analyse, on peut déjà remarquer la forte connotation sexuelle qui se dégage de la scène, et cela malgré la sublimation qui s'y trouve engagée.

La sublimation n'est pas en effet ce qu'un vain peuple pense, et ne s'exerce pas toujours obligatoirement dans le sens du sublime. Le changement d'objet ne fait pas forcément disparaître, bien loin de là, l'objet sexuel – l'objet sexuel accentué comme

**PIC. 29**

Source : Internet.

180. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 191.

181. Cf. (re)lecture, p. 701 sq.

182. Un seul film à ma connaissance est parvenu à redoubler de cette manière, cinématographiquement, la possession sexuelle de son actrice : il s'agit de *Planète terreur* de Robert Rodriguez. Par l'artifice – et la symbolique – du feu, de la chaleur, des flammes qui viennent caresser l'image de l'actrice, et aider en cela par divers bruitages suggestifs, Robert Rodriguez parvient à procurer du plaisir à son personnage dont l'orgasme final n'est autre que l'embrassement de la pellicule [**PIC. 88**].

183. Il s'agit là d'une étreinte « idéale », dans le double sens d'une perfection et de quelque chose qui n'existe que dans l'esprit : ce corps désiré redoublé et retourné sur lui-même, avec un regard tout-puissant devenu troisième corps participant à la jouissance des deux autres.

*tel, peut venir au jour dans la sublimation. Le jeu sexuel le plus cru peut être l'objet d'une poésie, sans que celle-ci en perde pour autant une visée sublimante*¹⁸⁰.

Commençons par dire quelques mots sur le déplacement qui s'opère par rapport au personnage. Le but (pulsionnel) de la scène apparaît évident par sa transparence : posséder sexuellement l'objet du désir, Françoise. Cependant, afin de ne pas perturber le fantasme par l'ajout d'un tiers personnage, j'ai choisi de redoubler l'actrice par sa propre image et de la retourner ensuite contre elle pour une étreinte amoureuse. De ce désir et de ce déplacement, est née l'idée du miroir avec tout le dispositif scénique qu'elle implique et les significations qu'elle a engendrées¹⁸¹. Le pulsionnel n'a en fin de compte été ici que le point de départ pour de multiples ramifications narratives.

Déplacement il y a, donc, également au niveau cinématographique, en l'occurrence au niveau de la caméra qui, par sa configuration photographique, redouble les caresses des deux femmes, particulièrement au moment où le Reflet incarné parcourt le corps de son modèle dans son intégralité, en alternant caresses et baisers. En effet, cet « aller-retour » – main, pied / pied, main – qui constitue une exploration minutieuse du corps de l'actrice doit être filmé à l'échelle « paysage », c'est-à-dire que ce n'est pas un corps que l'on doit percevoir, mais un paysage – un paysage vallonné au milieu duquel se promènent des « personnages » tels que, par exemple, des doigts, des lèvres, une langue... La lumière « rasante » doit accrocher chaque détail, chaque défaut de la peau pour les transformer en éléments du paysage : chaque pore, chaque grain, chaque pli, chaque poil doit acquérir des proportions gigantesques, quasi « monstrueuses ». L'utilisation d'une très longue focale en très gros plan (macro) permet d'atteindre ces sensations. Une telle photographie témoigne d'une volonté d'approcher au plus près des corps par le regard, comme si celui-ci désirait en vérifier par le *toucher* la texture veloutée, pubescente, tendre, douce ou humide.

D'autre part, l'utilisation d'une très longue focale, comme le montre les photographies ci-contre [PIC. 29], permet de réduire la zone de netteté (profondeur de champ) à seulement quelques millimètres, ce qui matérialise comme une zone de toucher, une zone où le regard – la caméra – entretient une relation tactile avec son objet. C'est ici le regard, la caméra, plus encore que le Reflet, qui se trouve investi du désir, se chargeant de « caresser » l'image de l'actrice, ce que toute caméra devrait faire, de la peloter, de la pénétrer, de lui donner du plaisir¹⁸² : elle est une sorte de troisième corps (scopique) se joignant à l'étreinte amoureuse¹⁸³. L'acte cinématographique – filmer – est ici sexualisé à l'extrême, dans une fusion de ce qui constitue le « trait » (signe plastique) et la « trace » (signe pulsionnel).



PIC. 30 J. Stephen Hicks, *Lisa Dove & Raul & Yvonne Plees*, 2002, photographies numériques.

La pornographie nous offre de nombreux exemples de ce regard « incorporé » à l'étreinte érotique, mais cette fois *via* un corps réel, celui de l'acteur. En effet, que ce soit pour des raisons économiques, techniques (angle de vue) ou artistiques, il arrive parfois aux pornographes de faire appel à un acteur – plus souvent qu'à une actrice – pour manipuler la caméra : le regard devient donc littéralement « acteur » de la scène, évoluant au rythme des étreintes, des positions, passant de mains en mains, comme un corps orgiaque. Ce type de procédé est malheureusement très rarement exploité plastiquement au sein de la pornographie. Le photographe J. Stephen Hicks [PIC. 30] nous offre cependant une belle mise en abyme de ce dispositif : le caméscope passe de mains en mains au gré des prises de vues photographiques, offrant sur le téléviseur placé au premier plan différents gros plans sexuels, les portions de corps découpés disparaissant au profit de la chair, de la matière, avec cette qualité d'image typique, cette picturalité pornographique faite de teintes rosâtres, un peu fades, un peu trop claires, un peu trop « candy ».

Cette « sensualité photographique » évoquée à l'instant, on la retrouve sur l'ensemble du travail de ce photographe de charme, dont la photographie, c'est-à-dire essentiellement les subtilités lumineuses, m'inspire continuellement. Cette qualité photographique, je l'ai souvent qualifiée de « poreuse » sans m'apercevoir que ce terme renvoie directement à la peau – les « pores » – la peau du modèle photographié et la « peau » de l'image (de la photographie) fusionnant ainsi en un même épiderme dont la sensualité m'inspire l'idée d'un érotisme non pas photographié, mais *photographique*. En effet, le grain particulier – les pores – des photographies de Hicks offre sa texture aux surfaces « nues » telles que la peau ou les étoffes : la nudité de ses modèles se retrouve ainsi photographiquement voilée, par ce grain, mais aussi par la lumière qui projette sur les corps nus – de manière très masculine – le dessin de son parcours. C'est ce voile qui, « faisant corps » avec le modèle, lui procure cette valeur érotique déjà évoquée : corps nus, corps caressés par la lumière, pénétrés par elle, corps photographiquement possédés. Dans la photographie ci-contre, *Gloria* [PIC. 31], cette « masculinité » de la lumière et cette « possession » photographique en viennent même à se *littéraliser* en prenant la forme – le signe – d'un sexe priapique qui pénètre le corps féminin de tout son long, pénétration qui n'est pas sans provoquer sur le visage du modèle l'expression d'un plaisir certain.

Une autre scène exemplaire de ce type de déplacement se situe à la toute fin du *Cinquième Fantasme*, lorsque Cailyn tire sur Françoise : la caméra emprunte aussitôt la trajectoire de la balle, à laquelle elle se substitue pour pénétrer dans la tête de Françoise, au travers de son œil. Le meurtre est symbolique et s'effectue en deux étapes : la caméra (la balle) traverse d'abord le polaroid (l'image de Françoise, son voile, sa parure), puis se précipite sur Françoise qui,



FIG. 31 J. Stephen Hicks, *Gloria*, 2001, photographie numérique.

184. Lacan va également dans ce sens, considérant l'œuvre de Sade non pas comme une investigation des instincts, mais comme « un jeu que le terme d'imaginaire serait bien loin de suffire à qualifier, puisque c'est une œuvre littéraire. Nous nous référons à des scènes, pour tout dire des scénarios – c'est donc profondément articulé dans le signifiant ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 409.

185. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 38.

186. *Ibid.*, p. 162.

187. Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 14.

188. Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 38.

derrière son image, est entièrement nue, vulnérable. La caméra se fait meurtrière, comme elle s'était faite douce et voluptueuse dans l'exemple précédent, redoublant dans sa propre qualité – mouvements, profondeur de champ, etc. – les actes qu'elle enregistre : une scène d'amour puis un meurtre. Comme le dit Roland Barthes à propos de Sade : ici, le langage, c'est le crime.

En effet, selon Barthes, Sade choisit toujours le discours contre le référent¹⁸⁴, c'est-à-dire qu'il se place toujours du côté de la *sémiosis*, non de la *mimesis* : les scènes qu'il « raconte » sont sans cesse perturbées, déformées par le sens, et c'est au niveau de ce « travail du sens », comme on parle du « travail du rêve », c'est-à-dire au niveau de cette (*dé*)formation et non pas seulement au niveau du référent qu'il nous faut porter notre regard :

C'est donc en définitive l'écriture de Sade qui supporte tout Sade. Sa tâche, dont elle triomphe avec un éclat constant, est de contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, la parole et le crime, d'introduire tout à coup dans les conventions du langage social les subversions de la scène érotique, dans le même temps où le « prix » de cette scène est prélevé dans le trésor de la langue¹⁸⁵.

La transgression des valeurs, principe déclaré de l'érotisme, doit déteindre sur le langage qui la supporte : Barthes parle à ce sujet de « pornographie » dans son sens le plus vrai, c'est-à-dire une *écriture* de la luxure qui ne consiste pas simplement à retranscrire par écrit une scène érotique, mais à produire par cette écriture – et en elle – cette luxure dans laquelle l'auteur veut nous faire plonger :

C'est, par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps ("me voilà toute nue, dit Eugénie à ses professeurs : dissertez sur moi autant que vous voudrez"), en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe.¹⁸⁶

Aucun doute : l'écriture, selon Barthes¹⁸⁷, est un mode de l'Éros.

De cette interdépendance entre le langage et le crime (terme générique qui désigne toutes les passions sadiennes), Barthes donne les exemples opposés de *Justine* et de *Juliette* : tandis que dans le texte que produit la première en tant que narratrice, le code d'amour est métaphorique : « on y parle des myrtes de Cythère et des roses de Sodome » ; dans celui que produit *Juliette*, au contraire, la nomenclature érotique est nue. Barthes précise que l'enjeu de ce passage n'est évidemment pas la crudité, l'obscénité du langage, mais la mise au point d'une autre rhétorique¹⁸⁸.

189. *Ibid.*, p. 186.

190. Certes, on déborde ici quelque peu de la sphère imaginaire du cinéma pour se concentrer sur ce qui touche plutôt à la littérature, mais c'est pour plus de clarté. En effet, si l'image semble plus directement « liée » à son référent de par sa qualité mimétique, cette liaison n'est que trop rarement mise en jeu, utilisée à des fins poétiques. Aussi, dire quelques mots à propos du signe linguistique qui est, par essence, plus abstrait, et en faire ressortir la valeur analogique, va permettre de suggérer, par déplacement sur l'image, ce qui en elle demeure invisible – car trop visible – ou du moins inconscient.

191. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 49.

192. *Ibid.*, p. 51.

193. *Ibid.*, p. 52.

194. Cela est également vrai entre les langues : un chat n'est pas « a cat ».

Enfin, pour « incarner » cette démarche qui consiste à faire fusionner l'écriture et le libertinage en un seul et même mouvement jouissif, Barthes évoque la censure dont le Marquis a fait l'objet lors de ses séjours renouvelés en prison : « ce qui est censuré, c'est la main, le muscle, le sang, le doigt qui pointe le mot au-dessus de la plume. La castration est circonscrite, le sperme scriptural ne peut plus couler ; la détention devient rétention [...] ; sans plume, Sade s'engorge, devient eunuque ¹⁸⁹ ».

Toute à l'opposé est la pensée de Sartre pour qui le mot ¹⁹⁰, contrairement à l'image, ne *donne* pas son objet, étant constitué en signe par une intention vide : « jamais le mot "bureau" n'évoquerait son objet ¹⁹¹ ». Selon cet auteur, si les mots ne sont pas des images, c'est que les premiers se bornent à diriger la conscience sur certains objets absents, quand les secondes fonctionnent comme « analogon », c'est-à-dire qu'il remplit la conscience à la place d'un autre objet qui est, en somme, présent par procuration : « dans la signification, le mot n'est qu'un jalon : il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot ¹⁹² ». Ce n'est pas si simple que cela, les mots ne sont pas si « innocents » que le suppose Sartre, et il suffit de penser aux mots obscènes pour s'en convaincre : le référent est obscène, mais le mot l'est également et il peut même le devenir davantage que l'objet auquel il renvoie. Par exemple, si l'on ne dit pas aussi facilement, en société, le mot « couille » et le mot « luciole », alors qu'ils comportent exactement les mêmes lettres, c'est nécessairement que quelque chose s'est transmit de l'objet au mot : son caractère érotique, c'est-à-dire de transgression. Une qualité de l'objet a déteint sur le mot.

D'autre part, Sartre dit qu'« à partir d'un objet qui fonctionne comme signe, une certaine nature est visée ; mais, sur cette nature, on n'affirme rien, on se borne à la viser. Naturellement, cette nature ne se manifeste pas à travers la matière signifiante : elle est bien au-delà ¹⁹³ ». Là encore, il suffit d'un exemple très simple pour se convaincre du contraire : prenons un même objet-référent – une voiture – et les différents mots qui la « visent », tels que « voiture », « véhicule », « auto », « caisse », « bagnole », « tacot », etc. Chacun de ces mots, dans leur synonymie (signifié), certes, ne font que « viser » l'objet, mais dans leur différence (signifiant) ¹⁹⁴, ils « affirment » bien quelque chose, ils nous informent « sur » cet objet : qualité, état, contexte, etc. En allant encore plus loin, on peut même considérer parfois le mot comme *analogon* de l'objet, notamment dans sa sonorité. Je pense par exemple au mot « gomme » dont le signifiant m'évoque absolument la souplesse de sa matière, sa plasticité ; le mot « lac » m'évoque absolument le poli de sa surface plane, presque glacée ; le mot « robe » m'évoque absolument la richesse d'une étoffe, etc. Bien entendu, cela reste subjectif, mais n'est-ce pas une évidence de notre

195. Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, p. 87. Cf. Gérard Genette, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.

196. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois, 1980, pp. 63-64.

197. *Ibid.*, p. 64.

198. Pour ces deux exemples, cf. *infra*, « De la picturalité », p.539 sq.

relation aux choses dans le monde ? Il existe d'ailleurs une figure de rhétorique avec laquelle on imite par les mots les objets auxquels ils réfèrent, cela s'appelle le « mimologisme » : « toute espèce de mots, phrases ou discours formé, par quelque procédé, à l'imitation, non d'un autre idiome, mais de l'objet dont il parle ¹⁹⁵ ». Il y a dans cette recherche d'une langue dont les mots seraient directement connectés aux choses, comme une volonté de parler directement *aux sens* (comme les images ou le monde lui-même), comme un désir que les mots ne fassent plus qu'un avec les choses.

La chair de l'écriture

Cette démarche qui consiste à faire du film un « être » ontologique peut également être envisagée en inversant les rôles dans le déplacement, c'est-à-dire non plus en tant que sujet (manipulateur) mais en tant qu'objet (manipulable). Il y a ainsi une analogie possible entre le corps érotique et le corps cinématographique, consistant à jouer avec ce dernier – jouer « avec » le cinéma – comme avec le corps d'une femme. Jusqu'à présent, c'est le personnage féminin, Françoise, qui fait l'objet d'intentions plus ou moins perverses, nous l'avons observé. Or, nous pouvons nous demander, comme le fait Jean-François Lyotard, ce qui arrive si, au contraire, c'est sur le support lui-même que l'artiste porte ses mains perverses : « voilà que c'est la pellicule, les mouvements, les éclairages, les mises au point, qui vont se refuser à produire l'image reconnaissable d'une victime ou d'un modèle immobile, et prendre sur eux, sans plus le laisser au corps fantasmé, le prix de l'agitation et de la dépense pulsionnelle. La pellicule (pour la peinture, la toile) se fait corps fantasmé. Toute l'abstraction lyrique en peinture tient dans un tel déplacement ¹⁹⁶ ». Dans une telle configuration, plus proche il est vrai de l'expérimental que du cinéma classique, le *représenté* cesse d'être l'objet libidinal, et c'est la *représentation* elle-même, dans ses aspects les plus formels, qui prend sa place : « la *petite peau* ne s'abolit plus au bénéfice de telle chair, elle s'offre comme cette chair même en train de poser ¹⁹⁷ ». En effet, dans *Le Cinquième fantasme*, comme dans tout autre film, dès lors que l'image s'« opacifie » en révélant *symptomatiquement* l'une de ses qualités, c'est le signe que « quelque chose » est en train de travailler sa chair, physiquement ou spirituellement : c'est le cas par exemple de la série de « drops » lors du passage près de la cabine téléphonique, ou du « fourmillement » lors du long zoom avant sur cette même cabine ¹⁹⁸

J'ai indiqué précédemment, que ce n'est pas le corps de l'actrice que j'ai à disposition lorsque je crée, c'est-à-dire lorsque j'écris, mais le corps des mots ou plutôt le corps du texte –



PIC. 32 Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, France, 2007.

199. Guy Scarpetta, *Variations sur l'érotisme*, *op. cit.*, p. 131.

200. Alain Robbe-Grillet, *Un Roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007.

201. Cela fait penser à Hollywood, « usine à rêves ».

202. Cf. Alain Robbe-Grillet, *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2002, pp. 117-121.

203. Le rêve et le fantasme ne seraient-ils plus envisageables dans ce monde contemporain qui est le nôtre, et dans son industrie cinématographique ?

les mots n'étant au texte que sa matière, comme la peau, les poils, le sang, le lait, la salive, la sueur, l'urine, la cyprine, sont au corps féminin ses matières érotiques. Dans ce contexte « créatoriel », le fantasme prend pour objet non plus seulement le corps féminin de l'actrice – son image – mais aussi, par déplacement, le corps du texte. Cette bipolarité est repérable dans le travail d'Alain Robbe-Grillet notamment, ce qui a fait dire à Guy Scarpetta que cet auteur, dans ses films autant que dans ses romans, « s'attache [...], dans une extrême variété de techniques, à soumettre la *représentation de la perversion* à une systématique *perversion de la représentation*¹⁹⁹ ».

C'est la disparition plus ou moins manifeste de l'un de ces deux « pôles », le second, qui m'a marqué – et un peu frustré je l'avoue – dans le dernier film de Robbe-Grillet, *Gradiva*, et son dernier roman, *Un Roman sentimental*²⁰⁰. En effet, à la projection de son film [PIC. 32], j'ai été avant tout frappé par la distance que l'auteur y a instaurée par rapport à l'univers onirique qu'il met en scène. Je l'avais déjà ressenti en lisant le *ciné-roman* publié aux Éditions de Minuit quelques années auparavant : contrairement à ses œuvres précédentes, le fantasme est si bien défini, délimité, à l'exception de quelques scènes, que cela provoque un effet de mise à distance : nous ne sommes plus *dans* le fantasme – dans le film – mais *devant* lui, comme devant un objet empirique, manipulable et maîtrisable à volonté.

La scène la plus significative de cette mise à distance est le dialogue entre John Locke (James Wilby) et Leila (Arielle Dombasle) : cette dernière nous présente – nous *explique* – un Rêve devenu industrie²⁰¹, avec ses professions (acteurs, scénaristes, producteurs...), son système (il est question de grèves, de délocalisation, de sécurité sociale, des droits d'auteur, de la SACD) et jusqu'à l'intervention de la police – l'ordre par excellence – qui effectue sur ce commerce onirique une étroite surveillance²⁰². Le caricatural et l'humour sont bien sûr de mise dans ce dialogue qui fait du rêve, par nature obscur et chaotique, quelque chose d'extrêmement maîtrisé, organisé, administré, capitalisé.

Cependant, cette mise à distance semble déteindre sur l'ensemble du film qui apparaît alors non plus comme une expression du rêve et du fantasme, mais leur représentation voire leur théâtralisation ou encore quelque chose comme leur *nostalgie*²⁰³ : Robbe-Grillet cite à plusieurs reprises ses œuvres antérieures ; quant à la photographie et au jeu notamment de James Wilby, ils donnent l'étrange impression d'assister à un film des années 60. C'est comme si l'auteur, au travers de ce film-miroir, avait décidé de porter son regard en arrière pour contempler son œuvre, ses propres fantasmes, ses propres rêves, mais avec ce regard distancié, teinté d'humour, d'autodérision et, à coup sûr, d'une certaine mélancolie.



PIC. 33 Helmut Newton, *Video Man and Woman videoed, Beverly Hills*, 1989, photographie, 57 x 56 cm.

204. Lors d'une interview donnée le 24 octobre 2007 dans l'émission *Ce soir (ou jamais !)*, Alain Robbe-Grillet a déclaré ne pas considérer son dernier roman comme faisant partie de son œuvre littéraire.

205. En effet, la « déconstruction » du texte n'est plus *signifiée*, elle n'intervient ni dans les codes de la langue, ni dans ceux de la narration, mais directement sur le livre en tant qu'objet.

206. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 12.

Quant à *Un Roman sentimental*, le jeu avec la chair de l'écriture – il n'y a peut-être pas de chair plus troublante que celle-ci – dont nous a habitués Robbe-Grillet et qui a culminé à l'époque de *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*, a complètement disparu, pour se concentrer sur la chair des jeunes adolescentes dont le texte nous offre des mises en scènes aussi fantastiques qu'in vraisemblables, mêlant à une sensualité des plus subtiles, une cruauté des plus scabreuses mais non moins raffinée. Dans *Un Roman sentimental*, c'est aux jeunes filles que tout arrive, et plus rien au texte. À moins que l'auteur, usant alors d'une ruse qu'on lui connaît, n'ait modifié la donne en offrant à son lecteur le soin de tordre – de torturer ? – ce « corps » du texte de ses propres mains. En effet, sur la couverture blanche immaculée de l'ouvrage vendu sous film plastique, l'éditeur a fait coller une étiquette avec l'avertissement suivant :

L'Éditeur tient à signaler que ce "conte de fées pour adultes" est une fiction fantastique qui risque de heurter certaines sensibilités.

L'ouvrage n'étant pas massicoté, il est préférable, pour l'ouvrir, d'user d'un instrument coupant plutôt que de son doigt.

Le déplacement n'échappera à personne, transformant le lecteur en criminel bibliophile (à consonance érotique/sadique), le romancier en plasticien, la littérature²⁰⁴ en quelque chose qui tient du livre d'artiste²⁰⁵. Le texte, finalement, sera bien soumis à la torture et à la jouissance, à l'image des corps féminins dont il décrit minutieusement les plaisirs et les souffrances, mais sur un plan où on ne l'attendait pas, et par celui que l'on ne soupçonnait pas. Quelle manière plus radicale, en effet, d'indiquer au lecteur que son rôle n'a rien de passif, que l'œuvre reposant entre ses mains est un objet qu'il faut s'approprier, tordre, ouvrir, caresser, déguster... en somme, un objet de plaisir, un objet de jouissance.

Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). Le texte est un objet de plaisir²⁰⁶.

Cinéma, fantasme et pouvoir

Dans cette photographie d'Helmut Newton, *Video Man and Woman videoed* [PIC. 33], un homme filme le corps d'une femme. L'homme est habillé ; la femme est nue. L'homme domine, prend ; la femme s'offre (son corps, son image...). Le titre anglais rend distinctement compte des rôles respectifs de chacun : l'homme est vidéo, c'est-à-dire un regard (caméraman) ; la femme,

207. On peut également citer cette célèbre scène de *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni où, durant une séance de photographie, Thomas (David Hemmings), le photographe, s'agite autour de son modèle allongé au sol, de telle manière qu'on a l'impression, là encore, qu'il lui fait l'amour. La scène s'achève au moment où le photographe vide les dernières photos de sa pellicule dans un cri orgasmique. Puis il se relève, s'assoit dans un fauteuil et allume une cigarette : scène classique suivant la scène d'amour. Cf. extrait vidéo n° 6.

208. Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 87.

209. *Ibid.*, p. 228.

210. Jean Cocteau, *Du Cinématographe*, *op. cit.*, p. 43.

211. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 224.

212. Il s'agit, notamment, des pulsions partielles de la sexualité infantile. C'est en ce sens que l'enfant est dit, selon Freud, « pervers polymorphe ».

213. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 80.

elle, est objet de ce regard, en quelque sorte sa « victime », elle est « vidéographiée » comme on pourrait dire « caressée » ou « poignardée ». Cependant, ni la femme, ni l'homme n'est passif : elle n'est pas soumise, son « offrande » est audacieuse, elle est entreprenante comme on dit ; lui ne se cache pas derrière l'objectivité mécanique de son outil vidéo, son regard n'est pas « détaché », neutre, son regard est tout son corps qui participe activement à la scène qui n'est autre, fantasmatiquement, que celle d'un coït, un regard faisant l'amour à son objet ²⁰⁷.

Jacques Aumont a écrit dans son livre *Amnésies* que « le cinéma est une grande forme symbolique du regard des garçons sur le corps des femmes : c'est toute sa fiction ²⁰⁸ », et cette fiction, précise-t-il plus loin, « est aussi une machine à exercer du pouvoir ²⁰⁹ ». C'est là un « intérêt » du cinéma par rapport au théâtre : le côté photographique du cinéma – comme on pourrait parler de son côté « mauvais garçon » – fait de lui une sorte de grand kidnappeur de la figure féminine : « au théâtre, les acteurs règnent. L'auteur leur appartient. Au cinématographe, ils nous appartiennent ²¹⁰ » disait Cocteau.

Ce qui me séduit dans le cinéma c'est ce *pouvoir* offert à l'auteur de tout contrôler dans les moindres détails et ce jusqu'à la déformation du réel à l'image de son film, de son fantasme : « j'ordonne le réel bien davantage que je ne le présente, je le donne comme j'entends qu'on le voie. Il y a bien là un art de "domination" ²¹¹ ». C'est ce qu'on peut appeler le côté « perversif » du cinéma. L'expression me semble plus spécifique et moins directement connotée que celle de « perversion ». Nous avons vu comment Freud s'inspire du modèle névrotique, phantasme et production des symptômes, pour dégager son modèle sublimatoire dont il relève les différences fondamentales : absence du refoulement, valorisation par un but social, etc., la plus importante étant le retour à la réalité par la production d'un *objet* artistique, intellectuel, scientifique, etc. Or, rappelons que ce n'est pas le cas du cinéma qui, contrairement à la sculpture par exemple, ne produit pas véritablement d'objet : il est plutôt un mouvement qui agit *entre* les objets. Il est *agencement* des objets au sein du réel (mise en scène) et *trace* de cette nouvelle configuration, de ce mouvement (photographie). Il agit à l'intérieur du réel sans s'y poser en tant qu'objet, mais reste en tant que sujet, c'est-à-dire essentiellement en tant que regard. C'est cette action au cœur même du réel qui me pousse à me demander s'il ne serait pas plus judicieux, quant au cinéma, de s'appuyer sur le modèle de la *perversion* plutôt que sur celui de la *névrose*.

Selon Freud, les symptômes du névrosé n'apparaissent pas seulement aux dépens de la pulsion sexuelle dite *normale*, mais constituent l'expression déformée de pulsions qu'il qualifie de *perverses* ²¹², d'où la célèbre phrase de Freud selon laquelle « la névrose est pour ainsi dire le négatif de la perversion ²¹³ ». En effet, bien que d'origine commune dans le phantasme, la voie

214. Il s'agit tout de même de ne pas trop simplifier le processus dans cette opposition entre névrose et perversion : « on ne saurait en aucun cas se contenter d'une opposition aussi sommaire que celle qui consisterait à dire que, dans la névrose, la pulsion est évitée, alors que dans la perversion, elle s'avoue nue. Elle y apparaît, la pulsion, mais elle n'y apparaît jamais que partiellement. Elle apparaît dans quelque chose qui, par rapport à l'instinct, est un élément détaché, un signe à proprement parler, et on peut aller jusqu'à dire un signifiant de l'instinct ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 234.

215. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 131.

216. L'aboutissement de la perversion, selon Freud, c'est lorsque le fantasme force la réalité à lui correspondre, lorsque la réalité est mise à mal par le fantasme.

217. Profilmique : « tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ». Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, *op. cit.*, p. 8.

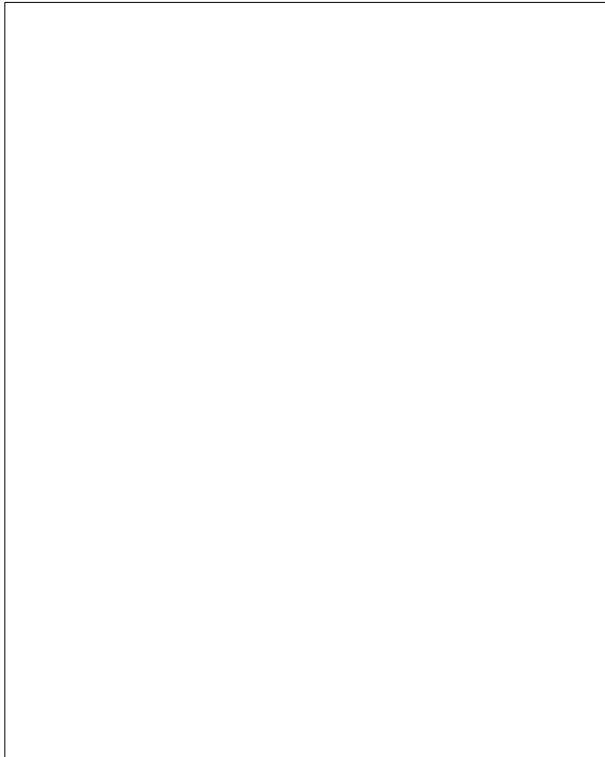
qui mène à la perversion se démarque rigoureusement de celle menant à la névrose dans le sens où, chez le pervers, les pulsions ne sont pas détournées de la conscience et donc refoulées, mais s'expriment directement dans les fantasmes et/ou dans les actes²¹⁴ : la régression n'éveille pas l'opposition du Moi et la libido parvient à telle ou telle satisfaction réelle, même si ce n'est pas une satisfaction « normale ». On peut résumer ainsi les différentes voies ouvertes pour la résolution d'un conflit pulsionnel :

Normal		réalisation (complète) du désir		
Névrotique	désir (pulsions)	principe de réalité	introversion : retour aux pulsions partielles phantasme (inconscient) + refoulement	somatisation : symptôme (retour du refoulé)
Pervers			introversion : retour aux pulsions partielles phantasme (inconscient) + formulation du fantasme (conscient) : pas de refoulement	« réalisation » du fantasme (passage à l'acte)
Sublimatoire				« accomplissement » du fantasme (production d'une œuvre)

Sublimation et perversion sont l'une et l'autre un certain rapport au désir qui attire notre attention sur la possibilité de formuler, sous la forme d'un point d'interrogation, un autre critère d'une autre, ou de la même moralité, en face du principe de réalité²¹⁵.

Ce tableau met en évidence les relations non pas entre névrosé et artiste, mais entre pervers et artiste : les fantasmes sont clairement conscients chez le pervers – comme chez l'artiste, contrairement au névrosé – qui les met *en actes*, comme le cinéaste notamment, qui dans sa mise *en scène*, « force » le réel profilmique à correspondre à la logique et à l'ordre de son scénario, autrement dit à son fantasme²¹⁶.

Le cinéma a le réel pour matière. Parmi ce réel profilmique²¹⁷, il y a évidemment la figure humaine, celle des acteurs et plus encore celle des actrices – « plus encore » étant donné que depuis ses débuts, le cinéma n'a cessé de placer la femme au centre de son dispositif scopique, un dispositif par ailleurs profondément masculin, ce qui n'est pas sans susciter quelques réactions

**PIC. 33B**

Pablo Picasso, *L'Ombre sur la femme*, 1953
huile sur toile, 130,8 x 97,8 cm

218. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, *op. cit.*, p. 253.

219. De même, bien sûr, que la masculinité – la virilité ? – serait une question (ou une histoire) de femme.

220. On retrouve cela, sur le plan artistique, dans le livre de Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux : « comme tout principe féminin, elle est la matière à quoi le mâle impose une forme, comme l'artisan qui modèle la cire ou la glaise, frappe ou cisèle le métal, façonne le bois et sculpte la pierre ». Jean-Pierre Vernant & Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'Œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp. 129-130.

221. Selon le lacanien Slavoj Žižek, « le dénigrement ontologique weiningerien de la femme comme simple "symptôme" de l'homme (comme incarnation du fantasme masculin, comme imitation hystérique de la vraie subjectivité masculine) est, lorsqu'il est ouvertement admis et pleinement assumé, bien plus subversif que l'affirmation directe de l'autonomie féminine ; peut-être l'intervention féministe par excellence consiste-t-elle à proclamer ouvertement "je n'existe pas en moi-même, je suis simplement l'incarnation du fantasme de l'Autre" ». Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, *op. cit.*, p. 198.

222. Otto Weininger, *Sexe et caractère*, *op. cit.*, pp. 238-239.

223. *Ibid.*, p. 239.

224. Cette bipartition n'est plus d'actualité et tend même aujourd'hui à se renverser.

225. *Ibid.*, p. 238.

226. Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, *op. cit.*, p. 7.

féministes : « là, le féminisme crie à l'usurpation, car les femmes réelles – nous affirme-t-on avec une raison à toute épreuve – sont récupérées pour créer un mythe du féminin "universel" qui se révèle être surtout le féminin de l'homme²¹⁸ ». Débarrassée de son caractère réprobateur, cette « affirmation » est tout-à-fait juste : à ce propos, nous avons déjà posé la question à propos de la femme fatale, à savoir si le féminin, ou plus précisément la féminité, n'est pas fondamentalement une question (ou une histoire) d'homme²¹⁹.

Il y a cette idée, très weiningerienne selon laquelle la femme serait « matière » quand l'homme serait ce qui donne forme à cette matière²²⁰. Il faut avant tout replacer la pensée de Weininger dans le cadre qui, indirectement, me semble être le sien. En effet, lire *Sexe et caractère* tel que son auteur l'a écrit, tel qu'il en avait le projet *conscient*, c'est-à-dire comme un traité de psychologie, peut paraître révoltant de par l'extrême misogynie dont il fait preuve. Cependant, au cœur de cette terrible vision de la femme – terrible car se rapportant précisément à la femme réelle – apparaissent certaines vérités quant à la fantasmatique proprement masculine (semble-t-il inconsciente chez Weininger) sur l'image de la femme²²¹. Parmi ces vérités à replacer dans ce contexte, celle-ci : « j'affirme donc, après [...] Aristote, qui attribue, dans le phénomène de la génération, au principe féminin le rôle de la *matière*, au principe *masculin*, celui de la forme, que la signification que la femme a pour l'homme est justement de représenter cette matière²²² ». Weininger développe cette opposition parallèlement à celle, existentielle, du sujet et de l'objet : selon lui, la relation de l'homme à la femme n'est autre que celle du sujet à l'objet, c'est-à-dire, selon lui, de l'actif au passif. C'est sur ce dernier point qu'il se trompe, concluant que la femme « n'est rien²²³ ».

Il est vrai que, traditionnellement, dans l'art, si l'on prend l'exemple classique de la peinture ou de la sculpture, masculin et féminin ont leur place attribuée : l'homme est artiste quand la femme est modèle²²⁴. Dans cette configuration, la femme est objet – du regard, du fantasme, du tableau – elle est cette matière à partir de laquelle l'homme – l'artiste – donne forme à son œuvre. Là où réside l'erreur de Weininger, c'est de dire que la matière est « l'absolument non-individualisé, ce qui peut recevoir toute forme sans posséder soi-même aucune qualité définie et durable²²⁵ ». Or, bien au contraire, aucune matière ne peut être ainsi indéterminée, neutre, vide, vague. Cela, tout plasticien qui se respecte le sait : au fond, ce n'est jamais vraiment l'artiste qui maîtrise la matière, c'est la matière qui, par ses spécificités, dirige l'artiste : « la matière malléable recèle une puissance de formation en même temps que la forme est un pouvoir de transformation²²⁶ ». De même concernant l'objet : on le sait au moins depuis la psychanalyse, l'objet *point*, il n'est en rien passif, il agit sur le sujet, le manipule lui qui croyait

227. Extrait d'une interview dans Studio Magazine, « Monica Bellucci : celle par qui le scandale arrive », mai 2002, p. 139.

228. Ne parlons pas ici des cinéastes qui vont jusqu'à frapper leur actrice ou la briser psychologiquement pour qu'elle se mette à pleurer *vraiment-réellement*.

229. L'utilisation de la 3D permet aujourd'hui de rajouter en post-production une larme parfaite coulant au moment propice et avec un scintillement du plus bel effet. Mais justement, nous ne sommes plus ici dans le domaine du photographique.

230. Sénèque cité par Éric Vandecasteele, « Pour une passe vertueuse : Aristote et l'opacité du signifiant », in *Arts plastiques et cinéma : les territoires du passeur*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 37.

231. Cf. *Ibid.*, p. 38.

232. Exception faite du documentariste puisque, selon son éthique, le réel est souverain : il n'a pas à y agir, à intervenir *en lui*.

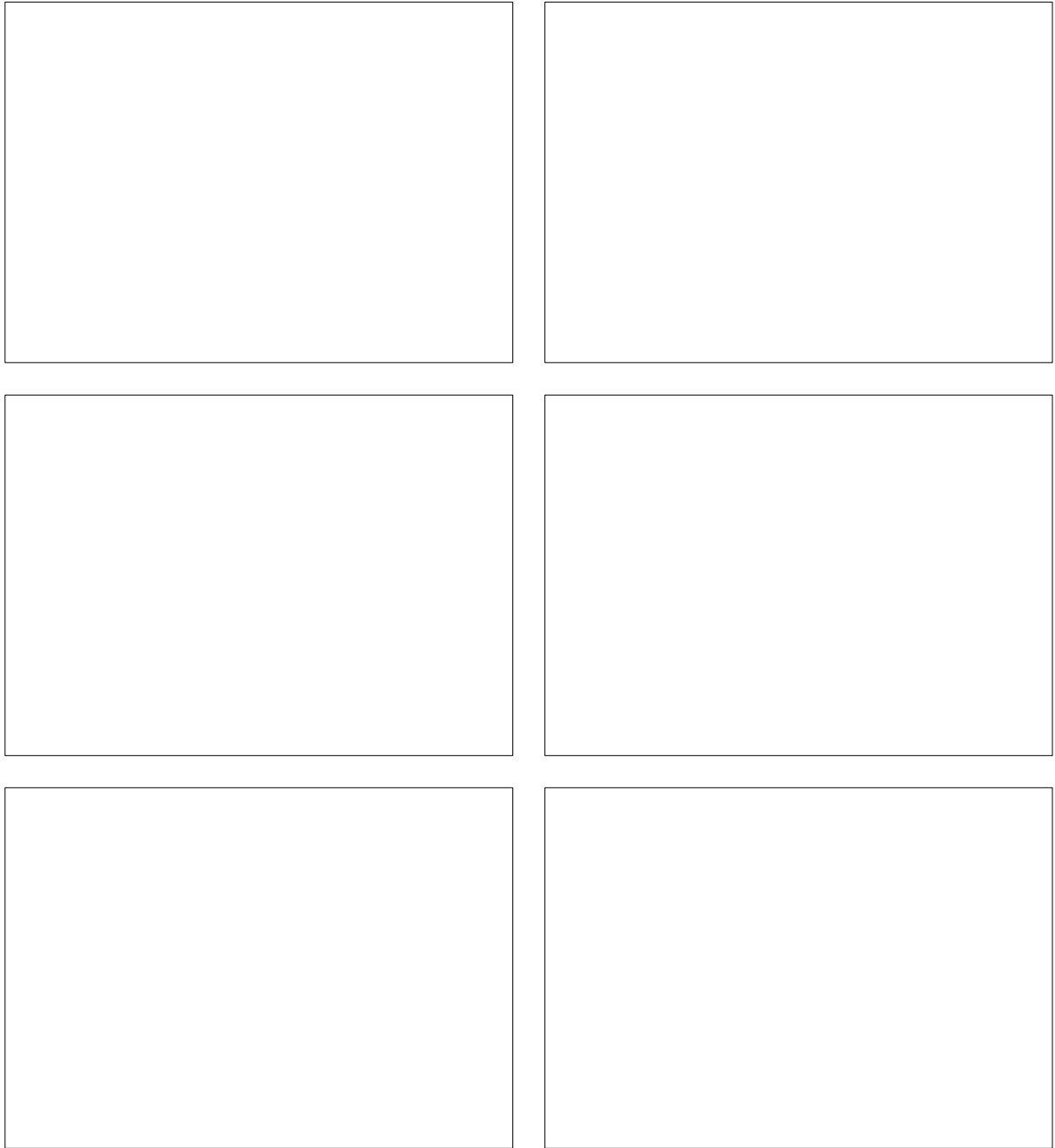
être manipulateur. Ainsi, les rôles s'inversent allégrement, si bien qu'au travers de cette pensée initialement misogyne, au travers de cette conception fantasmatique de la « femme-objet », c'est le pouvoir du féminin qui transparait, pouvoir du féminin sur le masculin.

Finalement, ne peut-on pas replacer dans ce contexte – détourner ? – la célèbre phrase de Monica Bellucci, « être actrice, c'est la sublimation de la féminité ²²⁷ ». Le cinéma, en effet, plus que tout art, plus que la mode et même la publicité, est cet « outil » scopique que s'est construit l'homme pour matérialiser son fantasme, pour *donner enfin corps* à son image idéale de la femme : ce qu'on appelle la « féminité ». On touche ici à cette nature intrinsèquement « perverse » du cinéma, de tout film et de tout réalisateur (*director* en anglais), dans cet acte même qui fait son art : la *direction*. En effet, un cinéaste – qui plus est s'il est également l'auteur du scénario – opère ce que Mélanie Klein appelle une « identification projective », c'est-à-dire que non seulement l'actrice est dirigée de l'extérieur (direction d'acteur), mais également de l'intérieur par l'intermédiaire du personnage qu'elle interprète – personnage au cœur duquel le sujet (l'auteur) a introduit sa propre personne – *his self* – afin de posséder et de contrôler, sur le mode fantasmatique, le féminin dont ce personnage est porteur. Tout l'art de l'actrice va consister en une oscillation subtile entre soumission docile (généreusement consentie, c'est-à-dire *jouée*) au « cliché » et révolte intime pour imposer sa propre personnalité d'artiste – et de femme –, sa *persona*.

D'autre part, il ne faut pas perdre de vue le fait que le cinéma est ce qu'on appelle un « médium transparent » : pour obtenir l'image d'une femme qui pleure – exemple classique et ici symbolique – il faut que cette femme (l'actrice) pleure *réellement*. Peu importe le procédé ²²⁸, l'artifice auquel il peut être ou non fait appel : il faut que les larmes coulent ²²⁹.

Comme Philippe vendait les prisonniers faits à Olynthe, le peintre Parrhasios acheta parmi eux un vieillard et l'emmena à Athènes ; il le fit mettre à la torture et le prit comme modèle pour peindre un Prométhée. L'Olynthien périt dans les tortures ²³⁰.

Éric Vandecasteele qui a analysé ²³¹ ce récit de Sénèque dit que tout devient possible dans cet espace de folie, à commencer par *l'erreur du peintre* qui s'attaque à l'original au lieu de manipuler les signes. Cela pose l'hypothèse d'un signifiant transparent à son objet qui impose à l'artiste d'*agir* directement sur son modèle. Cet *agissement*, cinématographiquement, n'est autre que l'art de la mise en scène et de la direction d'acteur : tout cinéaste est en ce sens plus ou moins perversif ²³², « plus ou moins » selon la distinction qu'a fait André Bazin, entre les cinéastes qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité. L'artiste serait donc une sorte



PIC. 34 Jean-Claude Brisseau, *Les Anges exterminateurs*, France, 2006.

de criminel pervers(if), mais à la grande différence que son crime est un crime symbolique, non pas que son « crime » lui-même soit symbolique, il est bien réel, mais il prend place dans un cadre, un système symbolique : cette fameuse « aire de jeu ».

Au moment où j'écris, l'actualité cinématographique est nourrie de l'affaire Jean-Claude Brisseau, accusé de harcèlement, d'agression sexuelle et d'escroquerie : il y a trois ans, le cinéaste aurait profité de la crédulité de quatre jeunes actrices pour leur faire passer des essais érotiques lors du casting du film *Choses secrètes*. L'une des victimes présumées a déclaré que le cinéaste lui aurait demandé de se masturber dans un lieu public en lui proposant l'un des premiers rôles dans son film.

Dans son dernier film *Les Anges exterminateurs* [PIC. 34], Brisseau met en scène et en abyme un cinéaste faisant passer des essais pour une scène érotique à des comédiennes qui lui révèlent le plaisir qu'elles éprouvent dans la transgression de petits interdits érotiques. Brisseau y justifie ainsi sa méthode de travail : « je ne peux filmer que ce que je connais. Et puis, on n'apprend pas dans les cours d'art dramatique à jouer une scène de caresses ou à faire l'amour avec une autre, et que ce soit beau ». Selon Antoine de Baecque, chroniqueur à *Libération*, *Les Anges exterminateurs* est pour son auteur, « l'illustration d'une méthode authentique de cinéma et de mise en scène, la seule réponse à apporter à sa condamnation. Une sorte d'appel en forme de film : Jean-Claude Brisseau a été sauvé et blanchi par son cinéma ».

Cela pose en effet question : dans quelle mesure un film n'est-il pas un moyen de « posséder » l'autre, une actrice en particulier, d'accomplir une sorte d'« abus » déguisé, sous couvert de l'Art ? La question se doit d'être posée. J'ai eu, à ce sujet, plusieurs fois la réflexion, sur le ton d'un léger reproche, concernant *Le Cinquième fantasme*, comme quoi ce que j'y demande à l'actrice, en particulier dans la scène érotique du générique (mais pas uniquement), est une manière détournée d'assouvir une pulsion, un désir de pouvoir – bien masculin – sur une figure féminine.

*Cette prise d'image suppose que l'objet soit préalablement transformé, déformé, ce qui suppose un passage à l'acte : effectuer sur une femme réelle les opérations fantasmatiques, enregistrer les effets et fournir des preuves*²³³.

Aucune ambiguïté à ce sujet : ce pouvoir agit bien au cœur du *Cinquième fantasme*, il en est même le moteur, conférant au film sa dimension hautement perverse. D'ailleurs, il m'a semblé important, dès lors que j'ai pris véritablement conscience de ce pouvoir, de le personnifier afin de mieux le cerner. Il y a donc cet étrange et mystérieux Homme à la Voix Grave, personnage

234. À propos de Sade, Lacan écrit : « vous remarquerez qu'il y a toujours une scène dans laquelle le sujet est présenté dans le scénario sous des formes différemment masquées, où il est impliqué dans des images diversifiées, où un autre en tant que semblable, en tant aussi que reflet du sujet, est présentifié. Je dirais plus – on n'insiste pas assez sur la présence d'un certain type d'instrument ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, op. cit., p. 409.

235. Il reste d'ailleurs à l'état de symbole pour la simple raison que jamais, au cours du film, il nous est permis de connaître son visage. Il est lui-même symbolisé par d'autres objets, en particulier sa montre *Rolex* en or, symbole du *temps* et du pouvoir – l'or – que ce personnage détient sur celui du film : montage, arrêts sur image, ellipses, etc. Pour plus de détails sur ce personnage, se reporter à ma « (re)lecture », p. 653 sq.

236. Ce verbe correspond parfaitement à ce qui est en jeu dans *Le Cinquième fantasme* : au sens propre, *courtiser* une femme, une jeune fille, c'est *être assidu auprès d'elle* ; au sens figuré, *courtiser* les muses, c'est s'adonner aux lettres, et particulièrement à la poésie. Parmi les synonymes du verbe, on retrouve *caresser*, *peloter*, *suivre*, *tourner autour*.

237. Ce n'est pas un hasard si le travelling circulaire est le mouvement caméra que l'on retrouve le plus souvent dans mon découpage.

238. Selon Freud, toute motion libidinale à laquelle s'oppose un obstacle devient franchement hostile, cruelle : « elle appelle à l'aide la composante sadique de la pulsion sexuelle pour lutter contre l'obstacle ». Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 192.

239. Jean-Luc Douin, *Les Écrans du désir*, Paris, Chêne, 2000, p. 11.

diégétiquement au-dessus de tous les autres – même au-dessus du réalisateur mis en abyme dans le pré-générique – et qui « dirige », « manipule ²³⁴ » non seulement l'actrice, mais aussi les sons, les images, les plans, le montage, toutes ces choses proprement cinématographiques, autrement dit le film lui-même. Ce personnage qui ne possède ni nom, ni visage, mais seulement une *voix*, est le symbole ²³⁵ de ce pouvoir. À l'époque où j'ai conçu ce personnage, je m'attribuai ce pouvoir en tant qu'auteur (conscient) du fantasme et du film. Aujourd'hui, ce pouvoir m'apparaît d'avantage propre au film lui-même, comme si celui-ci s'était autonomisé pour se constituer en véritable « être » vivant, c'est-à-dire surtout en « être » désirant, obsédé par l'objet de son regard, son actrice, cette femme en robe orange.

En effet, tout le film fait œuvre de séduction : il *courtise* ²³⁶ son actrice, ne la lâche pas d'une semelle, tourne tout autour d'elle ²³⁷, l'observe, la touche parfois... Mais cette relation vire finalement à l'obsession : le film se rend bien compte qu'il ne pourra jamais posséder cette femme – fatale en ce sens –, alors il commence à changer de nature, dans une sorte de renversement en son contraire, les caresses se transforment progressivement en coups, en violences multiples ²³⁸, jusqu'à cette scène finale où la caméra se substitue à une balle et « fusille » du regard celle qui lui a tant résisté.

Au cinéma, il y a du désir dans la salle, du désir sur l'image et du désir au moment où se tourne le film [...]. C'est même essentiellement à partir de ce désir-là que s'épanouissent les deux autres. Pas Seulement [...] à cause de cet instinct secret qui pousse les hommes et les femmes à donner forme à leur imagination, leurs affects, leurs désirs (la "prime de séduction") [...]. Mais aussi parce que le metteur en scène use sur le plateau de cinéma d'un double pouvoir : pouvoir de diriger celle qu'il filme, [...] pouvoir d'inscrire une trace définitive du lien intense qui l'unit à l'objet de son désir ²³⁹.

Si l'on revient à l'affaire Brisseau, celle-ci permet de mettre en évidence cette nature intrinsèquement perverse qui est celle du cinéma. En effet, la limite y est labile entre ce qui entre dans le domaine de l'art et ce qui n'y a aucune place : Brisseau œuvre sur cette limite, c'est ce qui fait l'intérêt de son cinéma, son côté subversif. Il œuvre sur cette limite mais encore, me semble-t-il, du bon côté : celui du symbolique, celui de l'art. N'est-ce pas ce qui fonde le mythe du cinéma que cette incertitude, cette labilité, cette limite évanescence entre le pour-vrai et le pour-de-faux ? Quand un personnage, dans un film, désire ardemment une femme, ce désir certes est joué, mais ce jeu, pour être authentique, ne doit-il pas prendre ses racines

240. A ce sujet, on peut évoquer le travail de l'Actor Studio dirigé selon la méthode créée par Constantin Stanislavski (cf. *La Formation de l'acteur*) : Lee Strasberg, directeur de l'Actor Studio de 1951 à 1982, estime que le comédien doit faire exister son personnage à travers sa mémoire affective, en puisant en lui-même émotions et affects.

241. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, op. cit., p. 253.

234. Une internaute (Nina) a écrit en réponse à une accusation de Brisseau : « il est exaspérant cher X. de voir combien avec d'autres vous rejouez et alimentez indéfiniment la séparation entre les choses. Est-ce un culte ? Ou bien plus sérieusement une reconduction tacite d'un ordre juste, état des choses séparées. Alors que le propre du cinéma est probablement de confondre la réalité et la fiction de sorte à faire naître ses hypothèses à égalité avec le monde, non pas dans une confusion mais une coexistence intranquille, jouissive ».

243. Cette critique s'applique tout autant – et sûrement davantage – à certains cinéastes prêts à faire usage de leur pouvoir – non pas d'artiste mais de « célébrité » – à des fins non sublimatoires.

dans la réalité psychique de son acteur ? Où s'arrête le personnage et où commence l'acteur, l'homme ²⁴⁰ ? De même, lorsqu'un cinéaste exprime ce désir pour une figure féminine – tel que le revendique Brisseau (et moi-même) – ce désir certes s'exprime artistiquement, dans le travail de la mise en scène et de la direction d'acteurs, mais cette expression cinématographique, pour être authentique, ne doit-elle pas, là encore, prendre ses racines dans la réalité ? Où s'arrête l'artiste et où commence l'homme ?

Il se trouve que pour parler du féminin – et encore mieux pour l'écrire – on est obligé d'en passer par du visible, par du plastique, parfois même par la réalité féminine (certains s'aventurent jusque-là) ²⁴¹.

La justice, en condamnant Brisseau, a considéré qu'en imposant à ces actrices des essais à caractère érotique, celui-ci ne cherchait pas seulement à connaître leur capacité à tenir de façon satisfaisante le rôle proposé, mais aussi à satisfaire ses pulsions sexuelles. Un tel jugement, aussi simpliste, peut satisfaire l'homme de droit, mais en aucun cas l'homme de cinéma conscient de la complexité inhérente à toute relation actrice/réalisateur, qui fait la magie, le mythe du cinéma. Au regard de ses films, en particulier *Les Anges exterminateurs*, le moment où Brisseau demande à cette femme de se masturber dans un café ne fait aucun doute : nous sommes déjà *dans* le cinéma, devant un cinéaste face à une actrice (qu'il y ait une caméra ou non n'y change absolument rien), nous sommes dans une aire de « jeu » (dans tous les sens du terme) et c'est dans cette aire que se situe la limite fragile ²⁴² à laquelle il est fait référence. Ce qu'on appelle « mettre en scène », c'est avant tout cela : instituer cette limite, ce cadre, circonscrire une aire de jeu, une région de *déresponsabilité* au sein d'un ensemble qui *ideo facto* est posé comme responsable, et qu'on peut appeler « réalité », ou « société », ou « dernière instance ». La question qui se pose alors à l'actrice, c'est : « est-ce que j'entre dans cette "aire", est-ce que je joue le jeu ? », qui est un jeu très sérieux et souvent dangereux. « Est-ce que j'entre dans le jeu de ce cinéaste ? » qui, cela ne fait aucun doute, est un cinéaste perversif, mais pas pervers.

Cela pose le problème des actrices qui, aujourd'hui comme hier, sont prêtes à faire n'importe quoi pour être vues dans un film, mais sans en assumer la gravité, artistique autant que morale ²⁴³. « Jouer le jeu », jouer le jeu de l'homme – de ses fantasmes – est souvent pour une femme le synonyme d'une soumission, d'une chosification, et critiqué en ce sens. Victime ou complice ? Il me semble que cette rencontre, ce jeu peuvent ouvrir aux femmes – à ces actrices – un espace où le pouvoir est remis en jeu et s'offre à elles, dès lors qu'elles ont l'art, féminin celui-ci,

224. *Anima* (souffle, vie) est à l'origine du mot « âme ».

245. Otto Weininger va très loin dans cette idée : pour lui, l'homme porte un idéal qu'il ne parvient pas à cerner autrement qu'en l'objectivant, c'est-à-dire qu'il doit le penser en dehors de lui-même, projeter cet idéal qu'il ne parvient pas à isoler en lui, sur un autre être que lui, et c'est cela qui signifie qu'il « aime » cet être seul. Ainsi l'amour, pour Weininger, est-il un phénomène de projection, comme la haine, et non pas d'équation comme l'amitié : « aimer consiste à attribuer à un individu les qualités de tout ce qu'on voudrait être et ne parvient pas à être entièrement, à le faire porteur de toutes les valeurs qu'on reconnaît. Ce qui symbolise cette perfection est la beauté. Otto Weininger, *Sexe et caractère*, *op. cit.*, p. 198. En conséquence, un homme qui aime une femme *ne peut la voir*, l'amour ne permettant pas d'entrer avec la femme dans ce rapport de compréhension qui est pour Weininger le seul rapport moral possible entre les êtres humains : « il faut, pour se trouver soi-même dans la femme au lieu de ne voir en elle précisément qu'elle-même, faire abstraction de ce qu'elle est comme personne empirique ». *Ibid.*, p. 203. Dans l'amour, je veux me recevoir moi-même des mains de la femme aimée, ce que je veux d'elle, c'est *moi*. Weininger en conclue que « cette tentative demande donc beaucoup de cruauté à son égard ». *Ibid.*, p. 203.

On ne contredira pas ce point selon lequel l'« amour » au sens étroit du terme *crée* son objet pour n'y découvrir que son essence la plus profonde. Cependant, contrairement à Weininger, qui, comme à son habitude, ne concède à la femme aucune qualité (elle n'est qu'un support – de projection – neutre et passif), il apparaît évident qu'elle possède en elle à la fois ce qui s'accorde miraculeusement avec l'idéal qui veut s'incarner (ce qui détermine le choix) et ce qui s'y confronte plus ou moins violemment (ce qui va déterminer les échanges), c'est-à-dire consentement à cette *anima* qui appartient à l'homme et revendication de sa *persona* propre.

Cette idée que le femme, finalement, ne serait que l'incarnation du fantasme de l'homme est au centre d'un film comme le *Solaris* de Tarkovski : « *Solaris* s'appuie ainsi sur les règles de la science fiction pour mettre en scène dans la réalité – pour présenter comme un fait matériel – l'idée que la femme matérialise simplement un fantasme masculin : le caractère tragique de la position de Harey est qu'elle se rend compte qu'elle est privée de toute identité substantielle, qu'elle n'est Rien en elle-même puisqu'elle n'existe qu'en tant que rêve de l'Autre, dans la mesure où les fantasmes de l'Autre tournent autour d'elle ». Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, *op. cit.*, p. 197.

246. Carl Gustav Jung, *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 149.

247. Hans Bellmer, *La Petite anatomie de l'image*, Paris, Eric Losfeld, 1977, p. 41.

d'en jouer, de se refuser ou de se livrer, dès lors que le plaisir de l'homme – du cinéaste / du spectateur – est entre leurs mains, dès lors que par un étrange retournement de situation, ce sont elles, à présent, qui mènent le jeu.

La question posée par *Le Cinquième fantasme*, finalement, est de savoir comment s'opère la rencontre entre un fantasme masculin et une position féminine, autrement dit entre une *anima* et une *persona*. L'*anima* – l'*animus* chez la femme – est un archétype, c'est-à-dire une forme psychique²⁴⁴ permettant d'appréhender le sexe opposé : l'*anima* représente la femme dans l'inconscient de l'homme et peut prendre des formes très diverses, pour la plupart issues de l'inconscient collectif, telles que la jeune fille (lolita), la mère, l'ange, l'épouse, la séductrice, la prostituée, la sorcière, la femme fatale, etc. On distingue en général quatre niveaux de maturité psycho-affective, qui ressortent en fonction des conflits qui animent et structurent la vie psychique du sujet : 1. *la femme primitive* (Ève, Vénus, mais aussi les sirènes ou les femmes fatales) ; 2. *la femme d'action* (Diane la chasseresse ou les Amazones) ; 3. *la femme de la sublimation* (la Vierge des chrétiens) ; 4. *la femme sage* (les déesses-mères).

L'*anima* s'oppose à la *persona*. Chez l'homme, l'*anima* est projetée sur la *persona* d'une femme, qui se voit attribuée alors toute une série de qualités qui, en réalité, appartiennent au sujet²⁴⁵ : de même que l'ombre s'objective en se projetant sur un support, l'homme élit comme objet érotique celle(s) qui *possède(nt)* les qualités de son *anima*.

De quelle façon l'anima s'exprime-t-elle dans la vie spirituelle intime de l'homme ? C'est ce qui reste incompréhensible aux femmes. L'anima exprime en quelque sorte le désir. Elle représente certains désirs, certaines attentes. C'est pourquoi on la projette sur la personne d'une femme, à laquelle se voient attribuées certaines attentes, des attentes unilatérales, tout un système d'attentes. C'est une forme de l'anima. L'anima, chez l'homme, ressortit toujours à un système de relation. On peut même parler d'un système de relation érotique²⁴⁶.

La scène finale du *Cinquième fantasme* ne peut être plus explicite à ce sujet : lorsque Cailyn, en image fatale, lèche le sang qui a éclaboussé le mur, le sang de sa victime, Françoise, c'est comme si elle s'appropriait sa « réalité », son corps, sa matière – ce dont elle est dépourvue –, c'est comme si elle voulait correspondre enfin à cette *persona*, son actrice, s'actualiser en elle, *se réaliser* en elle. Une *anima* vampirisant une *persona* : fantasme masculin par excellence, tel que le formule Bellmer dans ses écrits et son œuvre, « abolir le mur qui sépare la femme de son image²⁴⁷ ».

248. En référence à Freud, Lacan met en évidence l'opposition entre les termes allemands *die Sachen* et *das Ding* qui sont traduits pareillement par « chose » en langue française : tandis que *die Sachen* – les choses – comme telles peuvent être désignées plus ou moins précisément par les mots, *das Ding* – la Chose – est de l'ordre de l'irreprésentable.

249. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 133.

250. Dans le langage courant, le terme de « chose » est en quelque sorte une dénomination prudente et réservée pour ce qui, de manière générale, *est*, sans qu'on puisse déterminer la nature de cet *être*.

251. *Ibid.*, p. 155.

252. Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 231.

253. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 178.

***Das Ding* : principe pour un « récit plastique »**

La Chose (das Ding) ²⁴⁸

Cette image de la femme, cette *anima*, c'est en ce lieu que certains artistes mettent leur poème, leur tableau, leur roman, leur film, réintroduisant au champ des signifiants, le signifiant qui en est exclu, celui de la jouissance absolue : la Femme en tant qu'impossible. Dans son septième séminaire, *L'Éthique de la psychanalyse*, Lacan se réfère à l'amour courtois, aussi appelé *fin'amor*, qui met en scène une idéalisation de la figure féminine, pour développer sa théorie de la sublimation avec notamment cette célèbre formule : la sublimation « élève un objet à la dignité de la Chose ²⁴⁹ ».

La Chose ²⁵⁰ (*das Ding*) est cet objet originaire auquel renvoient sans fin les objets empiriques de désir. Selon Lacan, la Chose n'est pas quelque chose, elle est le pur manque – manque de rien – dont procède le désir : le sujet ne peut que manquer cette Chose puisqu'elle n'est rien d'empirique, donc rien qui puisse se donner à lui dans une expérience. Fondamentalement, la Chose se trouve du côté du sujet. Selon la formule lacanienne, pour qu'une œuvre d'art puisse atteindre, par sublimation, à une « représentation » de la Chose, elle doit se construire *autour* d'un vide « matérialisant » ce manque primordial, cette absence originaire.

Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus précisément, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif ²⁵¹.

L'art participe donc de la présentification et de l'absentification : l'œuvre est instaurée dans un certain rapport à la Chose qui est montrée dans le même temps qu'elle est cachée. La sublimation ayant la particularité de ne pas éluder la Chose, elle entretient avec elle un rapport qui n'est pas celui du refoulement. Lacan étaye sa démonstration par une analyse de l'amour courtois qu'il considère comme un paradigme de la sublimation : « l'amour courtois, ou du moins ce qui nous en reste, est un hommage rendu par la poésie à son principe, à savoir le désir sexuel ²⁵² ».

Ces œuvres littéraires célèbrent la Femme en tant qu'idéal à jamais inaccessible : « l'objet, nommément ici l'objet féminin, s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité [...]. L'inaccessibilité de l'objet est posée là en principe ²⁵³ ». L'amour courtois déploie à l'infini les étapes successives d'une érotique qui met en son principe la retenue, la suspension,

254. « Vacuole » vient du latin *vaccuus* qui signifie « vide ».

Un autre signifiant intéressant de ce vide est le signe « 0 » (zéro) : « la forme même du signe "0" (contour vide, rien encerclé) est apte à signifier l'absence. "0" a une "forme physique" et une propre présence graphique. Il n'est pas "rien", mais il signifie (le) rien ». Victor I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 365.

255. La réflexion d'Heidegger sur le vase – ou la cruche – en tant que chose illustre parfaitement le concept lacanien de *Chose* en tant que vide autour duquel se forme l'objet (fantasme, pensée, œuvre d'art, etc.) : « les flancs et le fond – ce en quoi consiste la cruche et par quoi elle tient debout – ne sont pas ce qui contient à proprement parler. Mais si le contenant réside dans le vide de la cruche, alors le potier, qui, sur son tour façonne les flancs et le fond, ne fabrique pas à proprement parler la cruche. Il donne seulement forme à l'argile. Que dis-je ? *Il donne forme au vide*. C'est pour le vide, c'est en lui et à partir de lui qu'il façonne l'argile pour en faire une chose qui a forme. Le potier saisit d'abord et saisit toujours l'insaisissable du vide, il le produit comme un contenant et lui donne la forme d'un vase. *Le vide de la cruche détermine tous les gestes de la production*. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qui contient ». Martin Heidegger, « La Chose », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 199-200 (je souligne).

Il est intéressant de noter qu'après son roman *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, Chrétien de Troyes écrit vers 1181 *Perceval ou le Conte du Graal*, dans lequel la Dame est remplacée par le « Graal », objet d'une quête menée par les Chevaliers de la Table Ronde. Ce Graal ne serait autre que le Saint Calice, la coupe avec laquelle Jésus-Christ célébra la Cène et dans laquelle fût ensuite recueilli son sang. À n'en pas douter, il s'agit bien là encore – et de façon plus évidente – d'une évocation de la Chose en tant que vide, au creux de la coupe, autour duquel l'artiste construit son œuvre.

256. « La Chose, si elle n'était pas foncièrement voilée, nous ne serions pas avec elle dans ce mode de rapport qui nous oblige à la cerner, voire à la contourner, pour la concevoir ». Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 142.

257. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 254.

258. Lacan cite notamment un poème d'Arnaud Daniel où la Dame exprime un caprice dont le lyrisme de la tournure – « emboucher sa trompette » – n'en atténue nullement la crudité et l'obscénité à laquelle elle renvoie et qui est celle, exigence faite au troubadour, d'une caresse toute insolite, et que le vocabulaire pornographique actuel, plus médical que lyrique, appelle « anulingus ». Cf. *Ibid.*, pp. 191-193.

259. « Il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit ; ces portraits rhétoriques sont donc vides, dans la mesure même où ce sont des portraits d'être ». Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 28.

les préliminaires de l'acte d'amour, le (dé)plaisir de désirer. On peut considérer que cette retenue face à l'acte sexuel vise à l'exclure, mais on peut également concevoir que cette retenue est exigée par l'ambition, la difficulté de ce qui est « visé » et qui est tout *autre chose*. En effet, selon Lacan, le caractère stéréotypé des louanges et autres comportements sentimentaux vis-à-vis de la femme, fait soupçonner que les poètes exaltent tous une même « personne » idéale. La Femme, dans cette idéalisation qui en rend la jouissance impossible, confronte en vérité le poète à la manifestation d'une absence, ce trou dans la représentation, cette « vacuole ²⁵⁴ » autour de quoi le poète vient tisser son œuvre. La jouissance de l'artiste est inhérente à cette absence, à ce vide – de la *vacuole* (selon l'expression de Lacan) ou du *vase* (selon Heidegger ²⁵⁵). La fonction de l'art, c'est-à-dire dans la sublimation, est de donner forme à ce vide, de façonner, de « tourner » (pour reprendre la métaphore du potier) *autour* de ce vide, pour aboutir à ce *leurre* qu'est l'œuvre – le vase en tant que signifiants façonnés – et qui, en voilant ²⁵⁶ la Chose, fait de celle-ci quelque chose. Dans les autres formes de sublimation telles que la religion ou la science, le processus est comparable : la religion est une manière de respecter le vide, de le craindre et de l'exalter ; quant à la science, il y a dans son discours quelque chose qui se profile et qui est l'idéal d'un savoir absolu.

Dans l'amour courtois, le féminin ainsi placé sous le signe de la privation et de l'inaccessibilité figure donc ce « manque » qu'on ne peut que manquer, la Chose, cette « vacuole » inscrite au centre du système des signifiants. Mais, précise Lacan, « si cette idée incroyable a pu venir, de mettre la femme à la place de l'être, cela ne la concerne pas en tant que femme, mais en tant qu'objet du désir [...]. L'être auquel le désir s'adresse n'est rien d'autre qu'un être de signifiant. Le caractère inhumain de l'objet de l'amour courtois saute en effet aux yeux ²⁵⁷ ». Le but sexuel de l'œuvre n'est pas là totalement détourné puisqu'il est en son cœur. On peut cependant estimer qu'il s'agit bien de sublimation en ce sens qu'un certain but sexuel est bien « éliidé » : celui qui fait de l'Autre sexe l'objet *a* du fantasme de l'homme. Même s'il est encore question du sexuel, il y a bel et bien changement de but dans cette élaboration de la fonction de la Dame, qui prive cet Autre sexe de quelque chose de réel et lui substitue un être de signifiant ».

Précisons aussitôt que cette « idéalisation » du féminin peut donner lieu à tous les débordements imaginables – il en est même peut-être une invitation. Lacan évoque à ce propos les déviations pornographiques et scatologiques ²⁵⁸ auxquelles se laissent emporter certains de ces troubadours. On peut également faire référence, certes dans un tout autre registre, à Sade dont Barthes a insisté sur la *perfection* des figures – du moins celle des victimes – dont le libertin se plaît à « dire ²⁵⁹ » la beauté idéale : « il était impossible de rien voir d'aussi régulièrement beau :

260. D. A. F. de Sade cité par Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 27.

261. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, pp. 27-28.

262. « Que la femme ait par nature un lien électif à la Chose, c'est la leçon courante de la clinique de la vie quotidienne. L'adolescente qui se prend pour sa vedette préférée se trompe en supposant que la beauté de son modèle est constituée par la somme dénombrable de ses attributs et en croyant que si elle parvenait à "piquer", un à un, ces attributs, elle réussirait à reconstituer sur son propre corps la beauté dudit modèle. L'échec de cette tentative démontre que la beauté ne réside pas dans la collection d'un certain nombre d'attributs, mais dans l'espace indicible qui se joue entre les attributs, dans la façon dont la femme porte ses « qualités » et habite son corps : ce qu'on appelle son charme et que la psychanalyse a identifié avec le point infigurable, constitué comme Chose ». Henri Rey-Flaud, « La Sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », in *L'Inconnue de la sublimation, Figure de la psychanalyse n° 7*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2002, p. 142.

263. On retrouve ici une conception de l'« en-soi » de la chose kantienne, indicible et inaccessible par-delà sa mise en forme *via* le langage notamment. Le mot, en tant que symbole, coupe de la chose qu'il désigne. Le signifiant ne renvoie pas au réel, mais à d'autres signifiants. La chose kantienne est fermée en soi, inaccessible au sujet, inconnaissable, *inconsciente* comme chose psychique et *suprasensible* comme chose physique. Lors de sa conférence sur « la chose » (1950), Heidegger a analysé cette conception kantienne en ces termes : « la chose en soi signifie pour Kant : l'objet en soi. Le caractère de l' "en-soi" veut dire pour Kant que l'objet en soi est objet sans la relation à un acte humain de représentation, c'est-à-dire sans l' "ob-" qui est la toute première condition du fait qu'il est pour cet acte représentation. La "chose en soi", pensée d'une façon strictement kantienne, signifie un objet qui n'en est pas un pour nous, parce qu'il faut qu'il se tienne sans un "ob-" possible : pour l'acte humain de représentation qui s'oppose à lui ». Martin Heidegger, « La Chose », in *Essais et conférences, op. cit.*, p. 210.

264. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 143.

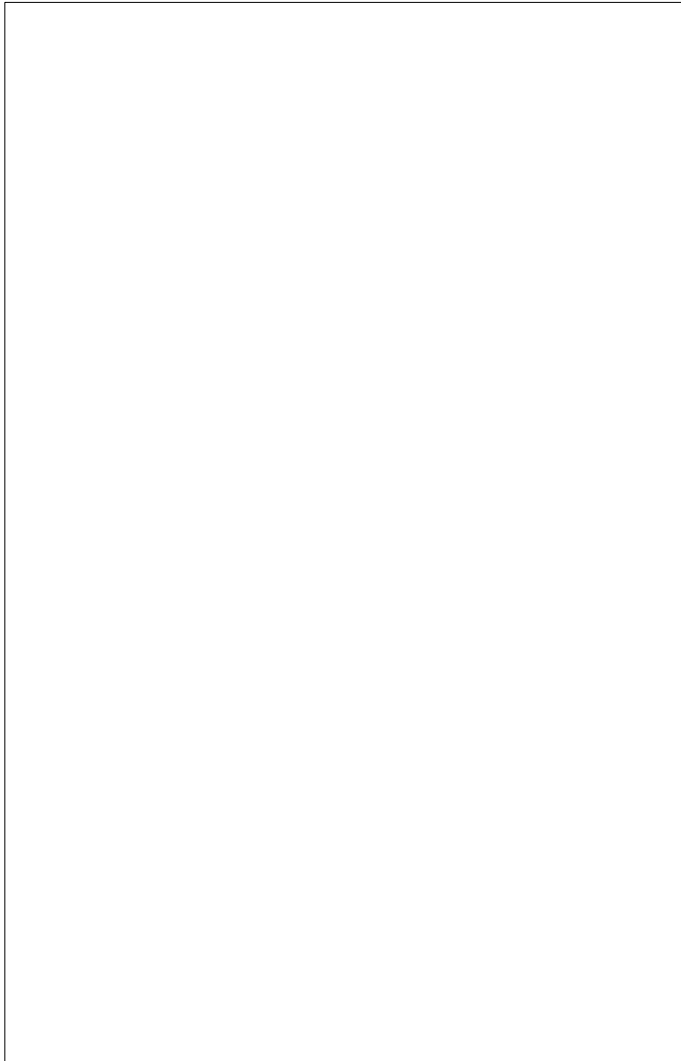
265. Pour Lacan, de même qu'il n'y a pas d'objet, sinon métonymique, le désir étant toujours désir d'Autre chose, très précisément de ce qui manque, de même, « il n'y a pas de sens, sinon métaphorique, le sens ne surgissant que de la substitution d'un signifiant à un signifiant dans la chaîne symbolique ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient, op. cit.*, p. 13.

266. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 383.

la plus sublime gorge, de très jolis détails dans les formes, de la fraîcheur dans la peau, du dégagement dans les masses, de la grâce, du moelleux dans l'attachement des membres, une figure céleste, l'organe le plus flatteur, le plus intéressant, et beaucoup de romanesque dans l'esprit²⁶⁰ ». Pour faire ce portrait d'Alexandrine, Juliette recourt à des qualificatifs que l'on emploie d'ordinaire pour des formes abstraites ou divines : « sublime, céleste », ou encore pour des non-formes (odeurs, substances...) : « fraîcheur, moelleux ». Barthes dit qu'un tel portrait est « très culturel, renvoyant à la peinture ("faite à peindre") ou à la mythologie ("la taille de Minerve sous les agréments de Vénus") », ce qui est une bonne manière de les abstraire²⁶¹ ». Aussi, en quoi va consister le *crime* sadien : la souillure, le viol, les supplices, le meurtre ? Tout simplement à « réaliser » cet idéal, c'est-à-dire à faire surgir le corps, la chair, derrière cette image « sublime ». Et c'est bien ainsi que procède *Le Cinquième fantasme* vis-à-vis de son objet féminin, Françoise, multipliant les actes en ce sens « sadiques », jusqu'aux dernières scènes où les caresses se transforment en coups et violences multiples, jusqu'à faire couler le sang et ouvrir cette chair soi-disant « idéale », afin, peut-être, d'en découvrir l'ultime secret.

Selon Lacan, l'obsession des poètes courtois à multiplier les louanges de l'aimée, ne traduit pas une volonté de dresser le catalogue des charmes féminins²⁶² : au-delà de ce projet – évoquer la beauté idéale de la Femme – l'entreprise poétique dévoile une volonté de circonscrire cet espace vide autour duquel tourne le désir et que l'œuvre, le poème, viennent comme illuminer, réintroduisant la jouissance là où elle était exclue, c'est-à-dire dans le champ des signifiants. La Chose, en effet, est ce qui pâtit du signifiant²⁶³, non pas du signifié – le *réel* de la Chose – bien que celui-ci demeure inaccessible faute de signifiants : « la fonction du principe de plaisir est de porter le sujet de signifiants en signifiants, en mettant autant de signifiants qu'il est nécessaire à maintenir au plus bas le niveau de tension qui règle tout le fonctionnement de l'appareil psychique²⁶⁴ ». Autour du vide de la Chose, s'organise ce que Lacan appelle la « ronde des signifiants²⁶⁵ » : ainsi cerné par du symbolique, il s'instaure au cœur de l'œuvre un point de « réel » qui n'est autre que celui de l'objet à jamais inaccessible : la Chose. Dans la sublimation, ce que l'artiste vient faire surgir, c'est ce vide que bordent les signifiants, cette Chose irréprésentable qui, pourtant, *ne cesse pas de s'écrire*.

La profondeur de l'expérience intérieure est la même pour tous ; ce qui est rare est la force de vouloir dévisager la figure profonde du désir, de lui ménager son espace de jeu, d'accepter l'angoisse de laisser ouvert le vide où elle pourra répercuter ses figures²⁶⁶.

**PIC. 35**

Léonard de Vinci, *La Joconde*, 1503-1506
huile sur bois, 77 × 53 cm
Paris, Musée du Louvre.

267. Sigmund Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1991, p. 191.

268. Angelo Conti cité par Sigmund Freud, in *ibid.*, 1991, p. 193.

269. Richard Muther cité par Sigmund Freud, in *ibid.*, p. 189.

270. Attaché, comme un fils à sa mère, par un cordon ombilicale invisible, symbolique.

271. *Ibid.*, pp. 199 et 209.

272. Il y avait, écrit Eissler, « un lien indissoluble entre le peintre et l'image » en partie responsable du prétendu inachèvement – inachèvement, en attente d'une complétude. Cf. Kurt R. Eissler, *Léonard de Vinci*, Paris, PUF, 1980.

Dans son livre *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud analyse en particulier le portrait de cette dame florentine, Mona Lisa del Giocondo, dont l'extrême beauté du visage n'a d'égal que le mystère et l'étrangeté de son sourire qui reste énigmatique pour tous : il s'agit, bien évidemment, de *La Joconde* [PIC. 35]. Plusieurs critiques, écrit-il, reconnaissent dans l'expression de la belle florentine « la figuration la plus parfaite des oppositions qui régissent la vie amoureuse de la femme, réserve et séduction, tendresse pleine d'abandon et sensualité d'une exigence sans égard, dévorant l'homme comme quelque chose d'étranger²⁶⁷ ». Il cite à ce propos un auteur italien décrivant Mona Lisa : « bonne et mauvaise, cruelle et compatissante, gracieuse et féline, elle riait...²⁶⁸ ».

Ce qui à vrai dire fascine le spectateur, c'est le charme démoniaque de ce sourire. Des centaines de poètes et d'écrivains ont écrit sur cette femme, qui semble tantôt nous adresser un sourire séducteur, tantôt, froide et sans âme, fixer le vide, et personne n'a déchiffré son sourire, personne n'a interprété ses pensées. Tout, jusqu'au paysage tient mystérieusement du rêve, comme frémissant d'une sensualité étouffante²⁶⁹.

Comment ne pas reconnaître une évocation aussi évidente de la Chose dans ce sourire si *étrangement inquiétant* de cette femme, de cette figure féminine qui obséda l'artiste durant tant d'années. En effet, Léonard ne fut jamais capable, de son vivant, de se défaire de son tableau, de s'en arracher, tellement il y était « attaché²⁷⁰ » : il consacra quatre années à peindre ce tableau sans que celui-ci ne le satisfît, si bien qu'il le déclara inachevé et ne le livra pas à celui qui l'avait commandé. Freud explique cet « attachement » du fait que l'œuvre ouvre au souvenir de la mère. « Nous commençons à entrevoir cette possibilité : sa mère avait possédé ce mystérieux sourire que, lui, avait perdu, et qui le captiva tellement lorsqu'il le retrouva chez la dame florentine [...]. Le sourire de Monna Lisa del Giocondo avait éveillé en Léonard, devenu homme, le souvenir de la mère de ses premières années d'enfance²⁷¹ ». Rappelons à ce sujet que Mélanie Klein a mis à la place centrale de *das Ding*, la Chose, ce corps mythique de la mère en tant qu'expérience originaire de satisfaction. Est-ce autour de cette Chose que Léonard passait des heures à travailler, sur laquelle il revenait sans cesse, jamais satisfait de lui, avec cette impossibilité insurmontable de la dernière touche²⁷², retenant son geste au bord du gouffre ?

Autant que je puisse remonter aux origines du *Cinquième fantasme*, je retrouve cette question qui en scande les différents paratextes (notes d'intentions, commentaires, lettres diverses, etc.) :

273. [note supprimée].

274. Il serait intéressant de montrer comment la pornographie est en quelque sorte le symptôme de cette fascination du sexe féminin, de son inaccessibilité au regard, de son mystère.

Mon regard désire « percer » la féminité de cette image (son secret), il ne se satisfait plus des apparences, mais veut découvrir de quoi est faite cette image : quelle est sa matière, sa texture, son essence... son mystère ?

Cette question – l’origine de ce mystère – se rapporte évidemment à l’actrice, Françoise Yip, dont le film cherche à *révéler* l’« image », entendons par là son secret le plus intime. Je renvoie une nouvelle fois à la métaphore du miroir offert à l’actrice en réponse à sa question « qu’est-ce que le cinquième fantasme ? ». Cette métaphore nous indique que cette image, ce secret, ne sont pas vraiment dans l’actrice, mais dans le miroir, c’est-à-dire dans le film, dans l’œuvre, dans son auteur. Nous ne verrons d’ailleurs jamais cette image autrement que brisée, en mille morceaux, à l’image de la Chose, inaccessible en tant que telle, mais seulement repérable au travers de fragments, de morceaux éclatés.

Une autre scène du *Cinquième Fantôme*, située à la fin du générique pornographique, apporte un élément de réflexion au sujet de cette « matière », ce « mystère » que recèle l’image de Françoise. On assiste à une sorte de sacrifice sadique, lorsque le Reflet incarné offre à sa partenaire un couteau, noir et étincelant, en guise d’accessoire érotique : Françoise fait glisser la lame, lentement, sur la « peau » de son image... puis, plongeant l’arme dans le sexe entrouvert, elle s’enfonce entièrement dans le corps offert. Nous assistons là à une mise en scène littérale de deux expressions communes, condensées ici en une seule image : « percer un mystère » et « entrer dans la peau d’un personnage ». C’est la première qui m’intéresse ici, en ce que ce mystère à percer dans cette image féminine, n’est autre que son sexe. En effet, rien ne fascine plus l’homme dans le corps féminin que ce sexe en creux, invisible, inaccessible au regard²⁷⁴. La femme se retrouve fantasmée autour de ce « trou » que constitue son sexe : elle apparaît comme une vacuole, un vide autour duquel se forme son image – ses images (ses signifiants : corps, nudité, toilette, charme, aura, etc.) – et qui fait d’elle, selon cette logique fantasmatique, un pur objet de séduction. À cet égard, il n’est pas étonnant qu’elle soit, en tant qu’objet du désir, la plus puissante expression de la Chose.

Françoise, plongeant armée dans ce mystère que constitue sa propre image, entraîne avec elle le spectateur dans l’obscurité, dans ce vide d’où va naître, sous la forme d’un réveil, le film en son début : fin du générique. *Le Cinquième fantasme* ne se situe ailleurs qu’en ce lieu symbolique, obscur et étrangement inquiétant : le sexe d’une femme, lieu de tous les plaisirs, de toutes les douleurs, de tous les mystères. Il y aurait donc bien, ce manifestant à plusieurs reprises au cœur de ma pratique, cette présence d’une absence, ce manque, ce vide insurmontable

275. Cf. *infra*, « L'écriture sans fin », p. 491.

276. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, pp. 40-41.

« Il faut que l'auteur se rende compte que le point central de toute son organisation fantasmagorique est un noyau vide – vide parce qu'il est l'énigme, l'incompréhensible, donc l'irreprésentable – et que c'est dans ce point aveugle que s'enracine la création. On sait que Robbe-Grillet se préoccupe d'aménager un trou au centre de chaque récit, afin que le fantasme qu'il a voulu au départ effacer s'y inscrive de manière fantomatique et que le lecteur puisse le voir inconsciemment par (ou sur) cette petite fente faisant rupture ». Ae-Young Choe, « L'Écriture et la scène originaire : *Le Miroir qui revient* », in *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 58.

277. Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p. 27.

de la Chose et qui conduit à l'impossible satisfaction du désir, à son inéluctable relance : encore, encore, encore... d'où cette écriture sans fin et ces (re)lectures innombrables que m'impose *Le Cinquième fantasme*²⁷⁵.

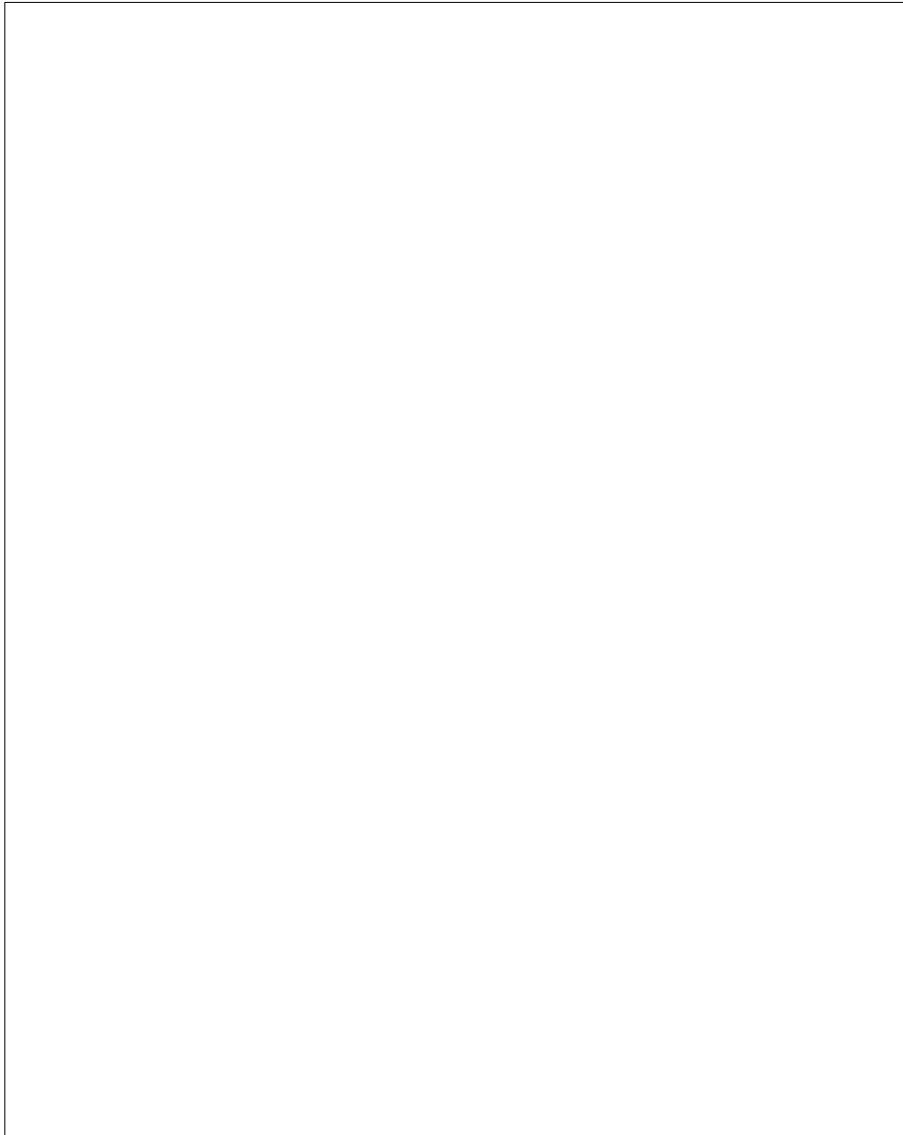
Pour préciser la comparaison avec le tableau de Léonard de Vinci, il m'est possible de déterminer dans l'image de Françoise Yip – dans son visage – ce détail qui m'a « point » (au sens barthésien du *punctum*) et qui, à l'image du sourire mystérieux de Mona Lisa, constitue cet aspect *unheimlich*, étrangement inquiétant, indiquant la présence de la Chose derrière la femme : il s'agit, je l'ai déjà évoqué, du regard de l'actrice, double par ses origines (elle est eurasienne), insaisissable et fuyant par son léger défaut (strabisme) ; en un mot, un regard fatal.

« Fuyant » ne peut donc qu'être ce récit qui tente de répondre à cette question posée par la Femme, par son image, silencieusement, par un sourire ou un regard : question posée à l'homme qui tente d'y répondre par son fantasme soutenu en cela par son art. Le caractère répétitif de mon écriture, sans fin, le vide même de ses énoncés, l'absence d'intrigue forte, renvoient à l'objet qu'elle cherche à atteindre : la Femme au-delà de toute femme, l'absence pure. Cette idée apporte d'ailleurs un éclairage sur les réflexions précédentes, à propos du non-contenu de l'œuvre considérée simplement comme une « recherche », selon le mot d'Alain Robbe-Grillet :

*J'écris d'abord contre moi-même [...], donc contre le public aussi. Faire mieux comprendre quoi ? Du moment que je poursuis une énigme, qui m'apparaît déjà comme un manque dans ma propre continuité signifiante, comment serait-il envisageable d'en faire un récit plein, sans faille ? Que pourrais-je traduire « avec simplicité » d'un rapport si paradoxal au monde et à mon être, d'un rapport où tout est double, contradictoire et fuyant ?*²⁷⁶

Le maniérisme, un cinéma qui s'est bloqué sur une image

Dans son livre sur *Le Maniérisme*, Claude-Gilbert Dubois écrit : « l'art maniériste est le produit d'une dialectique du désir et de l'impuissance à le satisfaire, qui se résout dans une quête de présence indéfiniment différée²⁷⁷ ». Le maniériste est celui à qui une image manque – et manquera toujours – dans son dispositif, une image en tant que réponse finale à son désir, en tant que comblement du vide sans fond qu'est la Chose. Il y a en quelque sorte déplacement de ce désir et de ce manque sur les images qui en moulent le vide inhérent. L'artiste ne peut aboutir : son œuvre n'a pas de fin en soi, elle n'est qu'une recherche interminable dont l'objet



PIC. 36 Bert Stern, *The Last Sitting*, 1962, planche contact.

278. Au cours de *The Last Sitting*, par exemple, Bert Stern réalisa pas moins de 2571 photographies de Marilyn Monroe, juste quelques jours avant sa mort, en 1962 [PIC. 36]. « Je ne faisais pas l'amour avec mes modèles mais, si je désirais une femme, la prendre en photo devenait une façon très spéciale de la posséder ». Bert Stern, *Marilyn : sa dernière séance*, Filipacchi, Paris, 1982, p. 17.

279. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 46.

280. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 8.

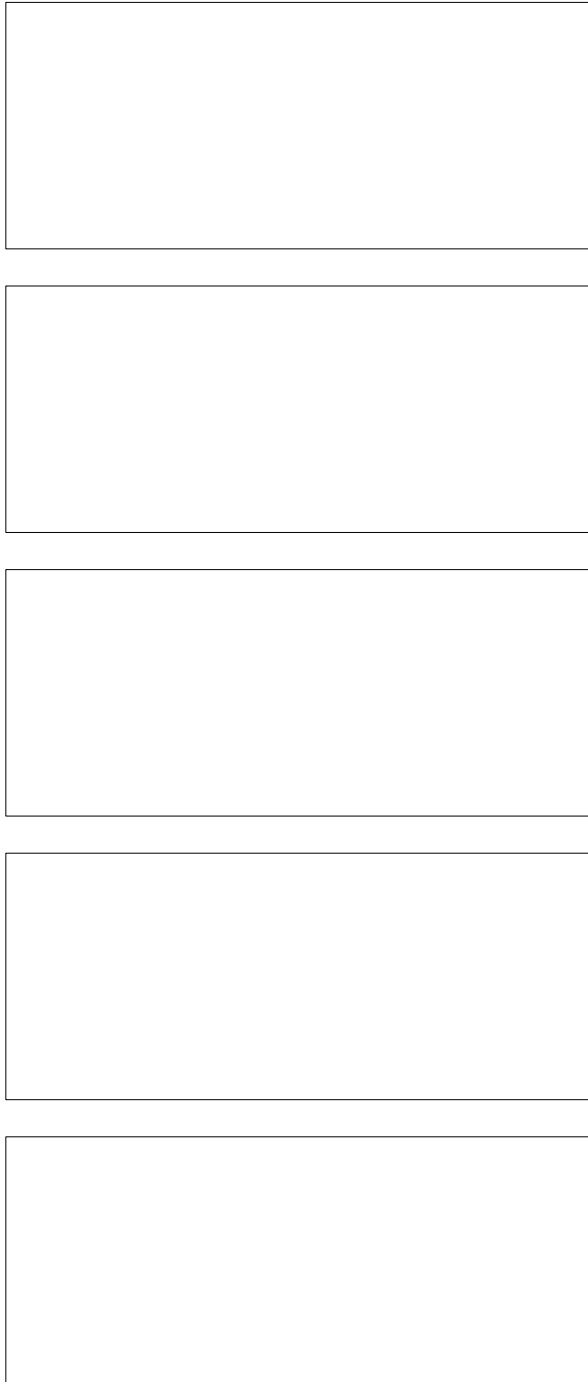
281. *Ibid.*, p. 10.

282. Jean-Baptiste Thoret, « D'un *Psycho* l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 61.

se dérobe à chaque nouvelle image. Cependant, si l'objet se dérobe, il « ne cesse pas de s'écrire », le peintre multipliant les touches de peinture telles des caresses répétées sur le corps désiré, le photographe accumulant les clichés autour d'un même modèle insaisissable²⁷⁸, l'écrivain ou le scénariste renouvelant les lectures et relectures de son texte, comme pour y déceler l'image absente. « Le maniérisme conscient de lui-même *affronte* le vide et traite chaque plan comme un espace de métamorphose, un lieu où s'indique, sous la profusion des formes inadéquates, un désir d'images inassouvi²⁷⁹ ».

Ce jeu sur les métamorphoses de l'image ne rend pas compte d'un travail de déformation systématique et obsessionnelle qui permettrait de retravailler un motif pour se l'approprier, mais de l'intensité du désir pour une image inaccessible. Dans *Le Cinquième fantasme*, Françoise demeure inaccessible en tant précisément qu'image : le corps de l'actrice n'y suffit pas, qu'il suffirait simplement de photographier, de filmer, d'enregistrer dans des actions aussi banales que manger, dormir, marcher, vivre, etc., ce que je fais, un peu, mais sans que cela soit satisfaisant, l'image désirée n'ayant d'autre réalité à offrir que sa propre imagination : elle ne peut s'offrir que dans sa répétition, ses métamorphoses, sa remise en scène perpétuelle. L'artiste est alors comme un animal qui, séparé de sa pâture par une vitre invisible, multiplie les entreprises infructueuses, les astuces plus ou moins compliquées, les circonvolutions étranges et maladroites, pour atteindre son objet et combler sa *faim*. Ces circonvolutions, ce jeu de métamorphoses, tout cela constitue au final un travail de la *figure* telle que la définit Barthes : « la figure, c'est l'amoureux au travail²⁸⁰ ». Contrairement au discours, aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : « les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Érinées ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le *dis-cursus* amoureux n'est pas dialectique²⁸¹ ». La figure n'a aucun « sens » : elle n'est pas fonctionnelle, elle est *luxueuse*.

Jean-Baptiste Thoret dit que « le "maniériste" s'est bloqué sur une image, une scène, un motif qu'il n'a de cesse de vouloir exhumer²⁸² ». Ainsi fonctionne la démarche maniériste qui, se plaçant sous le signe du recommencement inépuisable, va jusqu'au plus profond d'une image déjà formée. Il s'agit, essentiellement, d'observer cette « image » : le tableau, le modèle à photographier, l'actrice-modèle, la scène décrite. Cette « observation » – ce regard – prend appui sur l'« appareil » de l'artiste qui en garde la *trace* : la main et le pinceau du peintre, la *camera obscura* du photographe, le texte et les mots du romancier ou du scénariste. Car, en effet, le meilleur moyen de « com-prendre » cette image, c'est encore de créer ses propres images afin de s'en saisir, d'en éprouver la complexité imaginaire à jamais inépuisable. Selon Nicole



PIC. 37 Quentin Tarantino, *Boulevard de la mort*, États-Unis, 2007.

283. Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier*, Paris / Bruxelles, DeBoeck Université, 1998, p. 313.

284. Jean-Marie Samocki, « De l'Origine du maniérisme au maniérisme de l'origine », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 161.

285. Cf. *infra*, « L'écriture sans fin », pp. 488-490.

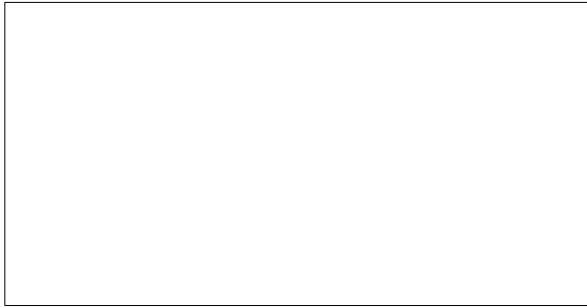
Brenez le geste maniériste consiste précisément en « une rencontre frontale, un face-à-face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit, une étude d'image par les moyens de l'image elle-même²⁸³ ».

Le maniérisme consisterait dès lors en un gigantesque dispositif pulsionnel destiné à faire bouger les lèvres de l'image : la faire parler, la faire saigner, la faire jouir²⁸⁴.

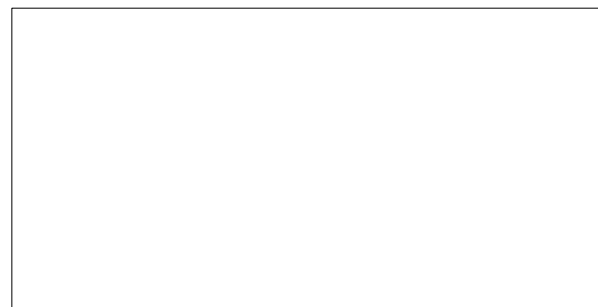
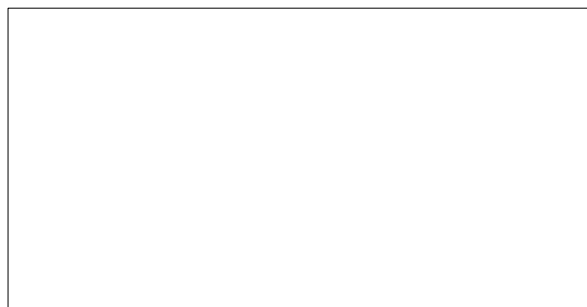
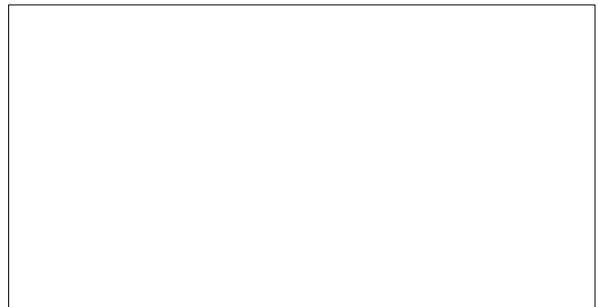
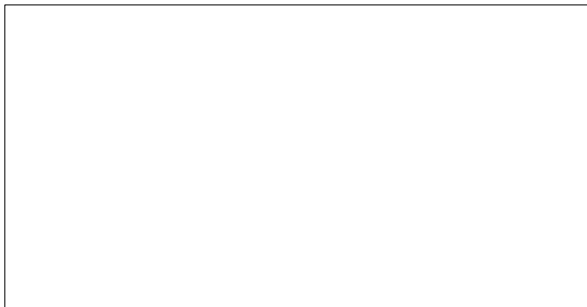
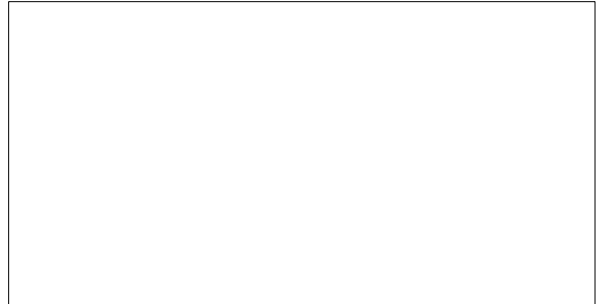
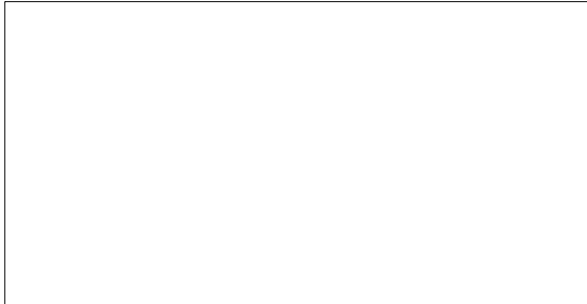
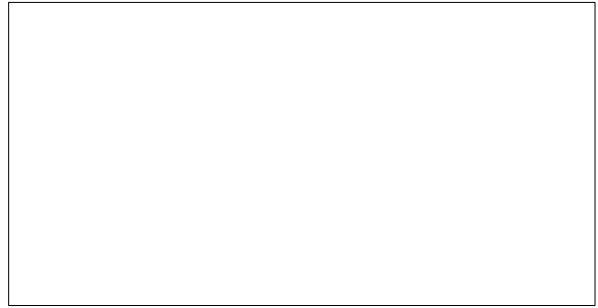
Parmi les cinéastes maniéristes, citons en premier lieu Quentin Tarantino qui, après s'être attaché dans *Kill Bill* à démultiplier d'une façon magistrale les scènes qui ont marqué sa jeunesse cinéphilique, en particulier le combat final à « la Villa des Feuilles Bleues »²⁸⁵, après cette amplification jouissive des motifs *iconiques* des genres qu'il affectionne (western, film noir, film de kung-fu), s'attaque, avec *Boulevard de la mort (Death Proof)* [PIC. 37], à la matière même des images, au *pictural*. Impossible de repérer dans ce dernier film, comme nous y invitait *Kill Bill*, telle ou telle scène en fonction de sa particularité formelle, de sa spectaculaire réalisation. *Boulevard de la mort* ne nous propose qu'un semblant d'histoire avec de longs dialogues qui ne mènent nulle part... et puis, tout d'un coup, alors qu'on attend plus rien de ce (faux) thriller, ça démarre au quart de tour, et puis ça se crashe, et c'est déjà fini. Mais c'est pour repartir aussi sec, sur une autre route, pour un scénario en négatif, où le traqueur se retrouve traqué et où la vengeance féminine – motif classique du cinéma de Tarantino – va pouvoir s'exprimer dans tout son débordement de violence et de sensualité.

Le travail de scénarisation et de mise en scène ne constitue qu'un pôle du geste maniériste de Tarantino qui, avec *Boulevard de la mort*, pour la première fois dans sa carrière, occupe également le poste de directeur de la photographie : c'est là, en effet, en parallèle aux références multiples que nous proposons l'intrigue et les dialogues, que l'auteur va s'exprimer, c'est-à-dire *dans* l'image, avec sa photographie surexposée, restituant l'apparence des vieilles bobines de films de série Z, avec son grain, ses poussières, ses griffures, ses rayures, ses brûlures, avec son image tremblante, sa pellicule tressautant, ses faux raccords, etc. Impossible, donc, de repérer telle ou telle scène, tel ou tel acteur, tel ou tel décor, pour motiver une critique ou un éloge du film : à la manière d'un tableau, l'œuvre est à prendre dans sa totalité plastique. Tarantino déroute profondément en rapprochant dans son film, une intrigue « pulp », insignifiante, marquée d'un vide profond, à cette image extrêmement saturée visuellement, surchargée du poids de ses multiples – et fictifs – visionnages, usée jusqu'à la corde. Le cinéma de Tarantino – et c'est là son intérêt – « tourne à vide » et ce, jusqu'à en user sa propre matière filmique.

PIC. 38



PIC. 39



286. Cf. Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

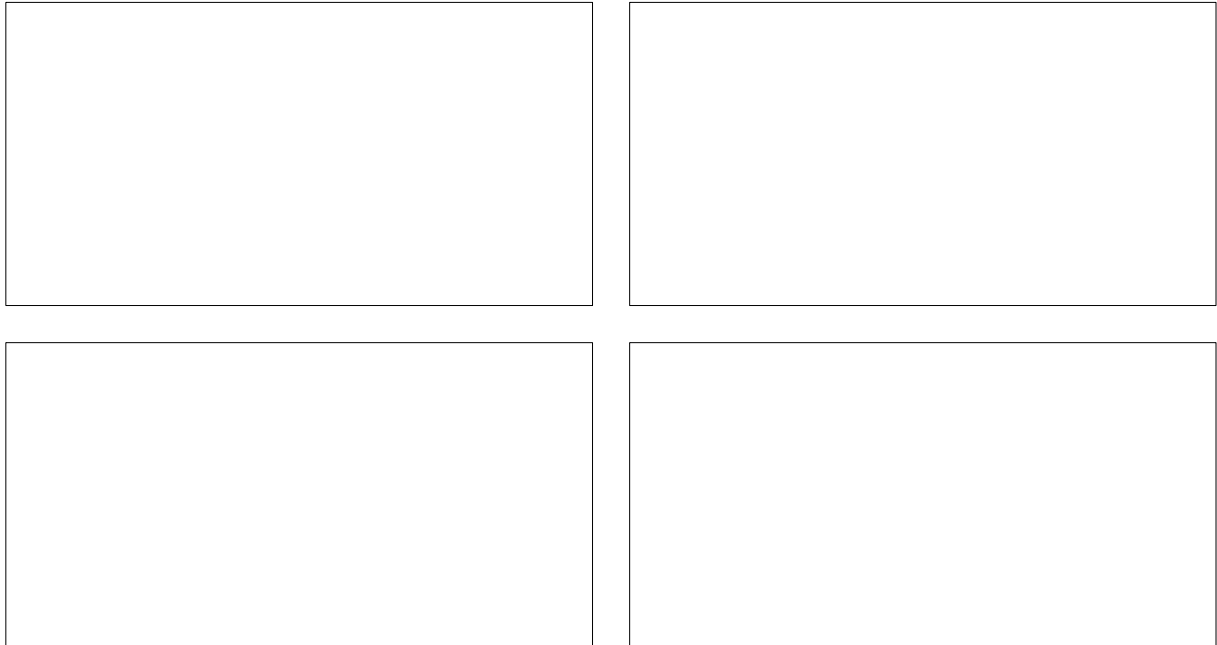
287. Sur ces deux notions : cf. Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12.

288. Il y a par exemple le mouvement-caméra aérien du générique ou celui, rotatoire, qui fait écho au meurtre de Marion Crane dans la salle de bain.

289. Jean-Baptiste Thoret, « D'un *Psycho* l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" », in *Du Maniérisme au cinéma, op. cit.*, p. 64.

Un autre exemple, parmi les plus cités à propos du cinéma maniériste, est le film de Gus Van Sant, *Psycho* : projet fou et improbable consistant à réaliser un remake plan par plan de *Psychose*, classique indépassable signé par le maître du suspense, Alfred Hitchcock. Gus Van Sant reprend à son compte le projet de *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*²⁸⁶, ce romancier imaginé par Borges qui décide de recopier mot à mot le livre de Miguel de Cervantès écrit plus de trois siècles auparavant, et ce afin d'aboutir à une œuvre toute autre, bien qu'en tous points identiques. En effet, le pari de Gus Van Sant est semblable de celui de Pierre Ménard dont la nouvelle version du Quichotte est rigoureusement identique dans sa lettre à celle de Cervantès, mais à laquelle deux siècles d'histoire d'intervalle donnent un surcroît de richesse et de profondeur, et un tout autre sens : ce pari, c'est être Alfred Hitchcock, le temps d'un film, par acquisition d'une compétence parfaite et par identification absolue. Qu'est-ce qui différencie l'hypertexte de son hypotexte²⁸⁷ ? Quarante années de cinéma : quarante années de technique et ce qu'elle a apporté au septième art, notamment la couleur et certains mouvements caméra rêvés par Hitchcock et réalisés par Gus Van Sant²⁸⁸ ; nouveaux acteurs ; recul de la censure – que ce soit au niveau de la nudité du personnage féminin ou au niveau de la violence (dans le remake, le sang est rouge). Dépassant le simple exercice de style et la citation stérile pour explorer des contrées expérimentales, Gus Van Sant parvient à faire de son *Psycho* contre toute attente, un vrai film d'auteur.

Dans cette copie presque fidèle du film d'Hitchcock, Gus Van Sant ajoute un détail révélateur qui surgit comme une allégorie du geste maniériste [PIC. 39] : il s'agit de la scène où le psychopathe Norman Bates épie Marion Crane s'appêtant à prendre une douche, au travers d'un dispositif scopique imaginé dans son salon privé, un petit trou percé dans la cloison. Ce que Gus Van Sant ajoute, c'est une scène de masturbation, poussant ainsi le jeu du voyeurisme au bout de sa logique, dans l'épuisement du désir et sa satisfaction. Pour bien comprendre cet ajout insolite, il faut le replacer symboliquement « entre les mains » de son auteur. En effet, comme le suggère Jean-Baptiste Thoret, « qu'est-ce qu'un cinéaste "maniériste" si ce n'est un artiste qui se masturbe, artistiquement parlant, devant une image originale ?²⁸⁹ ». Cette proposition invite à se demander ce que voit, réellement, Norman Bates (Vince Vaughn) au travers de ce trou ainsi pratiqué dans la cloison ? Dans l'obscurité, son œil scintille, la lumière fuse, si bien qu'on croirait voir un projectionniste en train de visionner un film derrière une cloison insonorisante. Mais n'est-ce pas précisément ce à quoi l'on assiste ? Que voit Norman Bates, ou plutôt que voit Gus Van Sant au travers des yeux de Norman Bates ? Certes, une femme s'appêtant à prendre une douche : Marion Crane, la future victime. Mais de quelle femme s'agit-il ? De quelle



PIC. 38 Alfred Hitchcock, *Psychose*, États-Unis, 1960. **PIC. 39** Gus Van Sant, *Psycho*, États-Unis, 1998.

290. Cf. William Rothman, « Some Thoughts on Hitchcock's Authorship », in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, Londres, BFI, 1999.

291. Le rapport ne peut échapper avec ce qu'on appelle péjorativement la « masturbation intellectuelle » et qui qualifie une activité de l'esprit qu'on ne considère pas comme « féconde ». Selon Barthes, lorsqu'on accuse d'intellectualisme, cela veut dire, mythiquement, de stérilité. C'est bien cela, en effet, une œuvre maniériste : une œuvre stérile, inféconde, en ce sens qu'elle ne cherche pas à produire du sens, un contenu, l'enfant, mais simplement de *donner du plaisir* dans une création de formes et ses métamorphoses. Mais alors, de ce plaisir, il n'est pas exclu que quelque chose puisse naître.

C'est aussi dans ce sens qu'on peut interpréter l'idée de « récit perversif », par rapport à ce qu'on appelle la perversion et qui est, essentiellement, le fait de détourner son acte de toute utilité et de tout but. En effet, si la sexualité génitale, est dite « but normal » du mouvement pulsionnel, c'est qu'elle donne lieu à un enfantement, et l'enfant est le « revenu » de ce mouvement : la libido doit renoncer à ses débordements pervers pour propager l'espèce dans la génitalité normale. Un récit « perversif », à l'image d'une sexualité « perverse », ne « produit » rien, il n'est que ce mouvement libidinal pur. Il n'est pas question d'y dire « quelque chose », mais simplement de dire, c'est-à-dire de faire jouer les signifiants – ces *signifiants* dont Lacan, à la suite de Freud, a rappelé la primauté dans le *principe de plaisir*.

292. Serges Daney, *Devant la Recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991, p. 257.

293. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 1.

actrice ? Est-ce Anne Heche, ou bien ne serait-ce pas plutôt Janet Leigh ? Cette lumière qui filtre au travers du trou percé, ne proviendrait-elle pas de la projection d'un film, en l'occurrence celui d'Hitchcock, projeté à même la paroi de la salle de bain – ou mieux encore sur le rideau de douche, ce rideau dont William Rothman²⁹⁰ a noté, dans la version originale, le parallélisme avec l'écran de cinéma et dont le franchissement révèle, selon lui, celui du cadre par le regard.

Gus Van Sant nous offre, au travers de ce dispositif scénique, une allégorie parfaite de la pulsion scopique que suscite l'image, de son inaccessibilité fondamentale – le trou dans la cloison ne laisse passer que le regard – et enfin, dans cet acte auto-érotique qui consiste en une « masturbation²⁹¹ », la pratique même de l'artiste qui, séparé de l'objet de son désir – la cloison, l'écran de cinéma –, ne peut que s'adonner au fantasme, construisant de nouvelles images, élaborant un nouveau film au cœur duquel va s'inscrire ce désir impossible. Franchir ce mur invisible, cette frontière, c'est s'exposer – à l'image de Norman Bates – au passage à l'acte, ce qui n'aboutit finalement qu'au meurtre du symbolique : l'écran de cinéma ou bien... un rideau de douche.

L'image poétique

Selon Serges Daney, « un grand maniériste [...], c'est quelqu'un qui travaille patiemment à une certaine anamorphose et qui connaît intimement l'image, le visage dont il est parti²⁹² ». Qu'est-ce qu'une anamorphose ? C'est la déformation d'une image à l'aide d'un système optique – tel un miroir courbe – ou selon un procédé mathématique. Elle pose donc la question du regard et en particulier celle du point de vue : l'image déformée ne reprend une forme qu'en une certaine mise en perspective, en fonction du point de vue de son spectateur. L'anamorphose, en ce sens, révèle ce qui préside à l'existence d'une image : sans regard, une image n'est rien. L'image n'est que chaos avant que le regard y mette un ordre, *son* ordre. En ce sens, une image n'est jamais *une*, mais contient dans sa matière une multitude d'autres images que vient capter le regard comme autant d'émanations.

Tout au long de ses écrits, notamment dans son essai sur l'imagination du mouvement, *l'Air et les songes*, Gaston Bachelard évoque ce qu'il appelle une « image poétique ».

L'image poétique nouvelle – une simple image ! – devient ainsi, bien simplement, une origine absolue, une origine de conscience. Dans les heures de grandes travaux, une image poétique peut être le germe d'un monde, le germe d'un univers imaginé devant la rêverie d'un poète²⁹³.

294. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 10.

295. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

296. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 25.

297. « Voilà pourquoi nous ne pourrions jamais percevoir une pensée ni penser une perception. Il s'agit de phénomènes radicalement distincts : l'un, savoir conscient de lui-même, qui se place d'un coup au centre de l'objet, l'autre, unité synthétique d'une multiplicité d'apparences, qui fait lentement son apprentissage ». *Ibid.*, p. 24.

298. *Ibid.*, p. 25.

299. *Ibid.*, p. 27.

Cette image poétique n'est pas image en tant qu'aboutissement – de la vision – mais en tant qu'« origine de la conscience », c'est-à-dire qui se développe avant la pensée : elle est en quelque sorte l'émergence d'une parole. « Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer, c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle²⁹⁴ ». Selon Bachelard, si une image ne détermine pas une prodigalité d'images, une explosion d'images, il n'y a pas imagination : « la valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*²⁹⁵ ». Il faudrait donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie.

On peut noter l'énorme fossé qui sépare cette conception de l'« image poétique » – à laquelle j'adhère pleinement – de *L'Imaginaire* sartrien. L'image, selon Sartre est une conscience *sui generis*, une conscience qui ne peut en aucune façon faire partie d'une conscience plus vaste (donc pas d'inconscient) : l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a. Cette conception de l'imaginaire veut s'écarter au maximum de la « perception » en tant que cette dernière construit un savoir qui se forme lentement, tandis que dans l'image mentale, selon Sartre, le savoir est immédiat : « considérons cette feuille de papier, posée sur la table. Plus nous la regardons, plus elle nous révèle de ses particularités [...]. Or, je peux garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue : je n'y trouverai jamais que ce que j'y ai mis²⁹⁶ ». Selon cette thèse, contrairement à l'objet de la perception qui est constitué par une multiplicité de déterminations et de rapports possibles (dans le monde qui le comprend), l'image mentale la mieux déterminée ne posséderait en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience²⁹⁷, puisqu'en somme rien de plus grand ne la comprend : « une image ne s'apprend pas : elle est exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne tout entière pour ce qu'elle est, dès son apparition²⁹⁸ ».

En un mot, l'objet de la perception déborde constamment la conscience ; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a ; il se définit par cette conscience : on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà²⁹⁹.

Cette conception de l'imaginaire nous entraîne au plus loin de Freud. En effet, dans cette image qui donnerait d'un bloc tout ce qu'elle possède, l'inconscient est tout simplement refoulé. C'est, il est vrai, que l'image mentale étudiée par Sartre est l'image consciente – ou, selon ses mots, une « conscience imageante ». Mais une telle image existe-t-elle ? Même dans l'acte le plus « innocent » qui consisterait à se rappeler la couleur d'une maison d'enfance, ne peut-on

300. *Ibid.*, p. 28.

301. *Ibid.*, p. 28.

302. *Ibid.*, p. 25.

303. Le terme de « substance » fait référence à une matière, un matériau dans lequel je puise pour nourrir mes propres images. En l'occurrence, mes trois images étant issues du personnage de la femme fatale, je ne me prive pas de puiser dans le cinéma noir des personnages, des décors ou des accessoires que je réinvestis dans mon propre récit : le paradigme étant la scène de rendez-vous entre les cinq Tueurs en Noir et la Femme en Noir (dans une voiture noire) qui a lieu la nuit, par temps de pluie, à la périphérie d'une grande ville, sous une autoroute, à la sortie d'un tunnel sombre, conditions classiques – clichées – d'un film noir.

pas supposer que l'image qui en ressort est inévitablement « teintée » de souvenirs inconscients, teintée également par notre état psychique au moment où l'on imagine ? Aucune image n'est innocente.

L'image mentale ne peut guère être, comme le propose Sartre, une « conscience imageante », ce qui le conduisit à réfuter la possibilité d'une observation de celle-ci – observation qu'il remplace par ce qu'il appelle un phénomène de « quasi-observation » : « nous sommes placés dans l'attitude de l'observation, mais c'est une observation qui n'apprend rien ³⁰⁰ ». L'image ne peut être cette « conscience imageante » pour la simple raison qu'elle est quelque chose de plus (grand) que la conscience, quelque chose qui n'est pas la réalité comme pour la perception, mais qui est ce vaste territoire de l'inconscient. Pour Sartre, l'image n'apprend rien, ne donne jamais l'impression de nouveau, ne révèle jamais une face cachée de l'objet : « elle le livre en bloc. Pas de risque, pas d'attente : une certitude ³⁰¹ ». Il en conclut que c'est là la raison pour laquelle le monde des images est un monde où « il n'arrive rien » : « pas une seconde de surprise : l'objet qui se meut n'est pas vivant, il ne précède jamais l'intention ³⁰² ». Encore une fois, l'inconscient est complètement ignoré – mais cela explique toute la pensée sartrienne, puisqu'en effet, c'est précisément sur ce territoire – territoire obscur de l'inconscient – qu'il faut porter notre regard, qu'il faut « observer », c'est sur ce territoire-là que l'image tisse ses ramifications et s'ancre dans un contexte qui la dépasse.

Certes, le « regard » *sur* l'objet et le « regard » *dans* l'image mentale ne sont pas de la même nature, mais ce dernier existe bel et bien, et nous en apprenons beaucoup, mais sans forcément le vouloir, car cette « observation » n'est pas toujours un acte de la volonté, un acte de conscience, c'est plus souvent la conscience, pour ainsi dire, qui « est regardée » – dans le sens où l'on dit « ça me regarde » - c'est-à-dire « est agie » par cette image : c'est le cas, notamment, du fantasme. Bien sûr, nous dépassons amplement le contexte phénoménologique sartrien. Il s'agit ici d'une image comme forme primaire du désir.

L'imaginaire qui m'intéresse est donc celui de Bachelard, sa notion d'« image poétique » étant absolument essentielle pour comprendre la genèse du *Cinquième fantasme*, dont l'écriture s'est amorcée à partir de seulement trois images. Ces trois images poétiques que nous avons déjà identifiées, au contact de la « machine-cinéma » et de mon fantasme, c'est-à-dire essentiellement mon regard, se sont décomposées en plans, séquences, actions, mouvements, dialogues, etc. Trois images au départ, mais qui sont devenues trois scènes, trois récits, puis trois courts métrages et aujourd'hui, un scénario de long métrage d'une durée approximative de 150 minutes et divisé en trois parties dont chacune des « images poétiques » – que j'appelle aussi « substances ³⁰³ » –

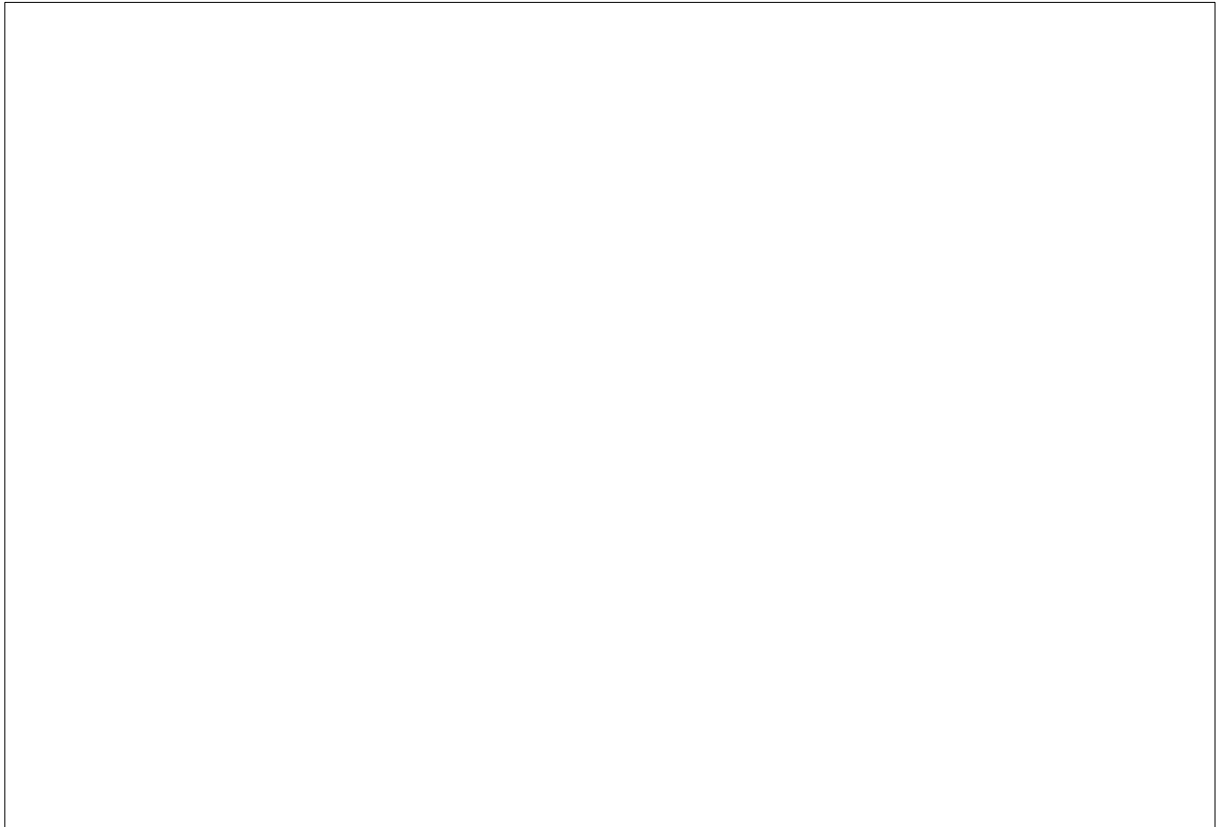


FIG. 40 Amelie von Wulffen, *O.T.*, 2003, photographies et acrylique sur papier, 170 x 249 cm.

304. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 10.

305. Noël Burch, *Praxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 208.

sont devenues des qualités : la première partie est érotique voire pornographique, la seconde est étrange, la troisième est violente.

*Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives, un véritable sens vital*³⁰⁴.

Mon écriture n'a donc pas pris une forme linéaire, forme qui suppose *a priori* de partir d'un point pour arriver à un autre sans trop de détours. Pour concevoir mon scénario, je me suis davantage inspiré d'une pratique qu'on peut imaginer de la part d'un peintre qui attaquerait sa toile par un point central de sa composition – un point plastique, affectif ou symbolique – et qui se mettrait à tourner tout autour, à en dilater la forme, à en étendre les contours en disséminant ses touches de peinture à partir de ce centre jusqu'à recouvrir l'ensemble de la surface offerte à son action. Cette pratique a été repérée par Noël Burch chez Alain Robbe-Grillet qui, dit-il, « crée un type de narration "proliférante" qui croît tel un cristal à partir d'une idée-cellule, pour former un ensemble totalement cohérent, même dans ses contradictions, un ensemble qui reflète dans toutes ses facettes – sous une forme plus ou moins reconnaissable –, l'embryon d'où il est sorti³⁰⁵ ».

Il a bien fallu que je commence à écrire, que j'attaque quelque part : cela je l'ai fait sur trois fronts distincts – mais simultanés – en développant chacune des mes trois « images poétiques ». Voici en référence une peinture d'Amélie Von Wulffen [PIC. 40] qui illustre parfaitement ma démarche : l'artiste colle sur sa toile plusieurs photographies qu'elle fait se rejoindre par son travail de la peinture. Au final, elle obtient une composition hybride qui tisse des liens entre chaque image. La photographie et la peinture marquent dans son travail la frontière entre le réel et l'imagination. De même, dans *Le Cinquième fantasme*, mes trois images se sont développées – narrativement – et ont fini par se rejoindre en ne formant plus qu'un seul objet : le récit, le scénario du film.

Pour résumer en schématisant à l'extrême, voici quelles ont été les étapes essentielles de ce développement narratif : cela a donc commencé à l'origine par un désir, un désir de faire « quelque chose » avec cette actrice, Françoise Yip, ou plus précisément avec son image, son image fatale. De cette image, je retiens trois substances essentielles : l'érotisme, la névrose et la violence. Chacune de ces substances ne sont encore que des « idées » vagues, abstraites, matières chaotiques auxquelles je décide de donner forme en les mettant en situation, en les *dramatisant*. Pour cela, j'écris trois scènes primitives :

306. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 260.

307. Cf. Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique », in *Littérature* n°8, décembre 1972.

- scène n° 1 : Françoise se caresse devant un miroir ;
- scène n° 2 : Françoise questionne son image du regard ;
- scène n° 3 : Françoise est assassinée par son image, son double fatal.

Ensuite, j'offre un décor à chacune de ces trois scènes : la première se situe *nulle part*, dans un espace vide infiniment blanc ; la seconde, dans des toilettes obscures au sous-sol d'un café ; la troisième, dans un vaste entrepôt désaffecté. Puis, chacun de ces décors entraîne un contexte en fonction duquel, je suis tenté de poursuivre l'écriture des trois scènes primitives, en amont et en aval.

Lorsque ces trois scènes représentent un développement suffisant, j'entreprends de les relier, pour constituer un seul récit cohérent. Une fois cette étape accomplie, il me reste à multiplier les détails et les événements, c'est-à-dire à peaufiner le récit et surtout, à tisser de multiples liens entre chacune des trois parties, jusqu'à faire disparaître presque entièrement la structure originale. Cette dernière étape est la plus longue et pour ainsi dire *sans fin*. Alain Robbe-Grillet explique ce processus par le travail du texte :

*Il est rare qu'une structure narrative (comme tous les échafaudages structurels) survive au travail du texte. Le travail du texte part de cette conception plus ou moins abstraite, mais le texte est nourri concrètement par le travail de l'écriture, si bien que l'échafaudage éclate très rapidement*³⁰⁶.

*

* *

Dans son texte sur le « fantastique »³⁰⁷, Jean Bellemin-Noël distingue d'un part le *fantasmatique* qui correspond au travail de l'inconscient, d'autre part le *fantasmagorique* qui représente, à un niveau plus conscient, l'ensemble des stratégies textuelles auxquelles le fantasmatique acquiert son impact sur l'esprit du lecteur ou du spectateur. Le fantasmagorique serait ainsi la manière dont l'auteur fantastique fait « parler » le fantasme, l'amène à la lumière et le transforme en objet de séduction, de fascination et de jouissance esthétique. Cependant, dans son livre qui emprunte cette expression, *La Fantasmagorie*, Max Milner en précise judicieusement les contours :

La fantasmagorie n'est pas seulement l'art de faire parler le fantasme. Par le rapport complexe qu'elle établit entre l'illusion et la réalité, entre le désir de voir ou de savoir et les lacunes d'un univers narratif où les perspectives contradictoires se superposent sans s'ajuster, où les identifications rassurantes se dérobent, la fantasmagorie touche aux racines mêmes du fantasme. Elle en exprime l'évanescence, et le décentrement en frustrant le regard au moment même où elle le comble, et constitue ainsi le moyen par excellence de ce va-et-vient autour des limites, de ce brouillage des pistes et des repères qui amène le lecteur à affronter sa propre vérité sous la forme d'une énigme qui ne doit pas avoir de réponse. Par elle, le fantastique fait du jeu de cacher-montrer qui est la base de toute littérature narrative un jeu dangereux, où le lecteur, par définition trop curieux, se sent finalement regardé, comme Nathanaël d'Hoffmann, par les yeux vides de la mort³⁰⁸.

La vocation des artistes leur permet donc de transposer leurs fantasmes en créations artistiques au lieu de symptômes et de regagner par ce détour la relation à la réalité. Nous avons observé comment le désir, soutenu par le fantasme, tourne autour de ce vide, cette absence fondamentale qu'est la Chose, et la manière dont l'œuvre d'art vient tisser ses signifiants tout autour à l'image du potier qui donne forme au vide par le travail de son vase. Nous avons précisé la manière dont les processus primaires viennent se confronter aux processus secondaires dans l'élaboration de l'œuvre d'art où parfois, le pulsionnel peut s'exprimer « librement », ce que Céline Masson appelle le *faire-œuvre perversif*. Nous avons également évoqué les rapports de séduction et de pouvoir que peuvent entretenir l'actrice et le cinéaste au sein du cinéma, cet art par nature perversif, cette aire de jeu où s'entremêlent le corps de l'actrice, le corps du film et le mouvement fantasmagorique de l'auteur : son regard.

Dans chaque production artistique, ce processus que Freud nomme sublimation, agit peu ou prou, que l'artiste en ait conscience ou non. La particularité du *Cinquième fantasme*, nous venons de le voir dans ce dernier paragraphe, tient dans la manière dont je me suis approprié consciemment ce processus analysé par la psychanalyse, pour en faire une sorte de *poïésis* – en tant qu'*action* productive et non en tant que *méthode* – d'où l'idée du fantasme comme modèle imaginaire pour l'écriture d'un film.

Avant d'observer plus en détails les conséquences artistiques d'une telle démarche, voyons concrètement, quel pourrait être le schème du *Cinquième fantasme*, inspiré phase après phase du processus fantasmagorique tel que nous venons de l'analyser :

309. À plusieurs reprises, des amis ou producteurs à qui j'ai fait part de mes difficultés pour entrer en contact avec l'actrice Françoise Yip, m'ont demandé sur le ton de la plaisanterie si elle existait *vraiment*, ou si mon fantasme ne l'avait pas plutôt fabriquée de toutes pièces.

310. « Le fantasme *Ein Kind...* est une figure matrice. De lui émanent des formes, des images, et aussi des mots ». Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 339.

La Chose (*das Ding*)

« Françoise », la femme en tant qu'impossible (idéal inaccessible)³⁰⁹.

* * *

Objet *a*

« Cailyn », la femme fatale en tant qu'archétype (*anima*), elle symbolise cet idéal inaccessible, tout en se présentant, paradoxalement, comme figure : cette inaccessibilité se manifeste en elle, non pas tant comme contenu que comme forme.

* * *

Objets pulsionnels

1. « Naissance(s) » : le regard.

Caméra haptique, miroir, fond blanc (fond de visibilité), nudité de l'actrice, mise en abyme du tournage, etc.

2. « Voix/es » : la voix.

Dialogues multiples, dire l'indicible (montrer la caméra), question impossible (qu'est-ce que le cinquième fantasme), etc.

3. « Échos » : le sein.

Ré-union entre l'image et son modèle (entre la fille et la mère) : scène vampirique, expérience originaire de satisfaction.

* * *

But pulsionnel

« Mettre à nu » Françoise, par le regard, la parole ou la force, découvrir son secret, ce qui en elle est désirable (la Chose).

* * *

Fantasme³¹⁰

Tourner autour du vide primordial, mettre en scène l'objet désiré, le manipuler, multiplier les configurations imaginaires, les métamorphoses, etc.

* * *

Sublimation

Donner corps et forme au fantasme en le confrontant au réel du matériau cinématographique, esthétisation, injection du sens, élaboration secondaire (cf. « (re)lecture »), etc.

1. Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 234.

Le Récit plastique

Ça sera une histoire en largeur et pas en longueur.

Ingmar Bergman.

Pratique et théorie : interférences

Il convient de dire quelques mots sur cette poïésis telle qu'on vient d'en analyser le modèle fantasmatique et telle qu'on va à présent en explorer les formations plastiques au sein d'un récit, en particulier celui, cinématographique, du *Cinquième fantasme*. En effet, malgré sa présence affichée dans le titre de mon film, ce « fantasme » comme modèle opère au cœur de ma pratique d'une manière totalement libre et intuitive. Ce schème, proposé en guise de « poïésis », je ne l'ai constitué qu'à la suite de ma réflexion théorique sur le fantasme : je n'en avais aucunement conscience au moment de l'écriture du film, ni de sa structure, ni de la moindre de ses composantes, que ce soit *das Ding*, l'objet *a*, les pulsions, la prime de séduction, etc. Si je me souviens bien, j'avais même à cette époque (2003-2004) quelque *a priori* à l'égard de cette science de l'inconscient, quelque méfiance ainsi qu'a pu l'exprimer Rilke, craignant de se réveiller guéri, et guéri de la poésie : simplifié à l'excès. Mon schéma est donc la représentation *a posteriori* d'une structure inconsciente. Il n'a pas été question pour moi de suivre une méthode, un plan, une règle, mais plutôt de me laisser entraîner par ce *fil noir* que laisse derrière elle, comme la traînée d'une comète, cette image fatale qui m'a inspiré tout le long de mon écriture et qui s'est révélée, au final, un *fil rouge* d'une logique implacable.

2. Cf. « (re)lecture », pp. 693-695.

3. Jesus Franco, *Linda*, Allemagne/Espagne, 1981.

4. Daniel Sibony, « Trouvailles d'art ou de science », colloque *Eureka, le moment de l'invention*, Paris, 1er juin 2007.

5. *Ibid.*

Malgré tout, mes recherches artistiques et théoriques n'ont jamais été véritablement séparées. Je n'ai pas écrit d'abord le scénario, pour ensuite l'analyser afin d'en extraire ce modèle fantasmatique et le théoriser sous la forme d'une poïésis. Au contraire, j'ai opéré autant que possible des va-et-vient entre ma pratique et sa théorisation, l'une et l'autre se nourrissant mutuellement. À partir d'un certain niveau de développement, la forme de mon scénario a commencé à orienter mes recherches théoriques vers tel ou tel concept cinématographique ou psychanalytique, tandis que mes lectures théoriques m'ont permis de préciser et de renforcer tel ou tel aspect d'une scène, d'un plan ou d'un dialogue que j'avais écrit intuitivement sans en avoir exploité tout le potentiel.

Dans l'écriture du *Cinquième fantasme*, la théorie fait pleinement partie de la pratique en ce sens où mon récit s'interprète lui-même à mesure qu'il s'écrit, de sorte que ses auto-commentaires en acte lui font trouver des gestes, des appuis concrets pour aller plus en avant *vers lui-même*. Ma « (re)lecture », notamment, se place en interface entre ma pratique et ma théorie, recoupant dans son analyse textuelle les recherches que je mène sur ces deux fronts : il s'agit véritablement d'un *outil*, pour l'écriture de mon scénario, autant que pour l'écriture de cette thèse, un outil qui me permet de disséquer chaque plan, en fonction de mes préceptes théoriques, afin d'en extraire *l'essence – les sens –* et d'en préciser ainsi l'*orientation*.

Voici un exemple tout simple de cette interaction : une analyse du générique ayant mis en évidence le poids symbolique² de l'accessoire érotique de Françoise, ses mules transparentes à plateformes, je me suis rendu compte qu'à aucun moment dans la séquence concernée, je ne mettais en valeur les qualités de cet accessoire. J'ai donc modifié ma mise en scène en conséquence, faisant s'immobiliser Françoise à quelques centimètres de la caméra posée au sol, afin d'obtenir un gros plan des sandales avec un contre-jour qui en valorise la transparence. D'autre part, ce nouveau cadrage m'a invité à réfléchir plus précisément sur la nature du sol blanc, sur sa matière lumineuse : c'est ainsi que j'ai pensé à un tapis de fumée blanche, lourde et épaisse, tel que je l'avais aperçu quelques jours auparavant dans la bande annonce d'un film érotique³.

C'est ce mouvement incessant entre pratique et théorie, cette oscillation où se mêlent incertitude, inspiration, intuition, confusion, conviction, évidence, netteté... qui fait du *Cinquième fantasme*, un récit à la fois d'une extrême précision et d'une ambiguïté non moins considérable. Une telle démarche révèle le paradoxe de toute création : « pendant qu'elle se fait, c'est plutôt une errance, et une fois faite, on peut dire après-coup que c'en était une⁴ ». Grande est alors la tentation de revenir au processus qui l'a produite pour le comprendre et le reproduire, mais c'est un leurre précise Daniel Sibony car « ce sur quoi on revient n'est qu'une image du processus. On peut le disséquer, le rationaliser, mais l'aspect créatif n'y est plus⁵ ».

6. Walter Benjamin, *Paris, capital du XIXe siècle*, Paris, Cerf, 1989, p. 384.

7. Après avoir construit des appareils de chronophotographie, Léon Bouly dépose le 12 février 1892 le brevet d'un appareil « réversible de photographie et d'optique pour l'analyse et la synthèse des mouvements », dit « le Cynématographe Léon Bouly ». Le 27 décembre 1893, il apporte une correction sur le nom de son appareil qui devient « Cinématographe ». En 1894, Léon Bouly n'ayant pas payé les redevances de son brevet (n° 219 350), le nom de « Cinématographe » devient disponible et est breveté à nouveau par les frères Lumière. Ainsi, Léon Bouly fut, avant les frères Lumière, le véritable inventeur du terme « cinématographe ».

Dans le cadre d'un doctorat en arts plastiques, je me dois de tenter le pari de cette « rationalisation » : n'est-ce pas précisément l'enjeu d'un doctorat mené dans cette discipline ? Aussi, pour conserver l'aspect vivant du processus créatif, j'ai la volonté de revenir autant que possible aux errances, hésitations, rectifications, etc., qui l'ont rythmé, afin que le mouvement de ma théorie se moule le plus étroitement possible sur celui de ma pratique, afin que ma théorie se fasse pour ainsi dire *au présent* de ma pratique. Il s'agit en quelque sorte d'une « méditation » au sens, précisément, où l'entend Walter Benjamin :

Ce qui distingue radicalement le méditatif du penseur, c'est qu'il ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion à ce sujet. La situation du méditatif est celle d'un homme qui a déjà possédé la solution d'un grand problème mais l'a oubliée par la suite. Et maintenant il médite, moins sur la chose que sur la réflexion qu'il a menée jadis à son sujet. La pensée du méditatif est donc placée sous le signe du ressouvenir⁶.

Le sens que je donne au mot « poïésis » n'est-il pas celui d'un système de règles rigoureuses – l'*Ars Poetica* en tant que loi absolue – mais l'œuvre à construire telle que, explicitement ou implicitement, je la conçois, le programme opératoire qu'à chaque fois, à chaque nouvelle (re)lecture, je me propose de suivre. Ma thèse ne peut donc être lue comme une méthode de création, applicable en tant que telle à d'autres projets filmiques. Non, elle n'est opérante, directement, qu'à l'égard du *Cinquième fantasme*, mais ouvre, théoriquement, à des pistes de recherche dont la portée dépasse largement le cadre d'écriture de mon film. En ce sens, ma thèse n'est pas uniquement une analyse de ma pratique, c'est-à-dire d'une œuvre en particulier ; elle est aussi, c'est mon ambition, une recherche sur le cinéma et sur la création d'une manière plus générale.

Le « tableau » du *Cinquième fantasme*

Cinéma, temps et espace

Le cinéma est une écriture en mouvement ou une écriture *du* mouvement : le nom donné par Léon Bouly⁷ en 1892 à l'appareil dont il dépose le brevet – le « cinématographe » – vient en effet du grec *kínēma*, « mouvement » et *gráphein* qui veut dire à la fois « écrire » et « peindre ». En tant qu'art et technique du mouvement, le cinéma implique à la fois l'espace et le temps, il

8. Cf. *supra*, « Participation affective », pp. 71-73.

9. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 224.

10. Cf. Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, *op. cit.*, p. 8.

11. Pour donner un ordre d'idée, un film en 35 mm d'une durée de 90 minutes mesure environ 2500 mètres.

12. Les premiers films, à cause de la technique du cinématographe, étaient enregistrés à environ 16 images/seconde : même s'ils apparaissent fluides, on peut voir un léger scintillement de la lumière. Aujourd'hui, si ces films donnent l'impression d'être en accéléré, c'est qu'ils sont diffusés sur des projecteurs modernes à 24 images/seconde.

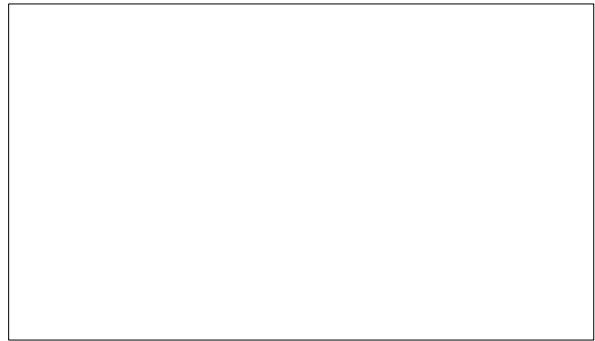
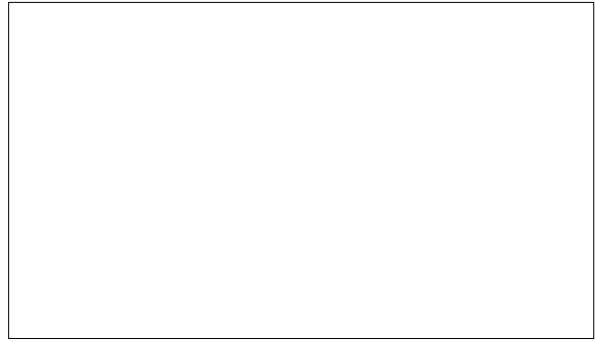
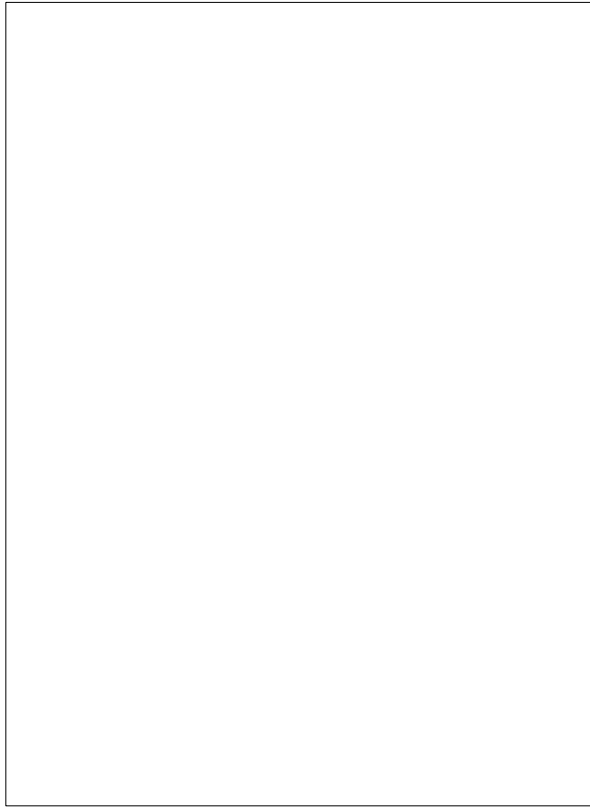
13. La ligne d'univers d'un objet est l'unique trajectoire de cet objet au travers des quatre dimensions de l'espace-temps.

constitue une synthèse naturelle des deux notions. Le cinéma est communément défini comme un art de l'image en mouvement. Cette définition, aussi juste soit-elle, ne rend compte que de l'outil scientifique – le cinématographe Lumière – et non de l'outil artistique, selon la distinction faite par Edgar Morin⁸. En effet, il faut faire une nette différence entre ce qu'on appelle « cinétisation » et ce que Jacques Aumont propose d'appeler « cinématisation », c'est-à-dire un « devenir-cinéma, et non simplement un vague devenir-mouvement⁹ ».

Le mouvement règne cependant en véritable démiurge sur le cinéma où il est rare d'observer une image fixe, qui, même alors, si elle ne se meut pas *iconiquement*, ne peut s'en empêcher *picturalement* du fait du déroulement ininterrompu de la pellicule : l'image, bien qu'immobile, est pleine d'une vie intérieure que révèle notamment le fourmillement du grain photographique. Pour qu'une image cinématographique soit absolument sans mouvement, il faudrait pour cela arrêter le moteur du projecteur, ce qui serait bien effectivement « arrêter » le film, mais dans un tout autre sens, et qui ne peut mener à rien d'autre qu'à la mort en direct du cinéma.

Lorsqu'on parle d'espace et de temps au cinéma, il est possible de faire référence à deux domaines très différents, selon qu'on porte notre attention soit directement sur le *support* de l'image, la pellicule, soit que l'on porte son attention sur sa *projection* c'est-à-dire sur l'écran de cinéma. On nommera donc, à la suite d'Étienne Souriau¹⁰, « filmographique » ce qu'on peut observer sur la pellicule même, et « écranique » ce qui nous apparaît positivement sur l'écran de projection.

Filmographiquement, l'espace au cinéma, c'est la longueur de la pellicule, généralement donnée en mètres¹¹ ; le temps, c'est la vitesse de projection qui est aujourd'hui de 24 images/seconde¹². Le recoupement de ces deux « dimensions » permet de déterminer la durée d'un film. Nous sommes ici dans une configuration assez proche de l'univers *spatio-temporel* tel qu'on le conçoit communément, c'est-à-dire un univers où tout ce qui pour chacun de nous constitue le passé, le présent et le futur, est donné en bloc, et l'ensemble des événements pour nous successifs est représenté par la ligne d'univers¹³. Chaque observateur, au fur et à mesure que son temps propre s'écoule, découvre pour ainsi dire de nouvelles tranches de l'espace-temps qui lui apparaissent comme les aspects successifs du monde matériel, bien qu'en réalité l'ensemble des événements constituant l'espace-temps préexistent à cette connaissance. Ce qui unifie espace et temps dans une même équation, c'est que la mesure du temps peut être transformée en mesure de distance : le temps peut de ce fait être associé aux trois autres coordonnées de distance dans une équation où toutes les mesures sont en unités de distance. En ce sens, peut-on dire, *le temps, c'est de l'espace*.

**FIG. 41**

Roman Opalka, 1965 / 1 – ∞, 1965-..., photographies

FIG. 42 **Roman Opalka**, 1965 / 1 – ∞ détail (4914800 - 4932016), 1965-..., acrylique sur toile, 196 x 135 cm

14. Anne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique, op. cit.*, p. 59.

15. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 11.

« Les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée (la photo de pose appartient à l'autre lignée) ». *Ibid.* p. 14.

16. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 120.

17. « Le jour où l'artiste décide de poser le 1 tout est désormais "inscrit" et s'inscrira à chaque nouveau nombre ». Catherine Delvigne, in *Opalka 1965/1- oo*, Isy Brachot Éditeur, Dunkerque, 1990.

18. Roman Opalka, propos recueillis par Bernard Noël, in *ibid.*

C'est bien ce que nous propose le cinéma, à travers sa pellicule et sa succession spatiale de photogrammes qui deviendra une succession temporelle lors de sa projection sur un écran : « la pellicule nous offre une série de photographies qui se suivent le long de son ruban ; projetée, cette succession spatiale se traduit en succession temporelle ¹⁴ ». Dans ce morceau d'espace qu'est l'écran, chaque photogramme est destiné à « passer » au même titre que les autres, étant donné que le flux temporel nécessite la disparition de l'image au moment même où celle-ci s'offre au regard : le photogramme n'a sa place dans le continuum filmique qu'en tant que *temps*. Dans son livre sur *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze insiste sur ce « continuum », c'est-à-dire le mouvement qui emporte les images et qui est selon lui inhérent au photogramme, fondamentalement différent en ce sens de la simple photographie : « le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait ¹⁵ ». En ce sens, le mouvement est indivisible, ou disons qu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque division. Le photogramme n'est pas un simple succédané de la photographie : s'il appartient au cinéma, c'est parce qu'il est l'élément génétique de l'image, « l'élément différentiel du mouvement ¹⁶ ». La seule profondeur de l'image cinématographique – sa troisième dimension – est donc celle du temps, les « couches » d'images étant autant de couches temporelles dessinant une *temporalité spectrale* qu'aucune chronologie, dans ce contexte, ne peut assujettir totalement.

L'œuvre totale de Roman Opalka est intéressante à ce sujet, en ce qu'elle se présente comme un film – celui de la vie de l'artiste – entièrement disséqué, chaque élément présenté séparément. En effet, Opalka entreprend en 1965 de réaliser ce qu'il appelle une description du phénomène du temps. Il prend une décision qui concernera toute sa vie ¹⁷ : aligner la suite des nombres à partir de 1 jusqu'à l'infini, cette longue énumération ne pouvant être interrompue que par la mort de l'artiste [PIC. 42]. Les nombres sont inscrits à la peinture blanche sur un fond qui, au commencement, était noir, mais qui s'éclaircit à chaque nouvelle toile de 1 % de blanc – le temps supposé de vie restant à l'artiste devant l'amener dans sa pratique artistique à la limite de l'écriture blanc sur blanc : « ce blanc n'est ni une toile vierge, ni un monochrome, c'est plutôt un fantôme, oui, le fantôme de la totalité du trajet qui a conduit jusque là ¹⁸ ». Pour pallier cette inéluctable invisibilité dans laquelle il évolue actuellement, Opalka a décidé de s'enregistrer en train d'énumérer la suite des nombres qu'il inscrit sur sa toile :

J'ai commencé à enregistrer ma voix disant à mesure les nombres. Cet enregistrement prépare le blanc sur blanc. La voix me dira alors où j'en suis puisqu'on ne verra

19. Roman Opalka, propos recueillis par Bernard Noël, in *ibid.*

20. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 10.

21. Il serait encore plus intéressant de recouper les photographies-photogrammes avec la temporalité mystérieuse – la vitesse – qui recouvre les toiles de l'artiste.

22. Catherine Delvigne, in *Opalka 1965/1- oo*, *op. cit.*

*plus rien et elle sera également la preuve que j'ai bien accompli ce qui n'est plus visible, au cas où l'on ne me croirait pas*¹⁹.

Après chaque journée de travail, Opalka réalise un cliché photographique de son visage [PIC. 41], avec toujours la même chemise, le même fond blanc, la même expression vide, le même éclairage et le même cadrage. Ces photographies nous montrent, d'une autre manière, le travail du temps : les rides qui se creusent sur ce visage bien sûr, mais surtout, comme dans les tableaux, la disparition de la figure de l'artiste dans le blanc originaire de l'image (dépigmentation de la peau et des cheveux).

*Le cinéma procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu'on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est « dans » l'appareil et « avec » lequel on fait défiler les images*²⁰.

Qu'avons-nous là, si ce n'est d'un côté une série de photogrammes produite par une caméra archaïque, image par image (1 image / 24 h) et, d'un autre côté, un mouvement pur, celui du temps décompté, et qui complète la « bande-image » par une « bande-son » dès lors que l'artiste décide d'en enregistrer le déroulement ? Chacun de ces autoportraits sont de véritables *images-temps*, qu'il suffirait simplement de monter les unes à la suite des autres pour en (re)constituer le mouvement immobile découpé, en un film qui, projeté à 24 images/seconde²¹, nous montrerait en un accéléré d'une dizaine de minutes, l'œuvre d'Opalka, c'est-à-dire l'œuvre du temps. Il y a là un film à faire, potentiel, mais son « tournage » n'est pas encore terminé : « le long parcours ne trouvera son terme qu'au moment de l'anéantissement de celui qui le génère²² ».

Revenons à cette question de l'espace et du temps au cinéma : *écraniquement* à présent, l'espace au cinéma, c'est l'image en tant que « champ » ou en tant que « cadre », c'est ce qui est projeté sur l'écran à deux dimensions de la salle de cinéma ; le temps, c'est le mouvement *dans* l'image (les actants), le mouvement *de* l'image (la caméra), ainsi que tout ce qui a trait au montage (découpage, ralenti, accéléré, arrêt sur image, etc.). Le cinéma serait donc bien un art à trois dimensions : hauteur / largeur / temps. Selon cette distribution ternaire, il est communément qualifié de « plastique » tout cinéma privilégiant un travail sur les deux premières dimensions (spatiales), en référence à la peinture ; quant au cinéma privilégiant un travail sur la troisième dimension (temporelle), on peut le qualifier soit de « littéraire » en référence au texte et au temps de sa lecture, soit de « musical » lorsque le travail de la temporalité s'effectue d'avantage

23. « Filmophanique » : qualifie tout fait inhérent à la présentation du film en projection devant des spectateurs dans une salle. Cf. Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, op. cit., p. 8.

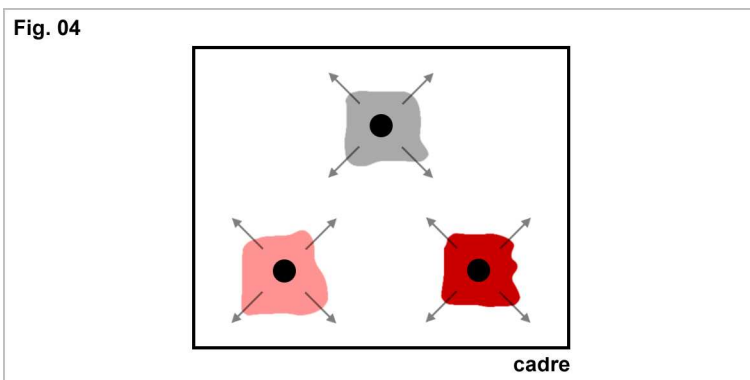
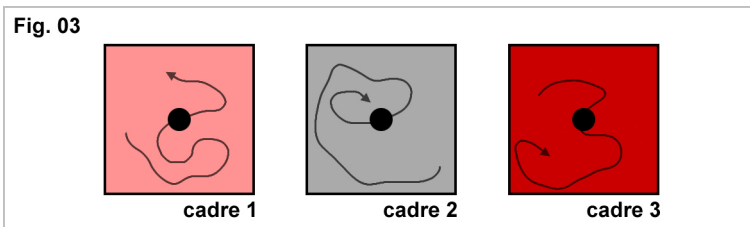
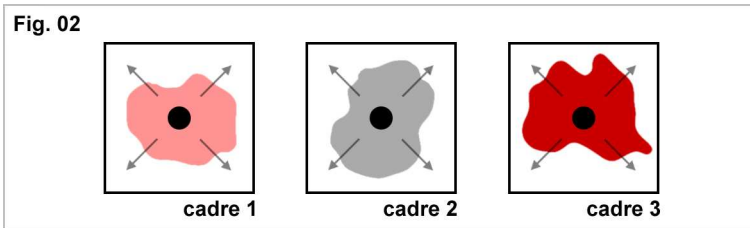
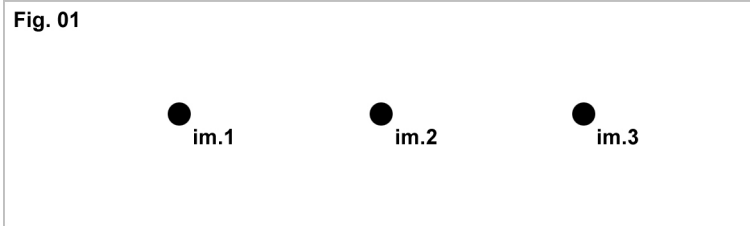
selon une logique rythmique que narrative. Nous avons donc d'un côté le *plan*, de l'autre la *ligne* ; d'un côté le *tableau*, de l'autre la *phrase* ou la *portée* ; d'un côté l'*image*, de l'autre l'*histoire* au sens large, qu'elle soit psycho-narrative ou bien rythmique, musicale, etc.

En proposant l'idée d'un « récit plastique », j'ai la volonté de transposer les qualités spatiales du tableau sur le travail temporel de la phrase, de l'histoire, de la narration... *faire du récit un espace*. Cependant, une œuvre filmique est plus tenue qu'on ne le pense souvent aujourd'hui à la fameuse *linéarité* du signifiant cinématographique plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en pratique : fondamentalement, la pellicule qui se déroule. Nous allons donc commencer par analyser plus en détails quelle a été ma démarche pour l'écriture du *Cinquième Fantôme*. Pour ce faire, nous allons procéder par étapes, en proposant pour chacune d'elles un petit *schéma* qui a l'avantage, contrairement aux *mots* et aux *phrases*, d'être un signifiant *spatial* et non pas *linéaire*, donc plus à même de rendre compte du processus propre au « récit plastique ». Précisons une nouvelle fois que ces schémas n'ont pas participé *consciemment* à l'élaboration du *Cinquième fantasme* : ce sont des « méditations », il s'agit de revenir à l'origine du film et d'essayer de *revivre* son écriture, mais en la « traduisant » cette fois-ci en une écriture théorique.

Composition d'un « tableau » pour Le Cinquième fantasme

Nous avons analysé, dans le chapitre précédent, ma démarche en référence au travail pictural d'Amélie Von Wulffen [PIC. 40] : poursuivons dans cette voie, en décrivant les premières étapes de mon écriture qui tiennent aussi bien – si ce n'est davantage – du travail d'un peintre que de celui d'un scénariste. De même que tout peintre se donne au préalable comme « aire de jeu » une certaine portion d'espace où il va pouvoir s'exprimer plastiquement, c'est-à-dire son tableau – sa toile (son format) – en tant que surface délimitée aux proportions plus ou moins déterminées (carré, rectangulaire, ovale, panoramique, portrait ou paysage...), de même tout scénariste se donne au préalable, ce qu'on appelle fort à propos un « cadre » d'écriture, et qui est un cadre doublement temporel, que l'on se place soit d'un point de vue *diégétique*, soit d'un point de vue *filmophanique*²³. Si l'on prend le cas du *Cinquième fantasme*, son « cadre » *diégétique* est d'une journée, l'action se déroule en 24 heures, tandis que son « cadre » *filmophanique* a varié au cours de son écriture, évoluant du triptyque de quelques minutes à un « cadre » unique qui est actuellement de 150 minutes (minutage du film).

En remontant l'écriture du *Cinquième fantasme* jusqu'à ses débuts, nous avons vu que celle-ci a commencé par la sélection de trois « images poétiques » issues de l'image fatale de l'actrice



24. Pascal Bonitzer, « Problèmes du scénario », in *Exercices de scénario*, Paris, La Femis, 1990, p. 115.

25. Je laisse ici de côté maint détails extrêmement importants tels que, par exemple, ce qu'on voit en reflet dans les lettres du titre miroir : le décor, les décalages entre modèle et reflet, etc. Tout cela est analysé en détails dans ma « (re)lecture ».

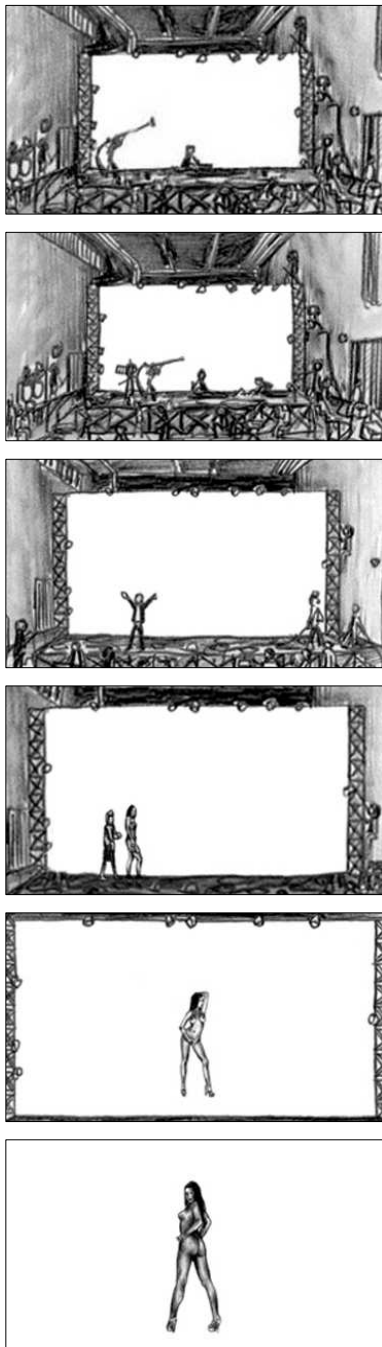
Françoise Yip, notamment son personnage « Cailyn » : *érotisme, névrose, violence* [FIG. 1].

À chacune de ces trois images, j'ai donc offert un « cadre » temporel afin de pouvoir en développer l'écriture. Il s'agissait à l'époque d'une minute pour chaque image : chacune s'y déploya [FIG. 2] pour former trois scènes d'une minute [FIG. 3].

Après avoir abandonné le projet de départ qui consistait à réaliser une « bande démo » originale pour cette actrice, j'ai souhaité poursuivre l'écriture de ces trois scènes primitives, au-delà de cette limite temporelle à laquelle je les avais cantonnées jusqu'alors. J'ai donc décidé de réunir chacune de mes trois scènes dans un seul grand « cadre » [FIG. 4], celui d'abord d'un moyen métrage d'une trentaine de minutes mais dont les dimensions augmentèrent progressivement, au fur et à mesure de mon travail de (re)lecture et de (ré)écriture.

À l'intérieur de ce « cadre » unique, je fis évoluer mes trois scènes en *amont* et en *aval*, de même qu'en leur *milieu*, chaque détail, chaque idée (par exemple, le miroir du générique) m'invitant à les transformer en plan, en scène, voire en séquence autonome. En ce sens, je souscris entièrement aux propos de Pascal Bonitzer selon lesquels « raconter, c'est développer l'évènement ²⁴ ». Le verbe « développer » n'implique pas une direction unique donc *temporelle* – du passé vers le futur –, mais au contraire une multidirection *spatiale*. Prenons l'exemple de ma première partie : comme je l'ai énoncé en introduction, son « image poétique » était celle d'une femme qui se caresse devant un miroir – image à laquelle je n'ai offert, en guise de décor, qu'un espace vide et infiniment blanc. J'ai donc développé cette image – à peine une scène – pour la transformer en une véritable « séquence », c'est-à-dire une série d'actions et de plans agencés les uns à la suite des autres et formant une unité narrative. Résultat : Françoise s'approche du titre et pose ses doigts sur la surface glacée pour effleurer son image visible dans le couloir d'un hôtel, puis elle poursuit ses gestes lascifs sur son propre corps, son désir et son plaisir prenant appui à la fois sur son image (qu'elle regarde) et sur son corps (qu'elle effleure sensuellement), jusqu'à l'instant de l'orgasme où, plein de cet amour narcissique, son reflet s'incarne en un double érotique ²⁵. Une fois rendu à cette étape, il m'était impossible de ne pas profiter de la configuration de la scène – deux femmes identiques, lèvres contre lèvres – pour la poursuivre aussi naturellement que possible en une étreinte érotique, dont le saphisme confine ici au narcissisme, jusqu'à la scène ultime du « sacrifice » sadique.

Ensuite, dans l'éventualité d'une réunion entre les trois parties, j'ai souhaité encadrer cette séquence « utopique » sur fond blanc par deux autres scènes, afin de l'insérer dans un contexte spatiotemporel plus « tangible ». J'ai donc placé, *en amont*, la scène de tournage, et *en aval*, la scène dans la chambre d'hôtel. Le contexte du tournage offre l'opportunité de « glisser » assez



[PIC. 43] Story-board.

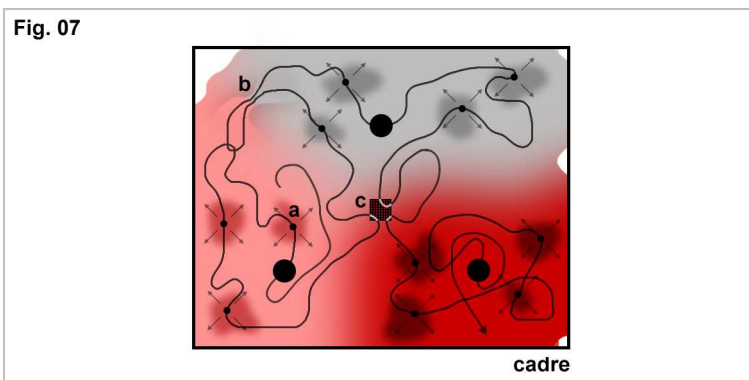
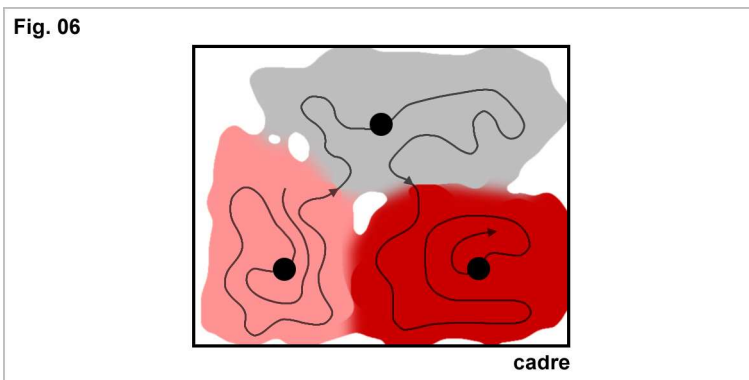
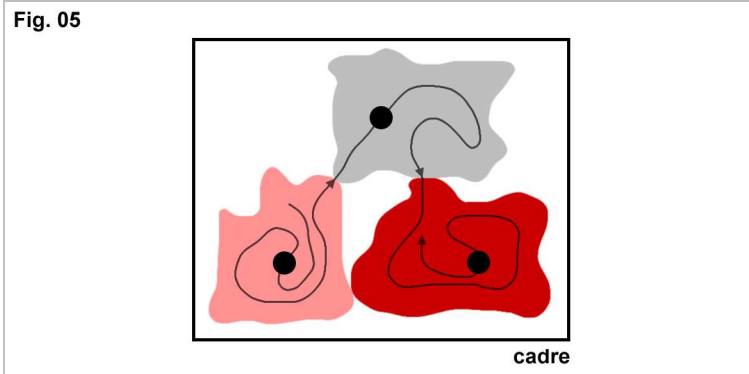


[PIC. 44] Story-board.

naturellement vers la séquence sur fond blanc, par l'intermédiaire d'un grand écran blanc taillé aux proportions du « pano 2.35 » [PIC. 43], et qui est censé faire office de « décor » pour la scène qui s'apprête à être tournée, à savoir notre séquence sur fond blanc. Concernant la scène en aval, dans la chambre d'hôtel, le « passage » se fait d'une manière un peu plus artificielle, davantage « plastique » [PIC. 44], par le pivotement du fond blanc sur son axe vertical, en suivant le mouvement circulaire de la caméra – pivotement qui nous révèle le décor « caché » derrière : la chambre d'hôtel.

Dans les deux cas, on peut remarquer que les scènes ajoutées de part et d'autre ne se situent pas sur le même « plan d'existence » que la séquence érotique sur fond blanc : il y a « enchâssement ». D'un côté, la scène de tournage contient la séquence « utopique » en tant que cadre de production *cinématographique* ; de l'autre côté, la scène de la chambre d'hôtel contient cette même séquence en tant, cette fois-ci, que cadre de production *onirique*. Dans les deux cas également, le passage s'opère sur le mode d'une *rupture* : le « action ! » de la scène de tournage et le réveil dans la chambre d'hôtel. Mais c'est une *rupture* que vient *atténuer* une mise en scène particulière, qui fait office de « passage » : Françoise « pénètre » dans le fond blanc par l'*intermédiaire* d'un brouillard blanc, tandis qu'elle passe du fond blanc très lumineux à l'obscurité de la chambre d'hôtel sans rupture visible grâce au « sang » obscur de son Reflet dont son propre corps est recouvert, le sang liquide se transformant en simple hâle lumineux. Bien d'autres liens se tissent par la suite entre cette séquence érotique et son double « cadre » : tout se passe comme si je procédais d'abord grossièrement, par deux rapides coups de pinceau autour de mon image déjà formée, la séquence érotique sur fond blanc, et que j'entreprenais ensuite d'estomper, par un travail *plastique* plus minutieux, les limites trop flagrantes, trop artificielles, entre la séquence et les ajouts plus récents qui l'encadrent.

Ainsi, à force de s'étendre, de se déployer librement, mes trois images poétiques sont devenues scènes, séquences, puis parties dont chaque image poétique – ou « substance » – s'est faite *qualité* : la première partie est érotique voire pornographique, la seconde est étrange, la troisième est violente. Chacune de ces parties finirent également par se rencontrer [FIG. 5], autorisant par la même occasion le « fil » du film – le cours de l'histoire – à se poursuivre sans rupture sensible d'une partie à l'autre. J'obtiens ainsi pour la première fois un film unique, chacune des parties rassemblées poursuivant son extension, l'une contre l'autre, de même que contre les bords du cadre. La pression ainsi exercée provoqua comme un début de fusion entre chaque partie [FIG. 6], un peu à la manière dont les bulles de cire colorée se heurtent mollement et se mêlent dans les fameuses *Lampes à Lave*.



26. Le *point* est le plus petit élément constitutif de l'espace géométrique, il est sans dimension, tandis que le *segment* ou la *droite* ne contiennent qu'une seule dimension (entre deux points).

27. En particulier la mystérieuse carte rouge qui passe de mains en mains, emportant avec elle le fil (rouge) de l'intrigue. Cf. *infra*, « Dislocation du dispositif de narration », p. 589.

On peut remarquer, dans mes schémas, que je n'ai pas placé mes trois images en ligne mais, symboliquement, en forme de triangle. La raison est d'abord de constituer ainsi un véritable espace entre ces images : en effet, le triangle est une figure géométrique élémentaire en ce qu'il permet avec un nombre minimum de points²⁶, de constituer un espace à deux dimensions. D'autre part cette configuration triangulaire est ce qui va permettre à chacune de mes trois images, à force de s'étendre, de se rencontrer et de « déteindre » l'une sur l'autre. Ainsi par exemple, bien que de nature extrêmement violente, la scène du meurtre de Françoise par son personnage fatal, Cailyn, est teintée d'un érotisme manifeste. Je pense notamment au moment où Cailyn plaque ses deux mains et son visage contre le mur pour s'y frotter entièrement, comme atteinte de vampirisme : elle embrasse et lèche le mur poisseux pour s'imprégner et absorber la substance de sa victime – le sang et la chair – comme s'il s'agissait d'une substance érotique. On peut ainsi en déduire que cette scène est située, dans le « tableau » du film, sur le bord de la troisième partie (violente), à proximité de la première (érotique).

Les limites entre les trois parties tendent donc à s'estomper progressivement [FIG. 7] tandis que le récit finit par recouvrir la totalité de l'espace – du temps – offert à son développement. Cette fusion entre les trois parties résulte, nous l'avons vu, des liens multiples que je tisse entre chacune d'elles : personnages, accessoires²⁷, paroles, etc. À partir d'une certaine phase de développement, mes trois scènes primitives se sont tellement étendues, qu'elles en sont devenues bien trop vastes pour que je puisse les embrasser d'un seul regard et donc les (re)travailler dans leur totalité : on peut alors dire qu'elles ont explosé en une multitude d'autres scènes mises en séquences, et que c'est à présent ces nouvelles scènes [a] qui font l'objet d'un développement narratif. Certaines de ces scènes arriveront à en exploser à leur tour pour produire d'autres images qui subiront à leur tour un développement narratif, etc. En prenant un peu de recul face à une telle écriture, il y a une image qui vient aussitôt à l'esprit et qui est celle d'une matière en « ébullition » – l'expression, du reste, est couramment employée à propos du cerveau, pour suggérer une intense activité psychique.

Pour continuer avec cette métaphore d'une matière en mutation, il faut dire qu'au fur et à mesure que mon texte augmente, que les séquences se subdivisent, que les détails se multiplient, ce « texte » change de consistance, passant par trois stades :

- un premier état *gazeux* : la matière du film est encore très instable, sujette à toutes les métamorphoses, nous sommes encore quasiment à l'étape du fantôme évanescent ;
- un second état *liquide* : la matière est déjà plus stable, manipulable, bien qu'encore fluctuante ;
- un dernier état *solide* : la matière s'est plus ou moins entièrement stabilisée bien que quelques



PIC. 45 La Défense (maps.google.fr).

28. Il y a notamment la scène devant le miroir, dans les toilettes du Bistro, qui nous fait *glisser*, sans rupture sensible, des toilettes à la salle de bain d'où sort Françoise après avoir pris sa douche dans la chambre d'hôtel, c'est-à-dire de la deuxième partie à la première. Nous verrons que, pour ne pas briser la linéarité temporelle – le « fil narratif » –, j'ai pris soin de mettre en scène ce passage sous la forme d'un plan-séquence : cf. *infra*, « Métamorphose / anamorphose », p. 443 sq. Il y a donc ici, mise en scène, cette idée d'un fil narratif qui se dessine dans le « tableau » du film et qui n'est autre finalement que le mouvement narratif de mon regard.

29. Ce lieu, je l'ai compris par la suite, remonte à un souvenir d'enfance, un voyage aux États-Unis : ce lieu, c'est Battery Park à New York.

irruptions « magmatiques » font vibrer, percent et fissurent ça et là la croûte textuelle. Ainsi, cette matière narrative, tout en bouillonnant, s'est *condensée* pour se stabiliser progressivement dans une forme – le texte – qui est le résultat de ce processus alchimique.

Certains des liens que je tisse font office véritablement de « passages » **[b]** reliant une partie à l'autre. En effet, le récit plastique, en tant qu'espace, contient ce qu'on peut appeler des « fenêtres narratives » qui ouvrent sur d'autres passages du film, des « portes narratives » qui font communiquer différentes parties du film entre elles. Le récit est donc véritablement conçu comme un espace narratif, un labyrinthe, une toile... Il est plastique. Et alors, on voyage à travers cette architecture complexe, en suivant le fil du film qui, comme le montrent les schémas, trace un parcours tortueux – moebien – au cours duquel il s'emmêle, s'entrecroise parfois provoquant de multiples interférences ²⁸.

Si l'on poursuit un peu plus en avant la (dé)composition du « tableau » du *Cinquième fantasme*, il faut placer symboliquement en son centre **[c]**, là où se rejoignent en un point unique mes trois parties, un élément médiateur qui fait office d'« opérateur » en reliant le contenu de ces trois parties : il s'agit de la cabine téléphonique rouge et ses tenants, le téléphone rouge Western Electric 500 et la mystérieuse carte rouge avec son numéro de téléphone, tout ceci en référence au concept du *fil rouge* – ou fil d'Ariane – qui se matérialise ici sous une forme (métaphore) téléphonique. En effet, le téléphone établit dans la trame du film, plus ou moins naturellement, un réseau de liens entre diverses scènes, divers personnages, diverses temporalités, voire divers plans d'existence : réalité, rêves, fantasme, souvenirs, etc. On peut remarquer que cette place centrale dans le « tableau » du film trouve son pendant diégétique dans l'emplacement réel de la cabine téléphonique rouge, au centre du parvis de la Défense, ce dernier constituant à n'en pas douter un représentant **[PIC. 45]** du « tableau » du *Cinquième fantasme*.

En commençant l'écriture du film, j'avais déjà à l'esprit une image très précise du lieu où allait se dérouler l'action : il s'agissait d'une grande place publique, au pied d'une haute muraille d'immeubles, en bordure d'un immense lac, avec une promenade bordée d'arbres et de bancs ²⁹. Ce que je retiens, aujourd'hui, de ce premier décor imaginaire, c'est qu'il évoquait un espace scénique, il était comme un gigantesque théâtre urbain : la place en était la *scène* ; les immeubles, la *toile de fond* ; le lac, le *parterre* avec ses spectateurs (en référence à *La Mouette* de Tchekhov). Ma référence au théâtre s'arrête là, c'est-à-dire à un décor extrêmement épuré où ne se détachent, comme de véritables signes plastiques, que quelques éléments essentiels au drame : des bancs, une cabine téléphonique, la terrasse d'un café, etc. Cet agencement minimal évoque également les « décors » de nos rêves, dont on ne conserve au réveil qu'une image fragmentaire : un ou deux éléments plantés là, au milieu de rien, dans les brumes de notre inconscient.



PIC. 46 La Défense (le Parvis et la Grande Arche).

30. Serge Daney a pointé le paradoxe selon lequel l'intervalle entre les figures, au cinéma, était toujours double : espace géométral, aristotélicien / espace du désir et de la pulsion. Nous avons vu ce qu'il en était du désir et de la pulsion quant au *Cinquième fantasme*. Concernant l'espace géométral, nous avons affaire ici, dans ce jeu « avec » les éléments du décor de La Défense, c'est-à-dire dans toute la seconde partie du film, à un cinéma qui n'a plus aucune réalité, un pur cinéma vectoriel, un cinéma de points et de segments : traversée du personnage en ligne droite, « téléportation », renvoi, aller-retour, immobilisation, contournement, etc.

31. Une scène en particulier matérialise ce *magnétisme* de la cabine téléphonique rouge : lorsque, de nuit, on traverse la Défense et que l'on passe à quelques centimètres de la cabine éclairée de l'intérieur comme une grosse lanterne infernale, l'image est affectée par une série de « drops » qui, techniquement, correspond à une altération de la bande magnétique par une interférence électromagnétique.

32. Cf. *infra*, « Cadre et hors-cadre du "tableau" du film », p. 317.

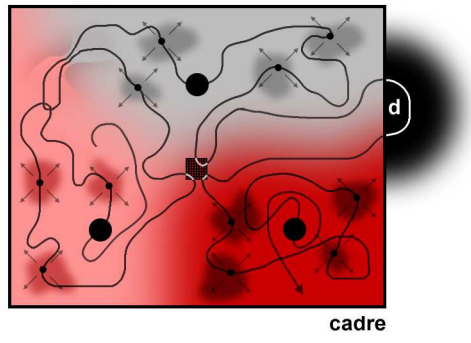
33. Cf. *infra*, « Métamorphose / anamorphose », p. 443 sq.

Ce qui m'a conduit vers La Défense, c'est avant tout ses hauts immeubles à l'américaine. Mais en effectuant un premier repérage, j'ai découvert son parvis, exactement tel que j'avais imaginé ma place publique – un simple *plan* dont rien ne vient perturber la nudité –, sa Grande Arche, son Bistro, et surtout, sa Jetée. Ce qui m'a séduit, c'est essentiellement le côté fantastique du paysage, de l'architecture. Les nombreuses œuvres d'art exposées suggèrent déjà la présence d'une dimension parallèle : celle de l'imaginaire. Hormis la Jetée où se déroule une grande partie de l'action, bien d'autres éléments du paysage m'apparaissent « évidents » pour le film, à commencer par la Grande Arche qui dessine comme une immense porte entre deux mondes, le monde réel des affaires (le Parvis) et un autre monde plus à l'écart, retiré, chimérique (la Jetée) ; il y a aussi cette étrange ligne blanche qui traverse le Parvis et qui dessine comme un chemin virtuel menant là encore nulle part, un simple segment³⁰ ; et puis le Bistro de l'Arche, parfaitement situé pour l'action du film, avec ses parasols et son enseigne en néon rouge, couleur symbolique dans le film. Certes, il n'y a pas le lac bordé d'arbres et de bancs, mais la contrepartie de l'Arche et de la Jetée fait aujourd'hui de La Défense le décor *idéal* pour un tournage du *Cinquième fantasme* [PIC. 46].

Cette métaphore du décor de la Défense pour dire le « tableau » du film est d'autant plus intéressante que l'action se situe essentiellement sur les *bords* du parvis, c'est-à-dire sur le *cadre* du « tableau » : le Bistro, la Grande Arche, la Jetée, etc. Il y a seulement cette cabine téléphonique rouge, avec cette « ligne » blanche qui y mène, placée au milieu de nulle part et qui fait office d'« aimant³¹ » en mettant *en communication* les différents espaces-temps du film. Mais un tableau n'est pas simplement délimité par son cadre, il dispose également – non pas d'une « profondeur » (iconique) – mais d'une « épaisseur » (picturale), celle de la toile et de sa couche picturale. Partant de ce constat, et au regard du plan-parvis qui matérialise en quelque sorte la toile de ce « tableau », il est possible de déterminer un second hors-cadre – ou plutôt hors-toile – c'est-à-dire eu égard à sa planéité. En effet, tout ce qui se situe sur le plan du parvis appartient à une certaine « réalité », tout ce qui se situe en dessous appartient comme à un autre « plan d'existence » : nous allons bientôt évoquer³², à ce propos, le moment où la caméra traverse la surface du parvis pour introduire un flash-back ; nous verrons également³³ comment la temporalité devient incontrôlable dès le moment où Françoise descend aux toilettes situées au *sous-sol* du Bistro, comme si le temps se transformait en espace permettant ainsi de voyager au travers du film.

Parmi ces premières analyses, on peut remarquer que beaucoup s'appuient sur l'espace architectural atypique de la Défense : cela prouve à quel point celui-ci joue un *rôle* essentiel dans

Fig. 08



le dispositif narratif du *Cinquième fantasme* : il s'agit là d'un rôle symbolique, en ce sens que la Défense n'est presque jamais utilisée pour ce qu'elle est réellement : socialement, économiquement, politiquement, etc. D'autre part, cette mise en scène symbolique met en relief le fait que cet espace architectural n'a rien de *décoratif*, qu'il n'est pas simplement le lieu où se déroule l'action : chacune de ses composantes intervient cinématographiquement. Ce n'est d'ailleurs qu'à ce moment-là qu'on peut véritablement parler de « décor », et non plus d'« architecture » ou de « paysage » : lorsque l'aspect fonctionnel du lieu est utilisé comme support de relations plus ou moins abstraites. À partir de ce moment-là, le décor dépasse sa simple fonction usuelle pour se constituer en véritable moteur de la narration.

Cadre et hors-cadre du « tableau » du film

Qui dit « cadre », nous venons d'en voir un premier exemple, dit également « hors-cadre » : le « tableau » du *Cinquième fantasme* ne déroge pas à cette règle, et c'est ce qui fait de lui un véritable tableau, et non pas simplement une métaphore. Pour matérialiser ce « cadre » du tableau, il m'a fallu procéder à des hors-cadres, ce que j'ai fait notamment à deux reprises au cours du film : le premier intervient au niveau *diégétique*, c'est-à-dire en dehors des 24 heures *représentées* dans le film ; le second intervient au niveau *filmophonique*, c'est-à-dire en dehors du temps que *durait* le film à l'époque où j'ai effectué ce hors-cadre mais qui, bien entendu, fait aujourd'hui partie intégrante de sa nouvelle durée.

Le premier hors-cadre [FIG. 8] intervient donc dans la temporalité *représentée*, il concerne la diégèse : il s'agit de la séquence nocturne qui se déroule à la sortie d'un tunnel sombre, sous le périphérique parisien. En écrivant cette séquence, j'ai immédiatement su qu'elle prenait place à l'extérieur [d] de ce que je ne nommais pas encore à l'époque le « tableau » du film. En effet, l'action se déroule la veille au soir de la journée qui constitue le « cadre » diégétique du film : il fait nuit noire et certains détails, notamment la carte rouge et le polaroid, permettent de replacer l'événement en amont de tous les autres.

Notons que la séquence n'est pas placée en début de film mais en plein milieu, à la manière d'un *flash-back*. Cet artifice cinématographique permet de renforcer la position décalée – en retrait – de la séquence, position hors-cadre que viennent signaler divers éléments. Il y a d'abord le choix du décor dont la référence caricaturée au film noir dissimule à peine la symbolique : nous sommes sur le périphérique qui dessine comme un immense cadre autour de la capitale, cadre que nous franchissons au moment où l'on pénètre dans le tunnel sombre en contrebas... pour aboutir « de l'autre côté », là où va se dérouler la scène avec les cinq Tueurs en Noir.

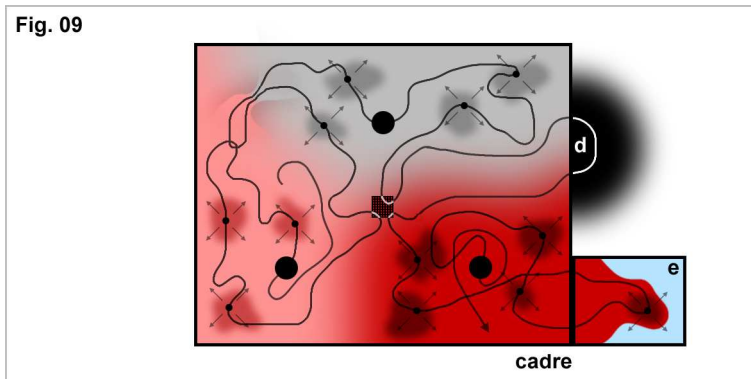
34. Nous avons ici l'image d'un hors-cadre temporel : celui du film en train de se faire (se préparer).

35. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 30.

36. Cf. *infra*, « Décadrage(s) », p. 567 sq.

Le franchissement du cadre par la caméra est donc ici symbolisé au niveau du *profilmique*, par le choix du décor ; il l'est également au niveau *cinématographique*, par la manière dont nous *glissons* dans et hors de ce flash-back. En effet, j'ai voulu *matérialiser* le franchissement de cette limite, dans le tableau, entre le in-cadre et le hors-cadre : il y a donc ce mouvement de caméra descendant qui traverse à deux reprises la surface du sol et qui fait passer d'abord du parvis de la Défense (jour / début de pluie) au périphérique (nuit / fin de pluie), puis du périphérique (sous le tunnel) à la terrasse du Bistro (sur le bord du Parvis). Notons que ce dernier passage ne se fait pas sans l'intermédiaire d'un plan que l'on peut situer non plus hors-cadre ou in-cadre, mais à l'intérieur même du cadre en tant qu'objet et zone transitionnelle et donc en quelque sorte *utopique* : en effet, sous le tunnel, après avoir pénétré dans le sol au travers d'une bouche d'égout, la caméra poursuit sa descente parmi ce qu'on imagine être une épaisse charpente en bois – il fait très sombre – et débouche enfin sur ce plan tellement décalé temporellement qu'il est impossible de le situer *dans* le film : on se trouve dans le décor du Bistro, mais c'est un décor en construction³⁴, échafaudages, planches, outils, etc. Le Serveur, se tient devant nous, un verre à la main. Sans bouger d'un millimètre, il lâche l'objet. Le bris du verre, image et son, est coupé au montage, mais va trouver son écho dans le plan suivant : en effet, de retour à la terrasse du Bistro, alors qu'on observe Françoise en train de boire tranquillement sa bière depuis plus de quatre minutes, soudain, on entend – en son off – le bruit du verre qui se brise ! Un contrechamp nous montrera le serveur en train de ramasser les morceaux éparés : ici, le lien qui est tissé entre le plan décalé (le lâché de verre) et ces deux derniers plans (son off et contrechamp) ne peut se revendiquer d'aucune autre logique que « plastique », c'est-à-dire formelle : c'est tout simplement ce que Michel Chion appelle jouer « avec » le cinéma. Il y a d'ailleurs comme un jeu de mots – un *Witz* ? – en ce sens que le verre est doublement brisé : *réellement* par sa chute qui le fait se fracasser au sol, *cinématographiquement* par le montage qui « brise » sa destruction en deux moments (et deux modes) distincts, celui (visuel) de sa chute et celui (sonore) de son éclatement.

Jacques Aumont considère « le cadre, le hors-cadre plutôt, comme lieu jamais récupérable imaginairement, lieu éminemment symbolique où se machine la fiction mais où elle ne pénètre pas³⁵ ». Nous allons y revenir plus en détails par la suite³⁶, il y a dans *Le Cinquième fantasme*, comme le montre cet exemple du verre doublement *brisé*, une volonté de réinvestir dans la fiction – de « récupérer » – cette dimension incompatible du cadre et du hors-cadre, en la (re)travaillant de telle manière à ce qu'elle s'intègre pleinement à la fiction, sans en perdre pour autant son aspect étrangement inquiétant.



37. Il s'agit, notamment, du dialogue entre Françoise et l'Homme à la Voix Grave ; de la scène de l'assassinat (donner enfin l'opportunité à Françoise de jouer son rôle de tueuse) ; du trajet snowien de la caméra d'un immeuble à un autre, avec clivage image/son ; ainsi que du personnage du photographe avec son mur de photos de repérage.

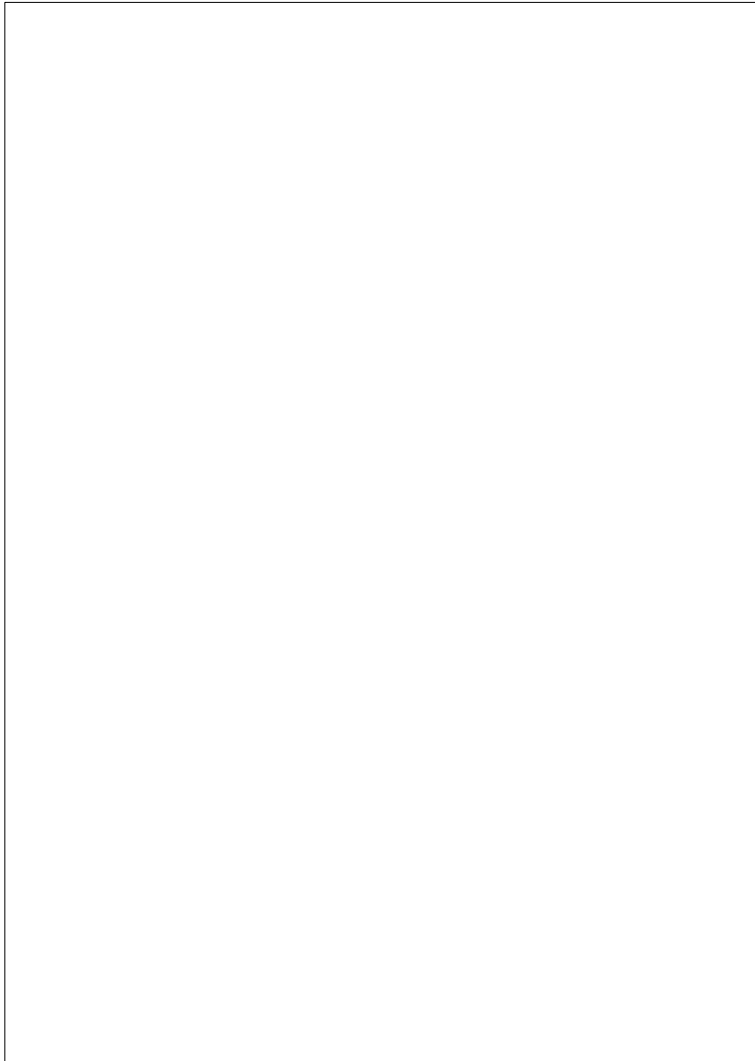
38. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.

39. Ma séquence, du reste, commence en noir et blanc... pour finalement revenir progressivement à la couleur.

Le second hors-cadre [FIG. 9] du « tableau » du *Cinquième Fantôme* concerne donc non plus la diégèse, mais le film en tant que tel : il s'agit de la séquence de l'assassinat du photographe par Françoise. J'avais accumulé un certain nombre d'idées de scènes³⁷ que je ne parvenais pas à intégrer à la structure du film telle qu'elle se présentait, c'est-à-dire dans le cadre de mon « tableau ». J'ai donc décidé, pour ne pas abandonner ces idées, de les développer à part, dans un second petit « tableau » [e] – supplément d'espace vierge – où elles purent s'étendre librement, sans contrainte, pour constituer finalement cette séquence supplémentaire. Ensuite, sans le moindre travail d'intégration, j'ai simplement « greffé » ce second tableau sur le bord du premier, coupant en deux la séquence avec les cinq Tueurs sur les docks pour l'y intercaler. Ce second tableau est très précisément ce qu'on appelle un « parergon », en ce sens qu'il s'ajoute à l'œuvre maîtresse, y participe et, en même temps, s'y oppose :

*Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord*³⁸.

De cette greffe postérieure à la structure ternaire du film, celui-ci en garde une trace *cinématographique*, dans le passage qui s'opère entre cette séquence « greffée » et la séquence « receveuse » (sur les docks) : en effet, la séquence commence par l'assoupissement de Françoise, suivi d'un « cut au noir » avec fondu d'ouverture, puis s'achève par son réveil précédé également d'un « cut au noir » avec ouverture sur la séquence « receveuse », c'est-à-dire retour sur les docks. On peut interpréter ces deux passages au noir comme la conséquence, non pas d'une « mauvaise » *collure* (au niveau du montage cinématographique), mais d'un « mauvais » *collage* (au niveau de l'assemblage du « tableau », entre le cadre d'origine et la portion supplémentaire greffée). Cet artifice désigne *cinématographiquement* la matérialité du « tableau », un peu à la manière dont, *diégétiquement* cette fois, dans l'exemple précédent, la caméra traverse une épaisseur d'échafaudages en bois qui vient matérialiser le traditionnel cadre en bois des tableaux de peinture. J'ai même pensé – j'y pense encore – donner à cette séquence une qualité photographique sensiblement différente³⁹ par rapport au reste du film, comme si ce nouveau format accolé au « tableau » était d'une autre texture, comme si sa toile par exemple était plus grossière, plus épaisse, ou au contraire plus fine, plus délicate.



PIC. 47 Alain Fleischer, *Tout un film, une seule image*, 1992, tirage photographique.

40. Cette dernière éventualité est intéressante en ce qu'elle pourrait suggérer une autre démarche : ce n'est plus un supplément d'espace vierge que j'aurais greffé sur le bord du « tableau », mais un morceau d'image déjà constituée (la scène du meurtre) au travers de laquelle je fais passer le fil narratif du film, et dont, forcément, le reste du film garde les traces : notamment la scène de l'interrogatoire.

41. Ces images ont en effet une double consonance : à la fois repérage pour le film et repérage pour l'assassinat de Françoise qui aura lieu à la cabine téléphonique rouge, placée comme un repère au centre du parvis de la Défense.

42. Cf. scénario, p. 100.

Selon ce que je viens d'en dire, la séquence apparaît comme un rêve-souvenir de Françoise, celui de cet étrange assassinat dont on parle tout au long du film, notamment durant la scène de l'interrogatoire avec la Femme Mystère. Ainsi, paradoxalement, toute cette séquence mettant en scène l'assassinat, bien que rajoutée *a posteriori*, semble être l'objet – l'intrigue – de tout le reste du film qui nous en propose la planification et les multiples conséquences. Elle est son cœur, son drame, son crime. Cependant, en essayant d'esquisser une chronologie du film, afin de replacer tant bien que mal les événements « dans l'ordre », il m'a bien été obligé d'admettre que cette séquence d'assassinat ne pouvait s'intégrer nulle part dans cet intervalle de temps compris entre la commanditation par la Femme Mystère sur la Jetée et la scène d'interrogatoire où le crime nous est révélé comme accompli. On ne sait pas alors si cet assassinat auquel nous assistons, du haut de l'immeuble, n'est qu'un fantasme, un rêve, un souvenir plus lointain, ou s'il appartient à une autre histoire, à un autre film⁴⁰. Cette incertitude topique, nous pouvons en dernière instance l'attribuer à cette position hors-cadre de la séquence, à son statut de parergon.

Cette position hors-cadre – en retrait – est également ce qui permet à cette séquence de contenir une « image » totalisante du « tableau » du film : je fais référence au mur recouvert de photographies que l'on peut observer dans le bureau du photographe. Françoise découvre avec stupeur et effroi que les clichés épinglés représentent tous les lieux qu'elle vient de traverser au cours de la journée, donc du film, quelques-unes des photographies représentent des lieux encore inconnus mais que le film ne va pas tarder à nous faire visiter. Ce mur d'images – ce tableau – ne peut être plus terrifiant pour le personnage qui se retrouve comme confronté à son destin – son passé, son présent et son futur étant déjà déterminés par ces images qui ne sont autre chose que les repérages du film. Françoise se retrouve donc confrontée à sa véritable nature, cinématographique, un personnage dont le destin est prévu à l'avance, déjà écrit, scénarisé, découpé et dont l'inéluctabilité est fatale⁴¹.

*C'est un peu comme si tu avais vu ta mort, là, toute proche, sous tes doigts : ta propre mort. Mais tout ça ne change rien à notre histoire, parce que c'est déjà écrit, Françoise... Tout est déjà écrit. Et pour ce que j'en sais, la fin est désormais très proche*⁴².

Ce mur d'images, comme le « tableau » du film, propose dans une configuration spatiale, c'est-à-dire simultanément, ce qui s'est déroulé, se déroule et va se dérouler successivement : il nous offre une vision d'ensemble – *immédiate* – du film dans son intégralité.

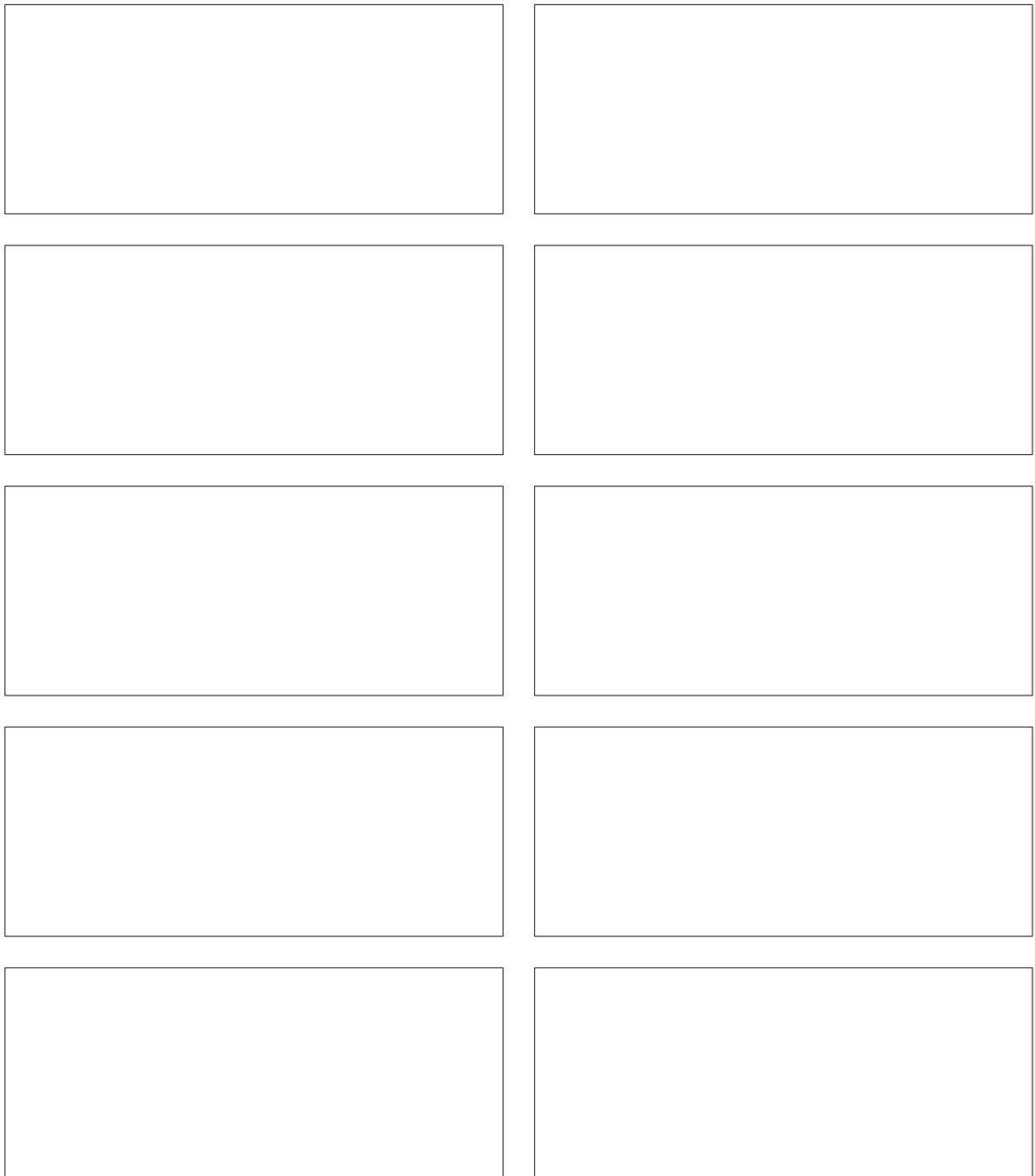


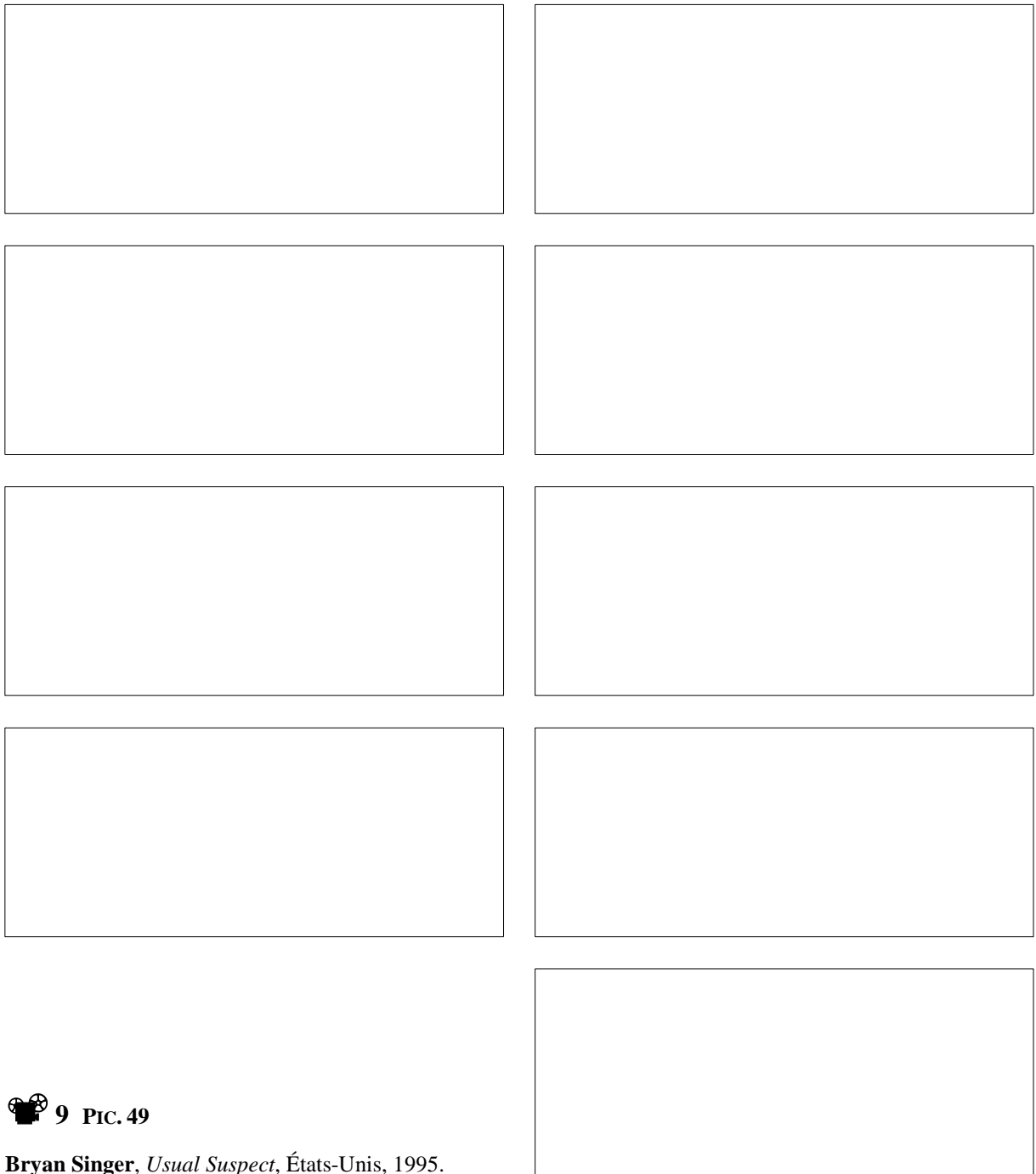
FIG. 48 John Woo, *Paycheck*, États-Unis, 2003.

43. Avertissement : mon analyse révèle le secret de l'intrigue.

On retrouve cette idée dans une œuvre comme celle d'Alain Fleischer, *Tout un film, une seule image* [PIC. 47], où l'artiste a tout simplement réalisé une empreinte photographique de la pellicule d'un film, regroupant ainsi en une seule image (la photographie) toutes les images du film (les photogrammes). Le spectateur se retrouve dans l'obligation de reproduire le mouvement du projecteur par son regard – sa lecture – le long de la bande image. L'entreprise se révèle vite impossible, le film se déployant d'une façon bien trop libre dans l'espace, les photogrammes disparaissant dans les vrilles, les entrelacements et autres circonvolutions de leur support de celluloid. Tout un film est là, à la fois entièrement visible et complètement invisible, illisible, disparaissant dans cette fixité inhérente à la photographie, expirant de l'absence du temps et donc du mouvement dont sa « vie » dépend.

Il arrive parfois que certains films proposent une mise en abyme de leur « tableau » au cours d'une scène. Parmi de nombreux exemples, citons-en deux parmi les plus explicites. Le premier est extrait du film de John Woo : *Paycheck*. C'est l'histoire ⁴³ d'un ingénieur, Michael Jennings, qui travaille sur des projets top secrets pour de puissantes sociétés de haute technologie. À l'issue de chaque contrat, sa mémoire est « effacée » pour l'empêcher de divulguer la moindre information confidentielle, tandis qu'un chèque substantiel lui est remis. Mais lors de son dernier contrat, l'enveloppe qu'il reçoit ne contient pas le moindre chèque, juste des objets hétéroclites sans aucune valeur : à en croire la banque, Jennings aurait renoncé à ses honoraires habituels en échange de cette mystérieuse enveloppe. Jennings découvre bientôt que ces objets sont autant d'éléments qui vont lui permettre d'éviter les obstacles mortels qu'il va rencontrer, son employeur ayant décidé de l'« effacer » lui plutôt que sa mémoire. On comprend bientôt que le projet sur lequel il a travaillé durant trois années n'est autre qu'un dispositif optique permettant de voir dans le futur. Jennings comprend alors progressivement que sa mystérieuse enveloppe contient, sous la forme de solutions, l'ensemble des événements qui vont survenir dans le film et dont il a pris connaissance avant de consentir à se faire effacer la mémoire : il a anticipé chaque obstacle à l'aide de chacun de ces objets insignifiants – mais vitaux – qui sont passés inaperçus aux yeux de son employeur.

Dans la scène qui nous intéresse [PIC. 48], Jennings déballe ses objets pour essayer de comprendre chacune de leur fonction. Pour commencer, il retire l'édredon sombre qui recouvre le lit dans la chambre d'hôtel et obtient ainsi un fond blanc symbolique sur lequel il vide l'enveloppe contenant les objets mystérieux et entreprend de les placer sur le drap – la toile – après les avoir observés un à un. La forme qu'il dessine est celle, significative, d'un point d'interrogation : c'est effectivement son destin que Jennings questionne ainsi, son avenir, c'est-à-dire le film qui



 9 PIC. 49

Bryan Singer, *Usual Suspect*, États-Unis, 1995.

44. Avertissement : mon analyse révèle le secret de l'intrigue.

va se dérouler progressivement en lui donnant, l'une après l'autre, les réponses aux questions posées par ces mystérieux objets qui vont (ré)orienter le cours des événements, et dont le dernier va lui sauver la vie.

Mon second exemple de ce type de mise en abyme du « tableau » du film est extrait du film de Bryan Singer : *Usual Suspect* [PIC. 49]. Le récit est construit sous la forme d'un témoignage⁴⁴ : Roger "Verbal" Kint, seul rescapé d'un braquage qui a mal tourné, raconte à l'inspecteur Dave Kujan comment se sont déroulés les événements, remontant bien en amont du drame. Il est notamment question d'un mystérieux Keizer Soze dont la police elle-même ne sait pas s'il s'agit d'un mythe ou d'un criminel particulièrement dangereux et insaisissable. Le film retrace le cours des événements en suivant ce que nous raconte "Verbal" Kint

À la toute fin du film, après que "Verbal" Kint ait fini sa déposition, celui-ci est relâché et l'inspecteur Kujan, déçu de n'avoir pu condamner quiconque dans cette affaire, se remémore le témoignage qui vient de lui être fait : tandis que les paroles de "Verbal" Kint reviennent en voix off, le regard de Kujan se pose distraitement sur la cloison du bureau où est punaisé tout un tas de documents concernant des enquêtes en cours. On le voit alors sourire en remarquant des coïncidences entre certains éléments du témoignage de "Verbal" Kint et ce qu'il a sous les yeux. Mais, rapidement, son visage se décompose tandis qu'il multiplie les liens : sous le choc de la révélation, Kujan laisse tomber sa tasse de café qui se brise par terre en révélant un dernier indice sur la véritable nature de ce qui vient de nous être raconté : que « des histoires », une véritable fiction inventée de toute pièce à partir des éléments piochés au hasard dans le cadre du bureau, et assemblés en maître du récit par le regard narratif de Roger "Verbal" Kint... alias Keizer Soze. Kujan essaiera de le rattraper, en vain, le criminel fantôme ayant déjà disparu à quelques pas de là, emportant avec lui son propre mythe : « à mon avis, après ça, vous n'en entendrez plus jamais parler ». Comme Kujan, le spectateur s'est laissé berné par le personnage narrateur, mais contrairement à l'inspecteur, le spectateur jouit intensément de cette désillusion : il jubile car le film apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cette autre chose. Quelques secondes avant la révélation, les mots échangés entre Kujan et son collègue étaient révélateurs :

- *T'es vraiment bordélique.*

- *Oui, mais c'est un désordre organisé. C'est logique si on regarde comme il faut.*

Faut prendre de la distance.

45. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

46. Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 110-111.

47. « Sublimier » est à prendre ici dans son sens physique, c'est-à-dire pour désigner le passage d'un corps de l'état gazeux à l'état solide sans passer par l'état intermédiaire liquide.

48. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 87.

Le regard dans le tableau

Des images innocentes

Ce « tableau » du *Cinquième fantasme* est bien sûr un tableau imaginaire, il se développe dans mon esprit. Mais lorsque je travaille le film, son récit, ses images, alors c'est moi qui suis dans ce « tableau ».

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être ⁴⁵.

Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau ⁴⁶.

Ce « tableau » est donc une image mentale, en quelque sorte le fantasme *condensé, sublimé* ⁴⁷. Certes, mais c'est une image qui, nous l'avons vu, s'est développée aussi bien sur le plan *iconique* (ce que représente cette image) que sur le plan *pictural* (ce qui constitue « matériellement » cette image). Cette dimension *picturale* du « tableau » – son cadre, sa matérialité, ses « touches » de peinture, etc. – apparaît paradoxale eu égard à sa nature psychique, c'est-à-dire justement immatérielle. Il s'agit donc d'un *pictural imaginaire* qui se retrouve ainsi opérant sur le même plan d'existence que l'*iconique* qu'il était censé en principe contenir, matérialiser, lui donner une forme, etc. On peut supposer que ce « nivelage » entre l'*iconique* et le *pictural* n'entre pas pour peu dans leurs étranges interactions à l'intérieur du *Cinquième fantasme*, où il est souvent permis de passer sans rupture sensible de l'un à l'autre, ce qui n'est pas sans fragiliser considérablement la frontière entre la diégèse (le monde) et le cinématographique (le film), occasionnant d'autres glissements plus ou moins dangereux, d'une dimension à l'autre, mais sans pour autant briser irrémédiablement les soubassements de la fiction. En effet, cette matière cinématographique qui, prenant vie iconiquement, se dévoile au grand jour, est aussitôt réinvestie par la fiction, au profit de l'intrigue.

Lorsque j'écris, plus exactement lorsque je (re)lis, c'est-à-dire une fois que le « tableau » a été plus ou moins définitivement instauré, c'est effectivement moi qui suis dans ce « tableau », dans son image, « moi » c'est-à-dire mon regard : « discourir (auraient dit les classiques) n'est que "peindre le tableau qu'on a dans l'esprit" ⁴⁸ ». Il s'agit pour moi de décrire *subjectivement*

49. Alain cité par Jean-Paul Sartre, in *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 174.

50. Dans ce premier cas, selon Sartre, l'acte imaginaire, pour être possible, doit se substituer à l'acte de perception : on ne peut à la fois voir et imaginer un même objet. L'image fait disparaître la perception à la conscience, et inversement, la perception fait disparaître l'image.

51. Cf. *supra*, « L'image poétique », p. 277 sq.

52. Jean-Louis Vieillard-Baron, *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999, p. 76.

ce « tableau » qui n'est autre qu'une structure imaginaire (mentale), c'est-à-dire de relier un à un, par le « regard », les détails qui le composent. Pour certains philosophes, une image mentale ne peut faire l'objet d'une description. Sartre qui est de ceux-là, reprend l'exemple d'Alain pour qui, il est possible d'imaginer le Panthéon avec toutes ses colonnes sans qu'il soit possible, dans cette image mentale, de les dénombrer :

*Beaucoup ont, comme ils disent, dans leur mémoire, l'image du Panthéon, et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande, alors, de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or non seulement ils ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent même pas l'essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. Que voient-ils donc, lorsqu'ils imaginent le Panthéon ? Voient-ils quelque chose ?*⁴⁹

Ainsi, l'image mentale aurait quelque chose d'insaisissable, comme un mirage. Cependant, ce qui demeure inaccessible dans cette image (le nombre de colonnes) et que, effectivement, prouve l'anecdote d'Alain, est-ce véritablement ce qu'il y a d'essentiel dans une image ? Il y a quelque chose de dérangent dans cette confrontation par Sartre de l'imaginaire à la sensation (la vision), c'est qu'il suppose que les images mentales soient de simples « ersatz » plus ou moins fidèles de la réalité : pour Sartre, en effet, l'imaginaire semble ne consister qu'à « se rendre présent » un objet présent⁵⁰, absent ou inexistant. Or, que serait une « image poétique » telle que l'observe Bachelard par exemple et telle que nous l'avons analysée⁵¹, si elle n'était qu'une plate copie (nébuleuse) de la réalité extérieure au sujet ? Comme le dit Jean-Louis Vieillard-Baron, « une image est un ensemble de suggestions affectives et intellectuelles qui a souvent fort peu à voir avec la sensation⁵² ». « Décrire » objectivement l'image mentale c'est-à-dire l'objet qu'elle « représente », tel que l'évoque le projet impossible d'Alain, c'est la réduire à presque rien. Toujours selon Vieillard-Baron, l'analyse que propose Sartre de l'image du Panthéon manifeste une tendance objectivante qui, par sa nature même, néglige totalement la dimension dynamique, créatrice et subjective de l'esprit :

Cette méconnaissance de la réalité spirituelle éclate au grand jour quand on pose la question du sens : quel sens cela a-t-il pour moi, philosophe, de chercher à compter les colonnes du Panthéon dans l'image que je m'en fais et que je reproduis artificiellement dans ma tête ? Si cela n'a aucun sens, si c'est parfaitement artificiel, comme je le pense, que dois-je penser du philosophe qui s'amuse à ces jeux-là ? L'imagination,

53. *Ibid.*

54. Nous avons vu que c'était précisément l'inverse : c'est la conscience qui est (regard) *dans* l'image en tant qu'espace de l'inconscient.

55. « La conscience imageante représente un certain type de pensée : une pensée qui se constitue dans et par son objet ». Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 216.

56. *Ibid.*, p. 22.

57. *Ibid.*, p. 100.

si elle existe, a un sens et ne se laissera pas manipuler de cette façon, surtout si elle a quelque chose à voir avec la réalité de mon esprit ⁵³.

Il y a tout de même quelque chose d'essentiel dans *L'Imaginaire* de Sartre, c'est son concept de « conscience imageante ». Pour Sartre l'image ne joue ni le rôle d'illustration ni celui de support de la pensée, n'étant rien d'hétérogène à la pensée. Il s'en prend notamment à Hume qu'il accuse de tomber dans « l'illusion d'immanence », c'est-à-dire le fait de croire que l'image est *dans* notre conscience ⁵⁴, et que l'objet de l'image est *dans* l'image. Au contraire, pour Sartre, l'image *est* conscience, elle est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet ⁵⁵ : « ce serait une grave erreur de confondre cette vie de la conscience imageante, qui dure, s'organise, se désagrège, avec celle de l'objet de cette conscience, qui, pendant ce temps, peut fort bien rester immuable ⁵⁶ ».

Le problème de la pensée sartrienne sur l'imaginaire est, nous venons de le voir, qu'elle se limite dans son dessein à « se rendre présent » un objet : pour Sartre, une image mentale, c'est avant tout un référent – une feuille de papier, l'ami Pierre, le Panthéon, etc. – alors que, à considérer l'« image poétique » bachelardienne, c'est quelque chose de bien plus *plastique*, c'est-à-dire quelque chose de toujours en mouvement. C'est, pour ainsi dire, non pas une forme, mais une matière, d'où naissent d'autres formes, d'autres images. Sartre parle de l'image mentale comme d'un objet unique et fermé sur lui-même – fini – alors qu'elle est proliférante. Certes, par exemple dans le domaine de l'art, l'œuvre – l'objet – à laquelle l'imagination aboutit parfois est quelque chose, mais elle, l'imagination, ce n'est pas quelque chose, c'est un processus, un mouvement. Notons tout de même que Sartre n'est pas entièrement imperméable à cette idée d'un imaginaire comme « mouvement », notamment lorsqu'il se réfère aux images hypnagogiques sujettes à des changements incessants : « il s'agit, en effet, d'un monde en perpétuel mouvement : les figures se transforment, se succèdent rapidement, un trait devient une ficelle, une ficelle devient un visage... ⁵⁷ ». Il explique ces mouvements, notamment, par le cours même de la pensée qui n'est jamais à court d'interprétations, une évidence chassant l'autre.

Pour rendre compte de cette opposition entre l'imaginaire sartrien et l'imaginaire bachelardien, c'est-à-dire entre l'imaginaire *reproductif* et l'imaginaire *créatif*, la langue allemande, riche comme à son habitude, possède deux termes distincts, que l'on traduit tous deux par « imagination », mais qui correspondent en réalité à deux modes très différents : il s'agit de *Einbildungskraft* et de *Phantasie*. *Phantasie* désigne l'imagination productrice (poétique) et s'oppose à *Einbildungskraft* comme imagination reproductrice, comme imagination transcendante. *Einbildungskraft* c'est



PIC. 50 Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, huile et émail sur toile, 266,7 x 525,8 cm

58. Julia Kristeva, *La Révolte intime*, *op. cit.*, p. 304.

59. [note supprimée].

l'imagination kantienne en tant que faculté responsable de la production d'images du monde. *Phantasie*, nous l'avons vu, a été repris par la psychanalyse et désigne les productions de l'imagination par lesquelles le Moi tente d'échapper à l'emprise de la réalité, tels les rêves diurnes, et qui souvent s'organisent dans un rapport étroit avec l'inconscient – d'où, on peut le deviner, cette absence de transcendance vis-à-vis du monde réel.

En effet, cette idée sartrienne selon laquelle, une image mentale se donne d'un coup et son « observation » ne nous apporte rien de plus, ce n'est évidemment pas celle de la psychanalyse pour qui l'image mentale ou *Phantasie* montre et signifie toujours plus que ce qu'elle veut bien « dévoiler » de sa *chair* au premier abord : il faut la lire, c'est-à-dire essentiellement la regarder, l'observer, l'écouter, pour extraire les images qui se cachent derrière son apparente absurdité. Mais, comme le précise Julia Kristeva, cet acte imageant n'est pas un acte sensoriel, tel que l'implique une image réelle, mais un « acte réflexif » : « le regard se détourne en effet de l'objet pour ne se diriger que sur la façon dont celui-ci est donné ⁵⁸ ». Il y a donc ici *flirt* entre regard et pensée, le regard se donnant les enjeux de la pensée (réflexivité), la pensée prenant la forme du regard (vagabondage), nous y reviendrons.

Le « tableau » du film serait donc, comme tout tableau, une image fixe, unique, en deçà du regard et, donc, de la *narrativité* (dans le sens d'une délivrance des images), une image *vierge* de toute implication. La question que l'on peut se poser tout d'abord, c'est de savoir si, véritablement, il peut exister ou non une telle image « innocente », c'est-à-dire une image qui, d'une manière ou d'une autre, ne contienne pas dans sa trame le germe d'un « sens », des éléments « séduisants » capables de « détourner » le regard en l'orientant dans telle ou telle direction particulière. La question est de savoir si oui ou non le regard peut agir en « libre-arbitre », c'est-à-dire s'il peut se déterminer librement – voire arbitrairement – à agir (mouvements) et à penser (interprétations), ou s'il est condamné à suivre des chemins déjà tracés, fatalement « déterminé » par les forces internes à l'image qui l'y nécessitent.

Dans l'absolu, pour qu'une image soit « innocente » il faudrait qu'elle soit « Khaos », c'est-à-dire qu'elle se présente comme vague et vide, indifférenciée, informelle, pure matière antérieure à toute organisation. Une telle image, l'art nous en offre assez peu d'exemples : on pourrait évoquer une peinture de type « *dripping* », telle celle de Jackson Pollock [PIC. 50], qualifiée également de « *all-over* » et qui se caractérise par l'absence de composition centrée, les différentes nuances et couleurs se fondant simultanément les unes dans les autres au gré des coulures formelles – ou plutôt anti-formelles – qui créent des rythmes plastiques dépourvus de contrastes explicites, une peinture « polyphonique », tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation d'un bord à l'autre du format.

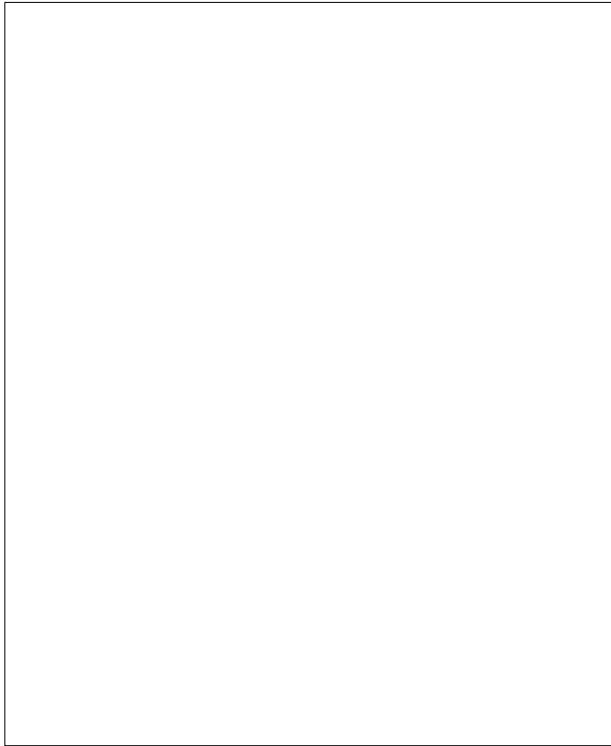


FIG. 51 Yves Klein, *Sans titre (monochrome rose) MP19*
1962, pigments purs et résine sur toile, 92 x 72 cm

60. Clement Greenberg, « La Crise du tableau de chevalet », in *Art et culture, op. cit.*, p. 174.

61. *Ibid.*, p. 172. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée à propos du rhizome : cf. *infra*, « Rhizome », p. 427.

62. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 278.

63. « La forme, c'est ce qui permet à la contiguïté des unités de ne point apparaître comme un pur effet du hasard : *l'œuvre d'art est ce que l'homme arrache au hasard* ». Roland Barthes, *Essais critiques, op. cit.*, p. 217 (je souligne).

64. Clement Greenberg, « La Crise du tableau de chevalet », in *Art et culture, op. cit.*, p. 174.

Le peintre all-over rend tous les éléments et toutes les zones de son tableau équivalents en termes d'accentuation et d'importance. Comme le compositeur de musique dodécaphonique, le peintre all-over tisse son œuvre d'art en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité ⁶⁰.

Greenberg dit fort à propos que « c'est là un genre de tableau qui fait apparemment l'économie de tout commencement, milieu ou fin ⁶¹ ». Certes, il n'y a plus de sens de lecture, le regard est libre de « vaquer » à sa guise, mais uniquement dans ce réseau de lignes enchevêtrées. En d'autres termes, cette « unité » informelle produite par le « all-over » ne fait que multiplier les parcours potentiels de l'œil spectatorial, elle ne lui ouvre pas un champ de liberté totale. D'ailleurs, on pourrait se demander si ces giclures qui « parcourent » le champ de la toile et qui présentent, selon Lyotard, « le mouvement du désir lui-même ⁶² », ne seraient pas précisément la trace du mouvement d'un regard, son parcours sur une image – du coup innocente – qu'on aurait par la suite escamotée.

Finalement rien de moins ouvert pour le regard qu'un Pollock. Il n'y aurait guère alors que les productions monochromes telles que celle d'Yves Klein [PIC. 51], dont l'unité chromatique ne permet effectivement pas de déterminer le moindre mouvement du regard, mais dont les cadres à eux seuls, délimitant ces « images vides », brisent du même coup cette liberté du regard, celui-ci ne pouvant se mouvoir qu'à l'intérieur de cet espace déterminé, et en fonction de lui. Certes, il n'y a pas de forme *dans* l'image, mais l'image elle-même possède une forme, si minimale soit-elle.

Il en ressort donc que la fin de l'innocence de l'image rime avec le surgissement de la forme. Or, une image n'est rien d'autre qu'une forme : faire une image, c'est mettre en forme, c'est créer une forme ⁶³. « La notion même d'uniformité est anti-esthétique ⁶⁴ » écrit Greenberg qui a bien repéré le paradoxe entre l'importance pour l'art d'une œuvre comme celle de Pollock et la menace qu'elle représente de par sa dissipation caractérisée de la forme.

En conséquence, il apparaît qu'une image ne peut absolument pas être « innocente », car c'est précisément un autre regard qui l'a faite telle qu'elle est. La peinture, par exemple, si elle peut encore être innocente à l'état de matière pure, à l'abri dans son tube ou son pot, est aussitôt pervertie dès lors qu'un regard – celui du peintre – lui donne une forme en la déposant à la surface d'une toile, comme dit Maurice Denis, « en un certain ordre assemblée ». Cela, précisons-le, vaut aussi bien pour une peinture « figurative » qu'une peinture dite « abstraite ».

65. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 104.

66. Le ciel est un énorme espace de projection : Hamlet le démontre, qui oblige Polonius à y voir dans le même nuage, tour à tour, un chameau, une belette et une baleine. Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Librio, 1994, p. 74.

67. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 77.

68. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 113.

69. Cette recherche d'équivalence s'est appuyée en réalité davantage sur le mot par rapport à la phrase, que sur la lettre. Certains de ces théoriciens, tel Christian Metz, ont refusé cette équivalence, le plan étant pour celui-ci l'équivalent d'un énoncé, non celui d'un mot : « 1. Les images filmiques sont en nombre infini, comme les énoncés et contrairement aux mots [...]. 2. Elles sont en principe des inventions de celui qui « parle » (ici, le cinéaste), comme les énoncés et contrairement aux mots. 3. Elles livrent au récepteur une quantité d'information indéfinie, comme les énoncés et contrairement aux mots. 4. Elles sont autant d'unités actualisées, comme les énoncés et contrairement aux mots qui sont des unités purement virtuelles (unités de lexique) ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 33-34.

70. Christian Metz, « Le Cinéma : langue ou langage », in *Communication* n° 4, *op. cit.*, p. 63.

71. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 66.

Sartre a repéré dans l'image hypnagogique quelque chose qui pourrait s'apparenter à un certain degré d'innocence de l'image, justement possible par l'instabilité de sa forme : il suffit, dit-il, de « formes faibles, se désagrégant sous la vue et pourtant se reformant sans cesse, des formes où le regard se perde (soit qu'il ne rencontre rien, comme dans la boule de verre, soit qu'il soit constamment renvoyé à des pointes d'épingle, comme dans le cas du marc de café), bref des formes qui eussent la propriété d'exciter sans cesse l'attention et de la décevoir sans cesse. Admettons, d'autre part, chez le sujet une certaine somnolence, un état de suggestibilité : l'image hypnagogique va naître ⁶⁵ ». On peut trouver de telles images – qui ne sont pas véritablement des images, plutôt des matières à images – effectivement dans le marc de café, mais aussi les nuages dans le ciel ⁶⁶, les motifs dans un tapis, etc. Il arrive alors qu'une forme connue jaillisse du chaos *suite aux mouvements de mon regard* (la chose est essentielle, nous allons le voir) : « mes yeux se frayent un chemin, dit Sartre, et ce chemin reste tracé sur la tapisserie. Je dis alors : c'est un homme accroupi, c'est un bouquet, un chien ⁶⁷ ».

Roland Barthes écrit : « la lettre, si elle est seule, est innocente : la faute, les fautes commencent lorsqu'on aligne les lettres pour en faire des mots ⁶⁸ ». Un certain nombre de théoriciens du cinéma ont cherché un équivalent cinématographique à cette plus petite unité du langage ⁶⁹ : pour certains, ce serait le plan, pour d'autres le photogramme. Eu égard à ces deux propositions, auxquelles je ne souscris pas, une image isolée ne peut rien raconter, tandis que par une étrange implication, deux images juxtaposées sont forcées de raconter quelque chose.

Logomorphisme, narrativité... Tout se passe comme si une sorte de courant d'induction reliait quoi qu'on fasse les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain (celui du spectateur comme celui du cinéaste) de refuser un « fil » dès lors que deux images se succèdent ⁷⁰.

Pour Jean Mitry, l'image en tant que « représentation » ne signifie rien, elle *montre*, c'est tout : « la signification filmique est tout autre chose. Elle ne dépend jamais – ou rarement – d'une image isolée mais d'une relation entre les images, c'est-à-dire d'une *implication* au sens le plus général du mot ⁷¹ ». Passer d'une image à deux images, ce serait donc passer de l'image au langage.

Une histoire, un drame, cela ne peut démarrer qu'à partir du moment où le regard a la possibilité de glisser d'une image à une autre, à partir du moment où une première image peut s'actualiser dans une seconde.

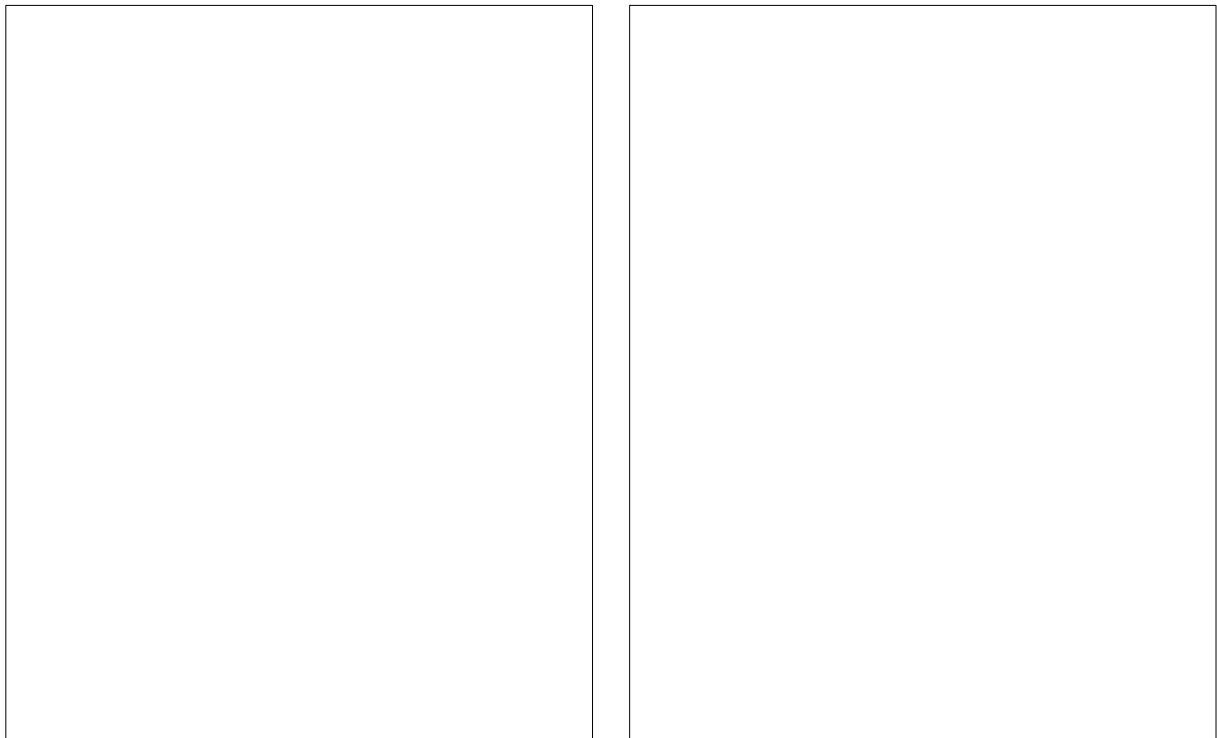


FIG. 52 Mac Adams, *Port Authority*, 1975, photographies noir & blanc (gélatine d'argent), 102 x 93 cm (chacune).

72. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 78.

73. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Société française de photographie, 1998, p. 29.

74. Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 193.

*L'image visuelle qui s'actualise ne le fait pas directement, mais s'actualise dans une autre image, qui joue elle-même le rôle d'image virtuelle s'actualisant dans une troisième, à l'infini : le rêve n'est pas une métaphore, mais une série d'anamorphoses qui tracent un très grand circuit*⁷².

La structure minimale d'une histoire, serait donc un récit constitué de deux images : c'est ce qu'a exploré Mac Adams avec sa série photographique *Mysteries*, diptyques *au travers* desquels se développe l'embryon d'un drame. Comme le montre l'exemple ci-contre, *Port Authority* [PIC. 52], la mise en scène invite le spectateur à tisser des liens multiples entre les deux images, faisant ainsi naître en lui un début d'inquiétude ou de suspicion. En effet, dans l'image de droite, la robe que l'homme bourre dans son sac de voyage, ne serait-ce pas celle de la jeune femme – une prostituée ? – dans l'image de gauche ? Mais que s'est-il passé dans l'intervalle de ces deux images ? Quel crime a été commis ? Un début d'histoire naît dans le cerveau du spectateur, qui va se poursuivre en de multiples ramifications et de nombreuses interprétations.

*Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ?*⁷³

C'est ici la non-contiguïté sur l'échelle du temps entre les deux images qui crée du sens, qui crée l'événement, qui crée le crime. L'idée d'agression, de meurtre, de viol, qui n'est contenue dans aucune des deux images, est pourtant nettement communiquée au spectateur par le jeu de ce « courant de signification » (comme disait Béla Balázs) qui, circulant entre les deux images, transforme l'analogon photographique en récit. L'intervalle se charge d'une intensité dramatique, de par la mise en scène machiavélique qui joue essentiellement sur des petits détails faussement insignifiants, afin de rendre les choses les plus suspectes possible : le motif de la robe, le bracelet et la bague de l'homme, etc. Comme le dit Roland Barthes, tous les événements importants sont tributaires d'un objet prosaïque, humble, familier :

*Le miracle de l'indice : c'est l'indice le plus discret qui finalement ouvre le mystère. Deux thèmes idéologiques sont ici impliqués : d'une part, le pouvoir infini des signes, le sentiment panique que les signes sont partout, que tout peut être signe ; et d'autre part, la responsabilité des objets, aussi actifs en définitive que les personnes : il y a une fausse innocence de l'objet*⁷⁴.

C'est bien ce qui est en jeu dans le travail de Mac Adams : cette investigation du spectateur qui, en l'occurrence, tient exclusivement dans le mouvement de va-et-vient de son regard d'une image à l'autre, afin d'y repérer ces « indices », c'est-à-dire essentiellement les différences ou similitudes entre chaque image et, ainsi, *tisser des liens*.

On peut également remarquer que cette série est une référence pour le moins explicite au cinéma et particulièrement au *film noir*. Chacune de ces photographies en noir et blanc pourrait aussi bien être un photogramme extrait d'un film noir des années 40. Cette référence n'est pas seulement thématique (la fiction criminelle) ou esthétique (le noir et blanc) mais également structurelle, c'est-à-dire par cette mise en scène qui consiste à fournir au spectateur un nombre restreint d'indices qui fasse naître en lui les débuts d'un mystère – l'intrigue – sans pour autant lui donner les moyens de le résoudre.

S'il faut deux images à un récit pour commencer, c'est donc essentiellement parce qu'elles créent un intervalle temporel au creux duquel peut se développer l'événement. Pour certains auteurs, Christian Metz en particulier, la fixité temporelle intrinsèque à la photographie ne permet pas à une telle image de raconter quoi que ce soit, c'est-à-dire de construire un récit qui soit orienté dans le temps. Il faut obligatoirement deux images, pour que la première s'actualise dans la seconde et inversement. Cette position n'est pas absolument fausse, mais elle ignore la nature « proliférante » de l'image. En effet, une image n'est jamais « une », mais contient dans sa propre matière une infinité d'autres images que révèle le regard du spectateur.

Selon Roland Barthes, l'image est certes, plus impérative que l'écriture, « elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la *dispenser*⁷⁵ » mais, précise-t-il, ceci n'est pas une différence constitutive. L'image devient « écriture » dès l'instant où elle est significative, c'est-à-dire dès l'instant où elle a fait l'objet d'une mise en scène, plus ou moins sophistiquée. Tout dépend où l'on porte notre regard, mais si l'on ne s'en tient pas uniquement aux apparences, au « premier regard » comme on dit, il est certain qu'une image – pas plus qu'un texte – ne se donne d'un coup : elle fait l'objet d'un regard qui la scrute, la parcourt, la caresse, la pénètre dans ce qu'elle a de plus intime, de plus caché. Le fait que l'« œil écoute », pour reprendre le titre du livre de Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible. Une image, ça se lit, ça se déchiffre, parfois même ça se décode, et c'est ce regard, c'est-à-dire ce mouvement *dans* l'image qui, instaurant une temporalité, va constituer cet intervalle nécessaire au développement de l'événement, du drame : tout regard en ce sens est narratif, et il y a « phrase », c'est-à-dire mouvement signifiant, dès l'image fixe, de part le mouvement du regard. Pour penser « autour » des images, il faut apprendre à les regarder, savoir découvrir leur sens au travers de ce qu'elles

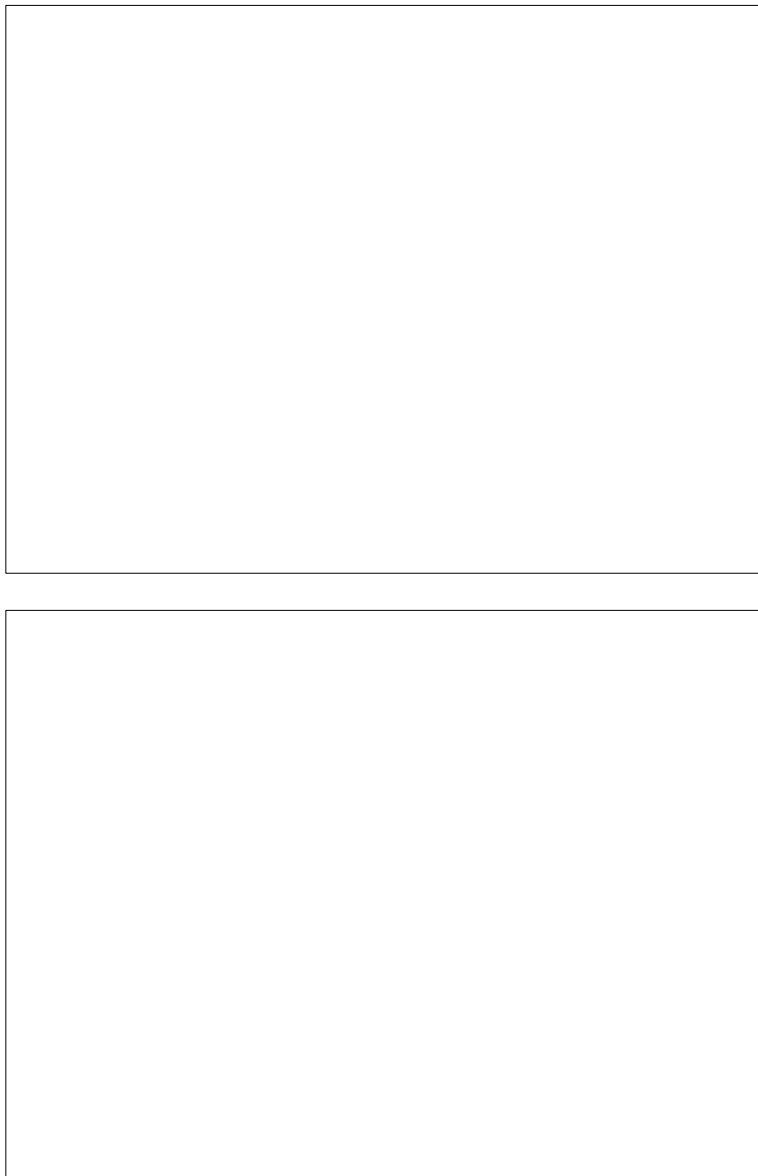


FIG. 53 Mac Adams, *The Witness*, 1977, photographies noir & blanc (gélatine d'argent), 76 x 101 cm (chacune).

76. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 319.

77. Murielle Gagnebin, *Du Divan à l'écran*, *op. cit.*, p. 43.

montrent, comme il faut savoir lire pour penser « autour » des mots. Selon Gilles Deleuze, « la lecture est une fonction de l'œil, une perception de perception, une perception qui ne saisit pas la perception sans en saisir aussi l'envers, imagination, mémoire ou savoir ⁷⁶ ».

Répondant à l'excès qui toujours structure le visible, la vue se ferait alors résolument écriture ⁷⁷.

Dans un autre diptyque, *The Witness* [PIC. 53], Mac Adams, cherchant à poursuivre encore plus en avant le minimalisme de ses « récits », révèle cette non-unité de l'image par un geste très simple qui consiste à couper en deux une photographie. Tel qu'on peut le voir, la poursuite du paysage permet de reconstituer avec certitude l'unité iconique originale de l'image. Reste que deux interprétations sont possibles : soit les deux parties de l'image correspondent à deux temporalités différentes, nous sommes alors dans la configuration précédente (le petit garçon s'occupe à ses jeux en ignorant tout du drame qui s'est joué – ou va se jouer – au pied de l'arbre sur lequel il est perché) ; soit les deux parties de l'image sont contemporaines, alors le petit garçon est en train d'observer cet homme en train de creuser un trou. Une tombe ? Dans ce second contexte – qu'il faut retenir selon moi – la coupure entre les deux parties de l'image n'implique pas un intervalle temporel *dans* l'image, diégétiquement, mais impose et met en évidence l'intervalle temporel qu'implique le regard du spectateur : en effet, le déplacement du point de vue engendre le passage d'une image en une autre, d'une scène à une autre, c'est-à-dire ici de l'homme au petit garçon et *vice versa*.

La césure au milieu de l'image détermine donc deux « scènes » qui, bien qu'elles se situent dans le même espace-temps enregistré par la photographie, sont dramatiquement autonomes, bien qu'intimement liées. En bas, l'homme creuse une tombe – quoi d'autre ? – pour y cacher un cadavre en ne soupçonnant pas la présence de l'enfant au dessus de sa tête (la coupure peut symboliser cette ignorance), tandis qu'en haut, le petit garçon observe discrètement l'homme au travail (la coupure peut symboliser cette discrétion dont, on peut facilement l'imaginer, sa survie dépend). De cette césure, naît véritablement le drame : imaginons un instant qu'un détail dans l'image nous indique que l'homme n'ignore pas la présence de l'enfant et s'en désintéresse, l'intensité dramatique s'écroule aussitôt au profit d'une banale scène de jardinage.

Maintenant, il suffirait de réunir les deux moitiés de l'image pour constater que rien ne change : notre regard ne cesse d'osciller entre la scène de l'homme creusant son trou et celle du petit garçon perché, instaurant dans cet intervalle toutes les interprétations qu'on voudra. Ce processus narratif inhérent au regard dans *une* image intervient inconsciemment, là où le travail de Mac Adams – mise en scène et découpage – nous en fait prendre conscience.

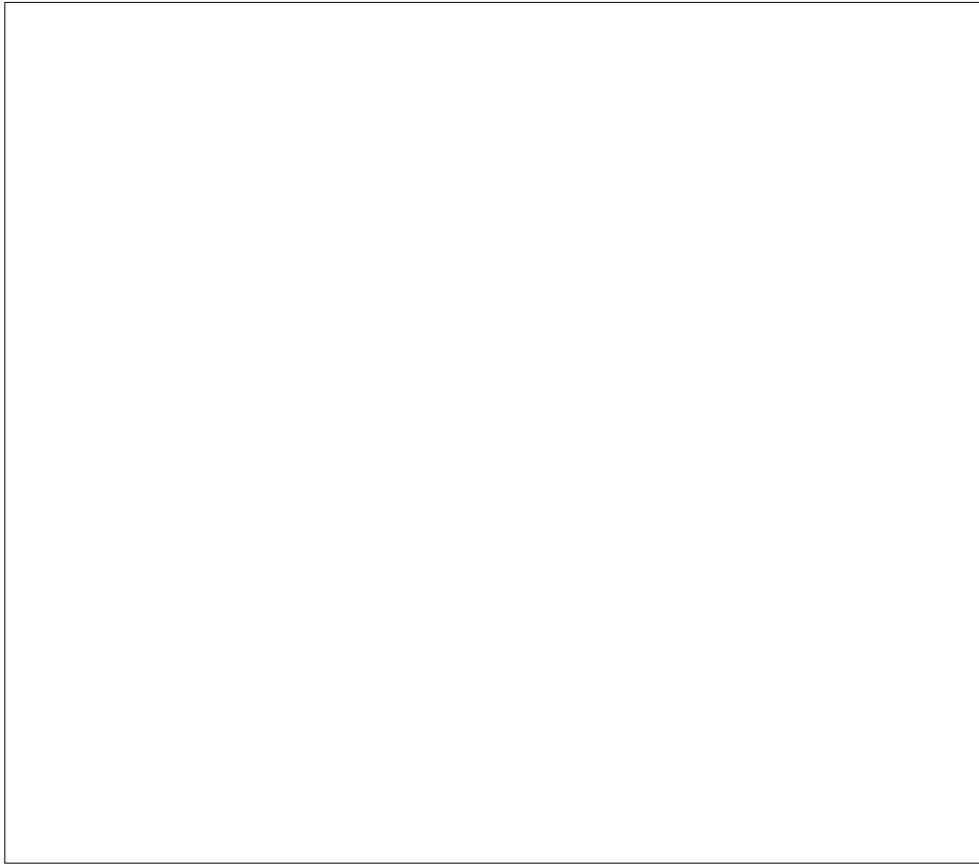


FIG. 54 Eric Rondepierre, *Chevelure (Diptyka)*, 1998-2000, cibachrome sur aluminium, 100 x 110 cm

78. Cette série comprend 13 photographies. L'artiste a poursuivi ce travail par une seconde série intitulée *Suite* (14 photographies) et réalisée à partir des archives de la cinémathèque de Lausanne ; puis, en 2003, *Moins X* (11 photographies noir & blanc) réalisée cette fois-ci à partir d'images de films X.

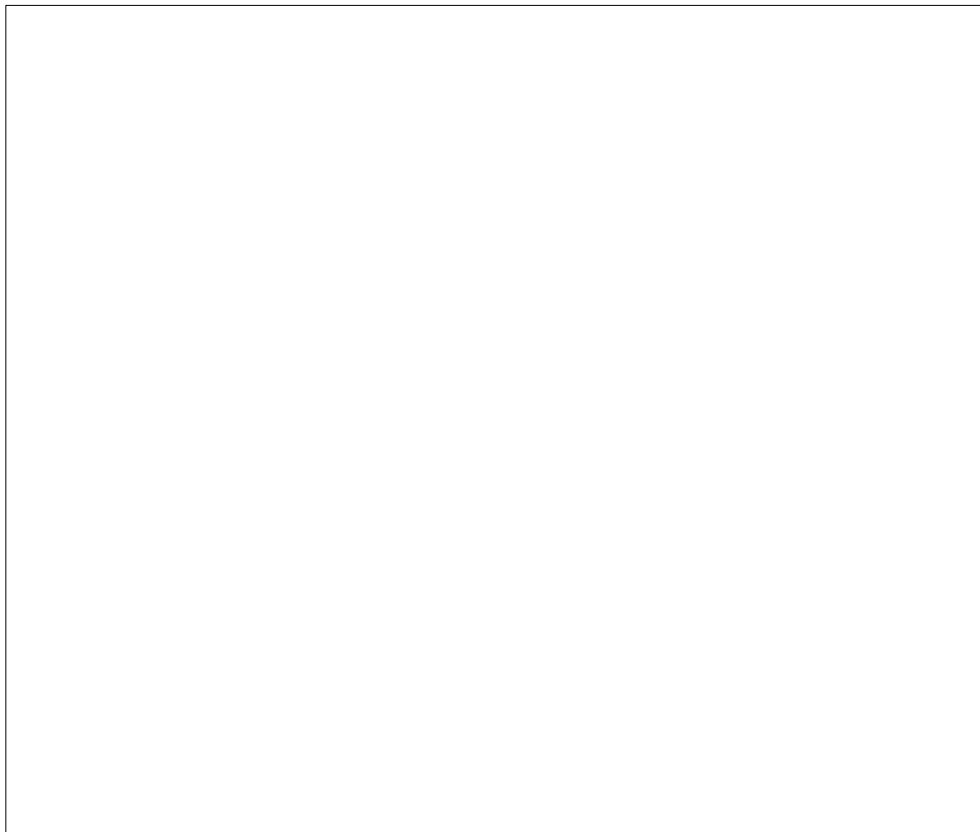
79. En replaçant le travail des deux artistes dans un contexte cinématographique, il serait possible de qualifier Mac Adams de cinéaste « classique » (narratif représentatif de fiction) et Éric Rondepierre de cinéaste « expérimental ». En effet, la référence à ces deux cinémas est évidente chez les deux artistes : nous avons évoqué celle du *film noir* chez Mac Adams ; quant à Rondepierre, nous ne pouvons que remarquer son intérêt pour la matière de l'image, c'est-à-dire de la pellicule : rayures, brûlures, interimage, etc.

80. Éric Rondepierre, *Dormeurs*, (fiction à paraître chez Actes Sud).

81. En effet, cette vitesse de défilement de l'image a été calculée, plus ou moins scientifiquement, en fonction de la « persistance rétinienne », c'est-à-dire la capacité – ou défaut – de l'œil à conserver une image vue superposée aux images qu'il est en train de voir, ce qui donne une impression de mouvement au lieu d'une suite saccadée d'images fixes.

Éric Rondepierre, dans une série photographique intitulée *Dipyka*⁷⁸, réalisée en 1998 à partir des archives filmiques privées d'un collectionneur, met également en relief, bien que d'une manière différente – plus plastique, moins littéraire⁷⁹ – cette « découpe » et cet « intervalle » qui agit au cœur de l'image, d'autant plus lorsque cette image est, comme c'est ici le cas, d'origine cinématographique. En effet, l'artiste n'utilise pas d'appareil photo, mais découpe directement dans des bobines de films, cadrant entre deux images, sélectionnant ainsi deux moitiés complémentaires, soient les parties hautes et basses de deux photogrammes consécutifs, ce qui crée naturellement une inversion entre ces deux moitiés : elles se complètent de telle manière que le haut de l'image du bas est placé en bas et que le bas de l'image du haut est placé en haut. Les extrêmes de l'image, c'est-à-dire les bords du haut et du bas, se touchent au milieu. Contrairement à Mac Adams, Rondepierre n'a pas besoin d'opérer une découpe dans l'image, le support original de son œuvre, la pellicule, lui offrant déjà une multitude de découpes au travers de ce qu'on appelle l'« interimage », c'est-à-dire la partie de la pellicule non-impressionnée comprise entre chaque photogramme et qui les sépare en les reliant entre eux. Comme le dit l'artiste lui-même, « c'est une sorte de montage si l'on veut mais qui s'effectue à l'intérieur de l'image⁸⁰ ».

Tel que le montre l'exemple ci-contre, *Chevelure* [PIC. 54], une grande partie des images qui composent ce travail de Rondepierre est liée au désir, au corps, à l'érotisme, voire à la pornographie (série *Moins X*) dont elle finit de déconstruire les corps. Cette intensité du désir – désir de voir plus –, ce mouvement libidinal qui fuse et se diffuse dans ces images est ici comme stoppé, figé, entre deux photogrammes, comme un film dont la projection s'interrompt au moment le moins (ou le plus) opportun. On se retrouve en quelque sorte sur l'« arrêt » du désir, du plaisir, comme en équilibre, entre deux photogrammes donc, deux instants d'un même moment. L'artiste arrête le temps, sélectionne et découpe dans celui-ci, comme pour voir si quelque chose pouvait émerger des images ainsi « gelées ». Et ce « quelque chose », c'est bien le regard : le regard qui, excité par cet arrêt sur image, passe d'un photogramme à l'autre, d'abord pour reconstituer ce qui a été déconstruit, puis, très vite, pour redonner à l'image ce temps que l'artiste a photographiquement « arrêté ». En effet, ces deux moitiés d'image sont en fait les moitiés complémentaires de deux images séparées par 1/24^e de seconde, c'est-à-dire (symboliquement) le temps d'un regard⁸¹. Comme dans la série de Mac Adams, le regard du spectateur, passant d'une moitié d'image à l'autre, insuffle – ici « réinsuffle » – du temps dans l'image, un temps qui se voit investi d'une poussée – pulsion – narrative, emportant le spectateur dans la construction d'un fragment ou d'un embryon d'histoire, mais dont la temporalité, la linéarité, est ici sujette à toutes les fluctuations, étant donné que l'« appareil » dont elle dépend n'est pas mécanique,



PIC. 55 Eric Rondepierre, *-X11*, 2003, tirage argentique sur aluminium, 70 x 78,5 cm

82. Éric Rondepierre, *Dormeurs*, *op. cit.*

83. *Blow-up* signifie « agrandissement » en anglais.

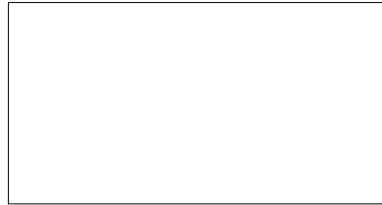
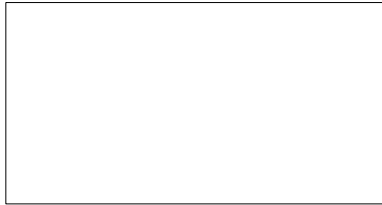
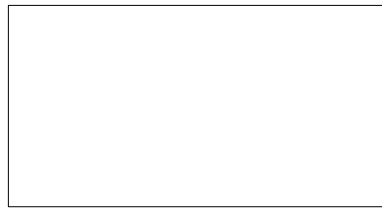
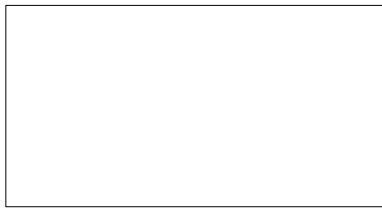
84. Il est intéressant de remarquer que, dans ces deux exemples, ces zones vides où quelque chose se dissimule au regard, sont matérialisées par un feuillage : serait-ce un lieu symbolique du mystère ? À n'en pas douter, ce qui fait d'ailleurs de la forêt le lieu de toutes les angoisses, là où se logent nos cauchemars les plus terribles : les loups, les brigands, les sorcières.


objectif (le projecteur), mais au contraire tout ce qu'il y a de plus incontrôlable, subjectif : c'est le fantasme du spectateur.

Il y a également, à la différence du travail de Mac Adams, une volonté d'autonomiser plastiquement ces deux moitiés d'images. Ce qui intéresse l'artiste, on le voit bien dans ce second exemple, -XII [PIC. 55], c'est lorsque la séparation et l'inversement inhérents au processus disparaissent aux yeux du spectateur qui ne voit plus deux images, deux parties prises dans une inversion, mais « une nouvelle image, singulière, une seule énigme visuelle qui appelle un balancement du regard, une hésitation [...]. Quelquefois, l'énigme est absolue, c'est-à-dire que l'image se voit en tant que telle sans qu'on ait besoin de penser sa division ⁸² ». En ce sens, les deux vues n'en forment qu'une, non plus parce qu'elles constituent les deux moitiés d'une seule ou de deux images, mais parce qu'elles *créent* de toute pièce une nouvelle image. À partir de ce moment-là, c'est à l'intérieur de cette nouvelle image que le spectateur trace son parcours, multiplie ses propres images, instaure l'intervalle nécessaire à la narration – ou simplement au plaisir visuel –, indépendamment, cette fois-ci, de cette « césure » produite par l'interimage.

Un autre exemple de ce type de « découpage » dans une seule et même image nous est proposé dans le film d'Antonioni : *Blow-Up* [PIC. 56]. Thomas, un photographe branché, se rend un matin dans un parc pour prendre des clichés : l'endroit est presque désert, excepté un couple qui s'embrasse et que Thomas photographie de loin. La femme s'aperçoit de sa présence et, affolée, lui réclame les négatifs. De retour dans son labo, Thomas développe ses photographies : intrigué par le regard de la femme photographiée et une tache claire dans un buisson, il décide de réaliser des agrandissements ⁸³ successifs des deux zones de l'image. Thomas accroche alors deux des agrandissements l'un à côté de l'autre pour les observer à la loupe : à force de passer d'une image à l'autre, il va découvrir qu'il a été témoin d'un meurtre.

Encore une fois, c'est littéralement l'intervalle entre deux images – deux « scènes » – *dans* l'image et l'oscillation de l'une à l'autre qui crée le drame. La mise en scène d'Antonioni renforce notablement ce mouvement par le va-et-vient de la caméra sur les deux agrandissements. Antonioni, comme Mac Adams, « découpe » également son image, par les agrandissements, délimitant ainsi, par – et pour – le regard, différentes images *dans* l'image. L'intérêt d'un tel découpage, comme dans l'exemple du petit garçon dans l'arbre, est qu'il invite le regard à fureter dans des zones ⁸⁴ apparemment vides (insignifiantes) de l'image pour y trouver des indices. C'est bien là, l'un des enjeux majeurs du travail de découpage sur un scénario et, donc, celui de la mise en scène d'un film : nous amener dans les coins retranchés de la scène, là où se trame le drame.



 **10** PIC. 56

 **11** PIC. 57

Michelangelo Antonioni
Blow-up, Angleterre, 1966

85. Notons la présence renouvelée de ce mouvement *oscillatoire* du regard qui, ici, crée littéralement le drame en jeu, c'est-à-dire la balle.

86. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 78.

87. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, pp. 80-81.

La question que l'on peut à présent se poser et à laquelle d'ailleurs *Blow-Up* aboutit [PIC. 57], c'est où, véritablement, se situe le drame ? Dans l'image ou bien dans le regard qui la parcourt ? Lorsque Thomas, après s'être fait cambrioler (on lui a volé tous ses tirages et ses négatifs), s'en retourne au parc pour vérifier une dernière fois la présence du cadavre derrière le taillis, ce dernier s'est également volatilisé. Alors qu'il redescend à sa voiture, Thomas croise un groupe d'acteurs qui entame une partie de tennis mimée : il se prend au « jeu » et suit des yeux ⁸⁵ la balle imaginaire, d'un joueur à l'autre. Puis, suite à un mouvement trop violent, la « balle » passe au dessus du grillage pour retomber à quelques pas de Thomas. Tous les regards se tournent alors vers lui, et il comprend qu'il doit aller ramasser la « balle », ce qu'il fait : sa main se referme sur le vide et, d'un mouvement sec du bras, il renvoie la « balle » dans son aire de jeu. À cet instant précis, Thomas a comme un doute dans le regard et l'on sent bien qu'il se demande, tout comme le spectateur, si ce meurtre dont il pense avoir été le témoin, n'est pas, à l'image de la balle de tennis, une pure invention, un événement créé de toute pièce par son regard et son désir. L'image, elle, contenait-elle véritablement un meurtre ? Peut-être seulement un regard étrange et une tache claire dans un buisson. Mais tout cela incitait en quelque sorte au meurtre : tous les indices y étaient rassemblés, le contexte instauré. Il ne manquait plus que la preuve incontestable de ce qui était censé avoir eu lieu : un cadavre.

Pour Régis Debray, « de toute image, on peut et on doit parler ; mais l'image elle-même ne le peut. Apprendre à "lire une photo", n'est-ce pas d'abord apprendre à respecter son mutisme ? ⁸⁶ ». Mais encore faut-il préciser que ce mutisme est un *mutisme éloquent*. En réalité, on ne parle pas de l'image, c'est l'image qui fait parler d'elle : comprenons ce sophisme dans le fait que l'image contrôle insidieusement et le regard, nous venons de le voir, et l'interprétation de son spectateur. « Un œil n'erre pas à la surface d'une image, mais [...] il y a toujours un regard qui se dirige, et plus souvent est dirigé ⁸⁷ ». En effet, même si l'image n'a pas de signification *a priori*, c'est-à-dire avant qu'un regard ne se pose à sa surface, elle possède une structure, une forme : celle que lui a donnée l'artiste, par son travail de la mise en scène, du cadrage, etc. Car, encore une fois, c'est bien un regard – celui de l'artiste – qui a fait l'image telle qu'elle est, et ce regard est loin d'être innocent, il recèle des desseins plus ou moins obscurs, plus ou moins conscients, il est le fruit, nous l'avons étudié, des pulsions à l'œuvre.

Ainsi, l'image est ce lieu où l'artiste fait des plans : elle est comme une machine infernale au repos, mais qu'un regard peut mettre en branle à tout instant. Nous sommes ici dans une configuration très proche du rêve qui, comme nous le savons, tient moins du film que du tableau. En effet, Freud considérait le travail du rêve comme analogue à la peinture, car celui-ci

88. Sigmund Freud cité par Antonio Quinet, in *Le Plus de regard*, Paris, Champ Lacanien, 2003, p. 224.

89. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 33.

Selon Freud, « des rêves tels que celui-[ci] sembleraient prouver que le rêve peut en un temps très court contenir plus de perception que notre activité psychique pendant la veille ». *Ibid.*, p. 64. Comment est-il possible au sujet, dans le très court intervalle temporel qui sépare la perception du stimulus d'éveil du réveil proprement dit, de réunir un si riche contenu onirique ? Peut-être parce que ce rêve est donné comme un tableau, chacun de ses éléments communiqué simultanément, le temps ainsi transformé en espace pur. C'est donc l'élaboration secondaire qui transformerait cet espace en temps, le tableau en histoire.

90. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 15.

ne se développe pas dans le temps, il n'est pas dans l'apparente diachronie que son récit lui confère : « il en est du rêve comme du feu d'artifice, préparé pendant des heures et qui s'allume en un instant ⁸⁸ ».

Un rêve de Maury est parvenu à une grande célébrité [...]. Il rêvait de la Terreur, traversait d'effroyables scènes de meurtre et était enfin cité devant le Tribunal Révolutionnaire. Il voyait là Robespierre, Marat, Fouquier-Tinville et tous les tristes héros de cette effroyable époque, leur parlait, était condamné, après divers incidents qu'il ne pouvait se rappeler, et ensuite conduit au lieu d'exécution, accompagné d'une foule innombrable. Il monte sur l'échafaud, le bourreau l'attache sur la planche, elle bascule, le couteau de la guillotine tombe, il sent la tête séparée du tronc, s'éveille dans une angoisse épouvantable – et s'aperçoit que le ciel de lit était tombé et que son cou avait été réellement atteint comme par le couteau d'une guillotine ⁸⁹.

Trajets, parcours, itinéraire du regard

Si l'on revient plus spécifiquement sur cette image que constitue le « tableau » du *Cinquième fantasme*, il est plus aisé à présent de comprendre comment celle-ci est en réalité constituée d'une multitude d'images (scènes, plans, actions, décors, etc.) liées les unes aux autres, comment cette image n'est pas autre chose qu'un regard – mon regard – comme sédimenté. Ce « tableau », comme son nom l'indique si bien, est le lieu où se concentre un regard, une sorte de fabrique à regards, il est le lieu où j'ai déposé mes trois images obsessionnelles – « images poétiques » – auxquelles s'attache mon regard, où s'accumulent les images produites par ce regard et qui font à leur tour l'objet d'un autre regard, etc. : ainsi, le « tableau » se construit en même temps que mon regard progresse. Il est le lieu, enfin, qui garde la trace de ce mouvement infini du regard, comme de multiples sillons dans la matière picturale, dont les plus profonds orientent le fil du film – l'histoire – et dont les plus infimes signalent les « détours » proposés au spectateur qui, en dernière instance, peut n'en faire qu'à sa tête et emprunter son propre chemin, se faire sa propre interprétation, en traçant une voie là où aucun regard ne s'est encore aventuré.

Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie ⁹⁰.



PIC. 58 Pavel Cazenove, *Le Rêve*, 2000, projection sur drap, ventilateur, 260 x 200 cm.

91. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, op. cit., p. 82.

92. J'ai réalisé en 2000 une telle image comprenant dans sa chair le texte dont elle est symboliquement porteuse : je l'ai intitulée *Le Rêve* [PIC. 58]. La photographie est un autoportrait que j'ai réalisé en programmant l'appareil photo pour qu'il se déclenche alors que j'étais en train de dormir. Le texte est une retranscription du rêve qui a agité mon sommeil cette nuit-là. La photographie présente une image *extérieure*, celle de mon visage (passif) plongé dans le sommeil, tandis que le texte présente une « image » *intérieure*, celle de mon inconscient (actif) s'exprimant dans un rêve. Cette référence au rêve est d'autant plus importante que celui-ci, bien que ce développant dans le temps de l'écriture – élaboration secondaire –, n'en demeure pas moins pour le spectateur (qui parvient très difficilement à « lire ») une image, c'est-à-dire quelque chose d'immédiat, sans temporalité intrinsèque : c'est bien là, nous l'avons repéré, l'une des caractéristiques du rêve selon Freud. Notons également que ce texte, composé de lettres 50% plus claires que l'image, s'y fond jusqu'à disparaître complètement lorsqu'il se superpose à des zones lumineuses, car le rêve a besoin d'obscurité comme le sommeil dont il dépend absolument.

Le « tableau » du film offre donc sous une forme spatiale, c'est-à-dire temporellement condensée, le parcours, la durée d'un regard : il en est le *dessin*. Cependant, ce dessin n'est pas une ligne droite (autrement, les deux dimensions du tableau seraient inutiles), il est plutôt quelque chose comme un brouillamini de lignes qui se croisent, s'enchevêtrent, se dédoublent et se dispersent dans toutes les directions que leur permet l'espace du « tableau ». Ainsi, lorsque je procède à une (re)lecture de mon scénario, c'est-à-dire lorsque que je laisse errer une énième fois mon regard à la surface de ce « tableau », celui-ci, tout en empruntant le circuit balisé, le fil de l'intrigue, se laisse aller à la curiosité en explorant des voies parallèles, des artères obscures, voire des parcelles encore sauvages : c'est ainsi qu'un détail d'abord insignifiant dans le récit peut acquérir un poids considérable, jouer un rôle prépondérant à force d'attirer mon regard, à la manière dont certaines petites sociétés se voient soudain prospérer parce qu'une autoroute s'est construite à leurs pieds.

Le spectateur, au vu du film, est censé opérer de même : « le spectateur déroule et démêle ce que le tableau avait condensé, il analyse ce qui y avait été synthétisé, il fait redevenir temps ce qui avait été déguisé en espace ⁹¹ ». Imaginons un texte sur une seule page : comme dans un tableau, tout est donné d'un coup, en une seule fois – en ce sens, le texte, c'est une image ⁹² – mais le sens demeure invisible, car pour comprendre le texte, il faut le lire, c'est-à-dire transformer cet espace (le texte) en temps (la lecture). Avec un tableau, c'est-à-dire avec une véritable image, le processus est en tout point identique, si ce n'est que le choix est offert au spectateur – à son regard, à sa lecture – d'emprunter une quantité infinie de chemins différents, là où le texte n'en propose qu'un, la *phrase* qui se lit, en occident, de gauche à droite, et de haut en bas.

Le temps au cinéma est un temps spatial, en ce sens que la pellicule qui se déroule dans le projecteur n'est pas une *ligne* comme la phrase littéraire, mais une *bande* : la « bande image ». Contrairement à la temporalité littéraire, la temporalité cinématographique implique une dimension spatiale : celle de l'image (deux dimensions). Durant le temps de la projection, le regard – et l'intellect – du spectateur peut se déplacer à la surface de l'écran et sélectionner dans le temps qui lui est imparti tel ou tel élément, détail, indice... de l'image. La largeur de la bande-image – celle de l'écran de projection – permet au regard de « voyager », et c'est ce regard qui, cette fois-ci, construit une ligne spatio-temporelle, sa propre ligne : parcours d'un regard *dans* une image en mouvement. Dans un roman, au contraire, le mot, la phrase, le texte, nous obligent à suivre le déroulement de l'intrigue *au pied de la lettre*, c'est le cas de le dire. Evidemment, le lecteur est libre d'interpréter le texte à sa manière, d'*imaginer* (dans le sens de donner une image aux choses) à sa guise, mais cette « liberté » n'est pas directement en jeu dans le texte. D'autre

93. Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 1946, pp. 187-188.

94. Alain Ménil, « Entre Utopie et hérésie : quelques remarques à propos de la notion d'essai », in *L'Essai au cinéma*, *op. cit.*, p. 117.

95. Abbas Kiarostami, *Le Goût de la cerise*, France/Iran, 1997.

part, le texte littéraire – les lettres, les mots, les phrases – est un espace normalement voué à se faire oublier, alors que le tableau, même s'il lui arrive – de moins en moins au cours de l'histoire de l'art – de représenter un autre espace, ne se fait pas oublier en tant que cet espace de représentation.

Ainsi, en passer par le « tableau » du film est une étape obligée, puisqu'une telle conception *spatiale* du récit, avec ses multiples ramifications, n'est pas envisageable d'un point de vue linéaire, c'est-à-dire avec une histoire se développant dans une seule direction *temporelle*, partant d'un début pour arriver à une fin, joignant en un segment – une droite – passé et futur. Dans le « récit plastique », passé et futur n'ont plus aucun *sens*, il n'y a plus que le sens du film, c'est-à-dire la bobine qui se déroule dans le projecteur : à l'intérieur de cette direction absolument inviolable sauf à agir directement sur l'appareil de projection, toutes les directions sont possibles, tous les mouvements, toutes les vitesses, tous les détours, toutes les circonvolutions : c'est précisément ce que permet le « tableau » du film et le légitime.

Ce « parcours » du regard est tout sauf un « trajet » reliant notamment mes trois images poétiques : il ne s'agit pas seulement de relier un point à un autre, mais de se laisser aller, dans l'intervalle de ces deux points, à toutes sortes de détours. Il ne s'agit pas d'être *efficace* (dans le temps), mais d'être *disponible* (dans l'espace) à toutes les distractions que nous offrent le film, son « tableau ». Une fable de La Fontaine offre une belle allégorie du parcours contre le trajet, au travers des figures respectives du Lièvre et de la Tortue⁹³ : tandis que la Tortue s'engage obstinément dans sa tentative de jonction avec la ligne d'arrivée, « elle part, elle s'évertue ; elle se hâte avec lenteur », le Lièvre, lui, se laisse distraire, il est réceptif, ouvert aux diverses rencontres qui jalonnent son déplacement, « il broute, il se repose, il s'amuse à tout autre chose ». La Tortue certes arrive la première et gagne la course, mais on peut se demander qui des deux s'est le plus enrichi le temps qu'à duré l'évènement. Un récit plastique certes n'est pas « efficace » dans le sens que l'on vient de voir, mais il est riche, intense, chargé d'impressions multiples qui sont le gage d'un plaisir vécu et à vivre.

En se laissant posséder par l'image, le regard peut se laisser aller au parcours pur et oublier les termes de son mouvement, s'il en eut. C'est là une des qualités dont Alain Ménil pourvoit l'« essai » : « l'essai peut ignorer le bénéfice de la conclusion qui recueille le bénéfice d'un parcours ; c'est le parcours qui détermine le bénéfice de l'essai, non le résultat ou les vérités provisoires⁹⁴ ». Pas d'essai sans la tentative désespérée d'arriver *quelque part* – mais où donc ? En l'absence d'une destination précise, on ne peut justifier les détours et autres errances du regard et de la pensée que par le plaisir intense qu'ils procurent. Comme il est dit dans *Le Goût de la cerise*⁹⁵, « c'est plus long par là, mais c'est plus beau ».



PIC. 59 David Hockney, *Ian Washing his Hair*, 1983, collage de polaroids, 76 x 83,5 cm.

96. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 230.

97. Avec l'avènement de la science et l'empire de l'évidence inauguré par Descartes, le mystère de l'œil s'évanouit pour donner place à une physique de la vision qui crée un espace mathématique fait pour les non-voyants.

98. Jean-Luc Nancy & Federico Ferrari, *Nus sommes (la peau des images)*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002, p. 45 (je souligne).

99. Patrick Mauriès, « Le Cinéma, l'art et la manière », *Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985, p. 27.

100. Agnès Minazzoli, *La Première ombre*, Paris, Minuit, 1990, p. 139.

101. « Toutes nos expériences se rapportant à la forme plastique des objets ont leur origine dans l'acte de tâtonnement. Peu importe que ce tâtonnement ait lieu par la main plutôt que par l'œil. En tâtonnant nous accomplissons des mouvements correspondant à la forme, et la représentation de certains mouvements, ou plutôt un ensemble de représentations de mouvements déterminés s'appelle représentation plastique ». Adolf von Hildebrand cité par Dominique Chateau, in *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, *op. cit.*, pp. 120-121.

102. Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 129.

Ce parcours « chatoyant ⁹⁶ » du regard s'oppose à l'« aveugle ⁹⁷ » cartésien qui peut voir tout immédiatement. En effet, le regard ne voit pas tout immédiatement, mais une succession d'esquisses, un mouvement continu de profils divers : le monde se profile, il n'est pas perçu en soi, hors de tout point de vue, chaque perspective renvoie à d'autres perspectives, mais non à une absence de perspective, à une présence totale du monde qui serait donné soudain en soi. Le travail de « photcollage » entamé par David Hockney à partir de 1982 [PIC. 59] met littéralement en scène ce mouvement du regard : à partir d'une multitude de prises de vue décalées les unes par rapport aux autres, spatialement et temporellement, l'artiste « dessine » des images, en suivant avec son appareil photo, comme avec un crayon, les lignes de forces, trajectoires, dynamiques, etc., que lui propose son modèle : un paysage, un corps, un groupe d'objets, etc. Selon Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, ces compositions « apparaissent immédiatement comme la tentative de prolonger le geste pictural à l'intérieur de la technique photographique. Hockney cherche à délivrer la photographie de son caractère "ponctuel" ou "instantané" afin de lui donner le mouvement d'un dessin. L'idée est de créer des visions par séquences : *non pas un ensemble de points mais la continuité – même brisée – d'une ligne* ⁹⁸ ».

De même, lorsqu'on regarde un tableau, on ne le voit pas en son entier, on en voit toujours moins, ou toujours plus, notre regard se déplace à l'intérieur de son cadre, aussi réduit soit-il, et même si notre regard se figeait en un point précis du tableau, détail infime, alors le mouvement ne ferait que se déplacer pour se poursuivre en pensées, en réflexions, en une « ébullition » : « on ne peut pas totaliser un tableau. Le spectateur est un lecteur piégé à chaque moment de sa lecture ⁹⁹ ».

Le tableau en appelle à la patience du regard qu'il soumet également à l'épreuve de la durée – cette durée du regard qui est faite d'hésitations, de répétitions, de prolongements dans les images mentales, de confrontations en de nouveaux face à face ¹⁰⁰.

Un problème nouveau surgit : celui de la direction, ou si l'on veut, de la gestion d'un regard prolongé. En effet, on peut constater tout à chacun que la fixation par l'œil, la contemplation immobile d'un objet, fait disparaître cet objet. Le regard, on le sait, est le plus vagabond de tous les sens. L'œil ne voit que s'il est « fureteur » : il procède par tâtonnement ¹⁰¹, sautilllements structuralistes qui exaltent les différences, mais aussi par écarts, comparaisons, syncopes, supputations, expectatives, anticipations de l'objet : « voir, c'est prévoir ¹⁰² ». Il n'y a jamais de « vue fixe », la physiologie du regard dépendant des mouvements des yeux, à la fois mouvements constants et conscients (mobilité) et mouvements incessants et inconscients (motilité). Comme le

103. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 17.

104. *Ibid.*, p. 18

105. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 80.

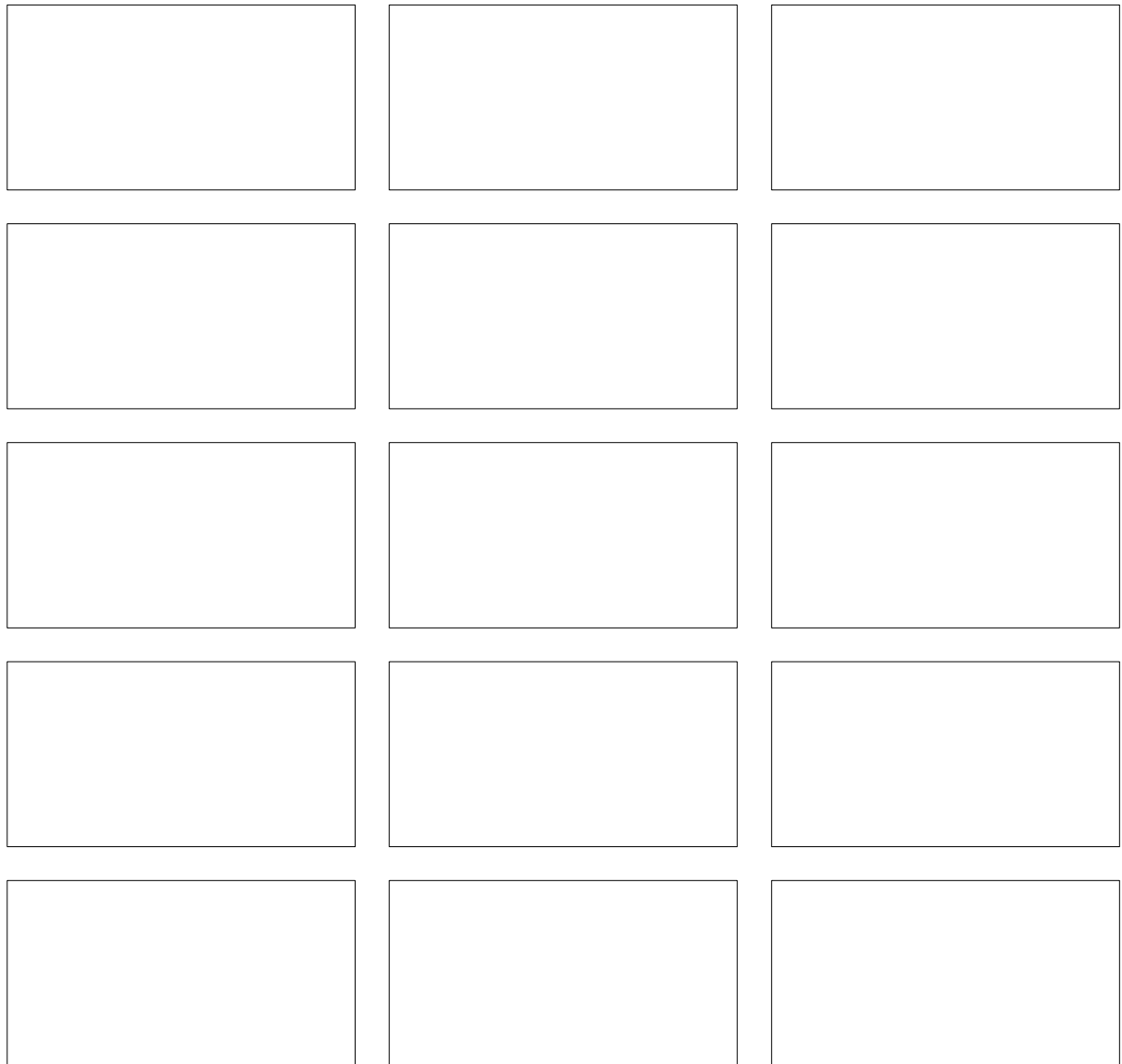
106. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 70.

dit Merleau-Ponty, « la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde ¹⁰³ » ; le mouvement des yeux « est la suite naturelle et la maturation d'une vision ¹⁰⁴ ».

Dans son livre explorant les rapports entre peinture et cinéma, *L'Œil interminable*, Jacques Aumont met en relief cette nature du mouvement du regard : ni linéaire ni continue, mais plutôt une sorte de battement, une succession irrégulière de fixations et d'absences :

Le temps oculaire, c'est évidemment celui de l'exploration par l'œil de la surface de l'image. Tout le monde sait qu'une image se regarde au moyen d'un parcours, d'une série de mouvements, rapides et de faible amplitude, du globe oculaire, mouvements destinés à amener successivement en face de la fovéa (la minuscule zone rétinienne de grande netteté optique) les différentes parties de l'image. L'anglais a, pour ce parcours, un mot évocateur, « scanning » [...]. L'œil, donc, balaie l'image, mais irrégulièrement, selon un trajet brisé et sans symétries. D'innombrables expériences, toutes concordantes, décrivent ce « scanning » comme un lacis de lignes, dents de scie entremêlées ¹⁰⁵.

Jean-Paul Sartre qui, dans *L'Imaginaire*, rappelle cet exercice propre à la perception, qui doit « apprendre » les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles en une série de profils, de projections – l'objet lui-même n'est que la synthèse de toutes ces apparitions – Sartre, donc, qui rappelle cela, en dénie pourtant toute valeur en écrivant ceci : « il importe peu que le mouvement [du regard] soit fait d'une façon ou d'une autre, abandonné, repris : en face de l'objet, qui se donne comme un tout inaltérable, les mouvements oculaires se donnent comme une infinité de chemins possibles et équivalents » ¹⁰⁶. Selon Sartre, en lui-même, le rapport de l'objet à l'œil est pour ainsi dire *neutre*. C'est là, de toute évidence, ignorer ou nier ce qu'est, fondamentalement un regard, car tout regard est un regard regardé, c'est-à-dire que l'objet du regard agit sur – il point – le sujet regardant de telle sorte que celui-ci réoriente son regard en fonction de ce qu'il reçoit. *Il y a échange*. Nous avons par ailleurs vu qu'il n'existait pour ainsi dire pas d'images innocentes, c'est-à-dire d'images qui laissent le regard libre de vaquer à sa guise. Il n'existe par conséquent pas de regard innocent, de regard neutre, de regard-scanner : d'une part parce qu'il n'y a pas d'objet ou d'image neutre, d'autre part parce qu'il n'existe pas non plus de sujet neutre. Disons, pour finir, que le mouvement d'un regard est comme le mouvement – l'ordre – d'une phrase : écrire « l'homme porte un chapeau rouge » et « le chapeau rouge est posé sur la tête d'un homme », ce n'est absolument pas la même chose et pourtant, au niveau du référent, ça l'est exactement.



PIC. 60 Dario Argento, *Le Syndrome de Stendhal*, États-Unis, 1996.

107. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826, p. 102.

108. Graziella Magherini, *Le Syndrome de Stendhal : du voyage dans les villes d'art*, Paris, Usher, 1990, p. 54.

Le Cinquième fantasme étant avant tout un regard, regard posé sur le corps de son actrice, regard du fantasme, regard *dans* le « tableau », pensée se faisant regard (ou l'inverse), il apparaît ainsi plus naturel que son fil narratif – le fil de l'histoire – que le projecteur est censé dérouler et que le spectateur va suivre plus ou moins fidèlement, ne soit pas lui non plus linéaire, mais complètement emmêlé, intriqué, enchevêtré, qu'il conserve en somme cette liberté de mouvement au sein même du mouvement linéaire inhérent au dispositif de projection cinématographique.

Entrer dans le tableau

Il existe, dans notre société, une maladie psychosomatique assez rare qui provoque des accélérations du rythme cardiaque, des vertiges, des suffocations, voire des hallucinations chez certains individus exposés à des œuvres d'art. Cette maladie est appelée « syndrome de Stendhal » en référence à l'écrivain français qui a vécu une expérience similaire lors de son voyage à Florence en 1817 : il écrit alors, « absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs, à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber¹⁰⁷ ».

Ce concept clinique du « syndrome de Stendhal » a été mis au point par la psychiatre et psychanalyste, Graziella Magherini : il désigne globalement une émotion trop forte produite par la vue d'un tableau et qui pousse le sujet à pénétrer fantasmatiquement ou « réellement » (dans les cas de vandalisme) *dans* l'image :

Le tableau exige du visiteur d'être vu non de l'extérieur, mais de l'intérieur. Soudain, l'individu ne connaît plus la frontière entre le licite de l'admiration passionnée et l'illicite du fanatisme agressif et vandale. Les sensations de plaisir et de douleur s'entremêlent, d'étranges curiosités le dévorent. Il veut savoir ce qu'il y a derrière, dedans, par devant : au-dedans du tableau, au-dedans de lui-même. Joie et panique, les tableaux vont et viennent devant lui et autour de lui, dans une constante invitation à les posséder. Ils respirent comme des êtres vivants¹⁰⁸.

Dario Argento, dans un film du même nom, *Le Syndrome de Stendhal*, met en scène littéralement cette « pénétration » du tableau par son personnage féminin, Anna, interprété par sa propre fille, Asia Argento [PIC. 60]. Anna s'est immobilisée devant une grande peinture représentant

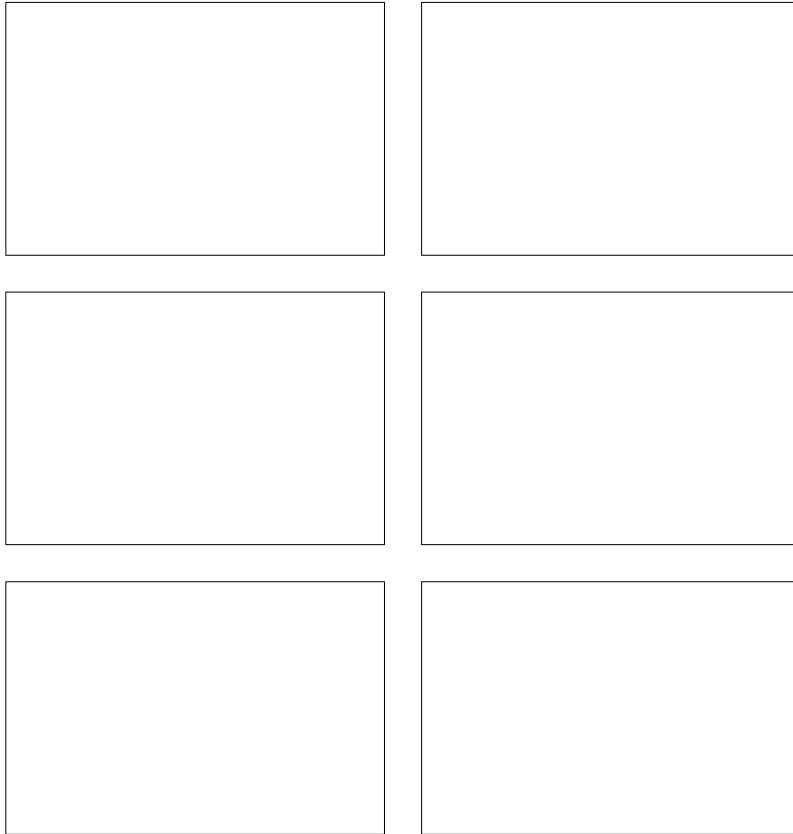


FIG. 61 David Lynch, *Six Men Getting Sick*, États-Unis, 1966. 13 

109. Première remarque : ici, Dario Argento utilise un procédé mécanique qui consiste à placer l'actrice et la caméra sur un même support de travelling, pour les faire avancer vers le tableau. Le syndrome de Stendhal étant avant tout un phénomène psychique, il aurait été plus judicieux de procéder à un *trans-trav* (travelling arrière + zoom avant) afin de faire se rapprocher l'actrice et le tableau non pas par un déplacement réel (physique), mais par un effet optique (psychique) provoquant d'ailleurs une impression de vertige chez le spectateur. On peut supposer qu'un tel procédé, nécessitant un recul important pour la caméra, n'ait pas été envisageable dans le décor du musée.

110. Seconde remarque : ici Dario Argento ne respecte pas sa logique première qui est de faire de la salle du musée le contrechamp du paysage à la cascade. En effet, derrière Anna, derrière le rideau translucide de la cascade, c'est la poursuite du jardin qui nous apparaît. À la limite, on aurait pu imaginer que le plan où Anna observe le contrechamp et celui où l'on nous montre l'espace muséal en tant que ce contrechamp, soient rassemblés en une seule image montrant et Anna, et la cascade, rideau translucide, et l'espace du musée au lieu de celui du paysage.

111. Jacques Aumont, *Annésies*, op. cit., p. 24.

112. Cf. *infra*, « De la description à la narration », p. 387.

113. David Lynch cité par Michel Chion, in *David Lynch*, op. cit., p. 204.

un paysage avec une cascade : alors qu'elle observe intensément le tableau, celui-ci commence à s'approcher d'elle, ou plutôt, c'est elle et la caméra qui « glissent » vers le tableau ¹⁰⁹. Puis, le vernis de la peinture, symbolisant ici une frontière invisible, semble comme se diluer et s'effacer de la toile, permettant ainsi à Anna d'enjamber le cadre et de pénétrer *dans* la peinture, c'est-à-dire dans le paysage. La troisième dimension ayant retrouvé sa substantialité (elle n'est plus un artifice de la perspective), Anna peut désormais voyager dans le tableau devenu paysage, passer derrière un pilier rocheux, sous la cascade, etc. Elle s'arrête alors pour observer le paysage en contre-champ de ce que nous présentait le tableau : Dario Argento fait le choix, judicieux, de ne pas nous montrer le contre-champ naturel, la poursuite du paysage, mais une sorte de « contre-cadre », c'est-à-dire l'espace du musée dans lequel le tableau est accroché. On peut donc dire que ce dernier conserve encore certaines de ses limites. Anna se retourne ¹¹⁰ et commence à se reculer pour traverser la cascade. Soudain, elle est de nouveau *dans* l'espace du musée, *devant* le tableau.


La plus grande réussite de la scène tient ici à l'utilisation du rideau translucide de la cascade pour matérialiser cette frontière devenue pénétrable du tableau – sa surface – en une métaphore iconique, diégétique, du vernis pictural. Lorsque Anna « prend du recul » et pénètre sous la cascade, c'est comme si elle traversait l'infime couche picturale du tableau, et cette traversée sous l'eau glacée n'est pas sans « réanimer » les sens engourdis de la jeune femme qui, aussitôt, « revient à elle » dans l'espace du musée. Cette scène est aussi un très bel exemple, dramatique, de la manière dont le cinéma « ouvre » l'espace du tableau et le dote d'un dehors imaginable, d'un hors champ, d'une profondeur, etc.

Le montage permet au cinéma de raconter le cinéma [...]. Le montage a la capacité, à lui seul de rendre cinématographique le non-cinématographique, par exemple la peinture ¹¹¹.

Précisons également, nous y reviendrons ¹¹², que le regard de Dario Argento ne se fait pas ici descriptif mais narratif dans le sens où les différents plans du film ne nous disent pas simplement « il y a un jardin, il y a des rochers, il y a une cascade, etc. », mais bien « Anna traverse un jardin, Anna passe derrière des rochers, Anna s'arrête sous une cascade, etc. » : une histoire se poursuit.

David Lynch, peintre à l'origine (aujourd'hui encore), dit clairement s'être mis à faire des films pour « entrer dans ses peintures » : « mes films parlent tous de "mondes étranges" où vous ne pouvez pas entrer à moins de les construire et de les filmer. C'est ce qui est si important pour moi dans le cinéma ¹¹³ ». Son premier film, *Six Men Getting Sick* [PIC. 61], est en réalité



 14 PIC. 62

David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

114. David Lynch, in Guy Girard, *David Lynch* (documentaire « Cinéma de notre temps »), France, 1989.

115. Victor I. Stoichita a consacré un chapitre de son livre *L'Instauration du Tableau* sur ces *topos* par lesquels le regard passe et glisse d'un espace à un autre : « niches, fenêtres et portes sont des morceaux de réalité qui se distinguent par leur capacité à délimiter un champ visuel. Toutes sont à la fois négation du mur et affirmation d'un espace autre. La représentation picturale de la niche, de la fenêtre ou de la porte relève d'un mécanisme métaartistique qui opère un dialogue entre la coupure existentielle et la coupure imaginaire ». Victor I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau*, *op. cit.*, p. 87.

116. « Le noir a de la profondeur. C'est comme un petit passage ; on peut y entrer, et comme ça continue d'être sombre, l'esprit s'y engouffre ». David Lynch, in Chris Rodley, *David Lynch : entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 18.

117. Sur l'analyse de cet objet et ses implications narratives, cf. *infra*, « Cauchemar bleu lynchéen », p. 609 sq.

une boucle élaborée pour un « écran-sculpture », une sorte de film-painting qui marque la transition pour Lynch de la peinture et de la sculpture vers le cinéma : il s'agit de six répétitions d'une séquence d'une minute dans laquelle six hommes aux corps transparents vomissent leurs tripes de peinture.

Aujourd'hui, la référence à la peinture dans les films de Lynch ne passe plus par une telle présence affichée de la matière picturale, mais par d'autres aspects qui tiennent exclusivement à l'art cinématographique, c'est-à-dire à la mise en scène. Nous pouvons déjà relever un de ces aspects : il s'agit de la fameuse oreille découpée dans laquelle pénètre la caméra de *Blue Velvet* et à propos de laquelle Lynch dit que « pour accéder à d'autres dimensions, il faut passer par quelque chose et... alors il y a peut-être plein de trous par lesquels on peut passer¹¹⁴ ». Ces trous dans l'image, ce peut être une oreille donc, mais aussi bien une fenêtre, une porte, un tableau, un miroir, autrement dit tout objet délimitant un espace différent¹¹⁵ – un cadre – à l'intérieur du cadre du film, et qui permet à la caméra, au regard, de passer d'un espace (où se trouve l'objet) à un autre (dans l'objet) sans l'artifice du montage, c'est-à-dire sans *cut*, sans rupture sensible.

Dans *Mulholland Drive* [PIC. 62], Lynch nous propose un second exemple célèbre de cette « pénétration » : lorsque Camilla ouvre la mystérieuse boîte bleue, la caméra se précipite à l'intérieur de l'objet, comme aspirée par un trou noir¹¹⁶. La particularité de cette scène tient à ce que la caméra, en pénétrant dans les ténèbres de la boîte bleue, ne passe pas vraiment dans un autre espace – on reste bien dans la chambre – mais dans une autre dimension, un autre temps ou un autre film. Dans tous les cas, Camilla qui tenait la boîte et qui vient de l'ouvrir a disparu : l'objet n'étant plus retenu par quiconque, il tombe par terre, libérant du même coup la caméra de sa cécité. La boîte bleue intervient ici en tant qu'« objet cinématographique » en ce sens qu'elle remplace l'artifice du montage auquel il aurait été nécessaire de faire appel, et symbolise du même coup le passage du rêve à la réalité : un réveil¹¹⁷.

On peut remarquer, selon la distinction qui a été faite, que nous sommes ici en présence d'un trajet, non d'un itinéraire, en ce sens que la caméra ne se laisse pas déconcentrer par quoi que ce soit, elle ne cherche qu'à rallier deux espaces incompatibles et, par ce « trajet », à les faire communiquer. Le plus célèbre de ces « trajets » est celui que réalise Michael Snow dans son film expérimental *Longueur d'onde*. N'ayant pas eu l'occasion de voir le film original, je me permets de retranscrire fidèlement la très belle description qu'en fait Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*, car c'est au travers de ce texte qu'il m'a été permis de « voir » le mouvement snowien :

118. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, pp. 171-172.

119. Cf. scénario, pp. 93-96.

120. La meilleure solution – voir la seule – pour réaliser un tel plan est le recours à la 3D, qui permet d'obtenir un mouvement impeccable, irréel, alors qu'un mouvement réel sera toujours sujet à des interférences de toutes sortes : un vent trop violent par exemple.

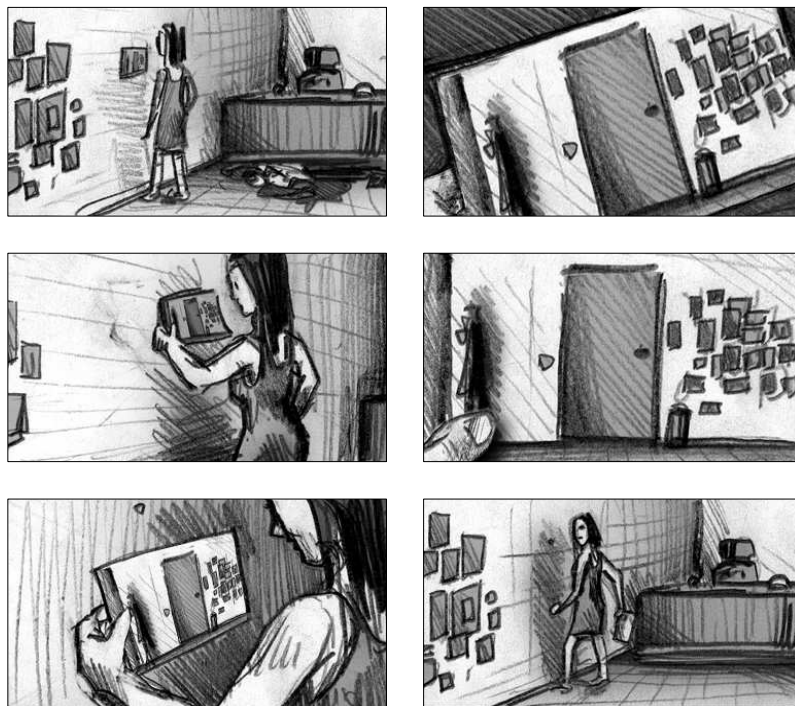
121. Selon André Gardies, le trajet doit être envisagé en tant qu'« opérateur » : « il ne connaît qu'une seule action : le déplacement (il est une sorte de déplacement pur, comme dirait Deleuze) ; il est donc soumis au principe de répétition puisque durant toute sa réalisation il ne dit qu'une chose : "il y a du déplacement" ». André Gardies, « Les Lieux passeurs », in *Arts plastiques et cinéma : les territoires du passeur*, *op. cit.*, p. 53.

Dans Longueur d'onde, Snow se sert d'un zoom de quarante-cinq minutes pour explorer une pièce en longueur, d'un bout à l'autre, jusqu'au mur où se trouve affichée la photo de mer : de cette pièce il extrait un espace potentiel, dont il épuise progressivement la puissance et la qualité. Des jeunes filles viennent écouter la radio, on entend un homme monter les escaliers et s'effondrer sur le sol, mais le zoom l'a déjà dépassé, laissant place à l'une des jeunes filles qui raconte l'événement par téléphone. Un fantôme de la fille, en surimpression négative, redouble la scène, tandis que le zoom continue jusqu'à l'image finale de la mer sur le mur maintenant rejoint. L'espace rentre dans la mer vide. Tous les éléments précédents de l'espace quelconque, les ombres, les blancs, les couleurs, l'inexorable progression, l'inexorable réduction, l'épure, les parties déconnectées, l'ensemble vide : tout intervient ici dans ce qui définit selon Sitney, « le film structurel »¹¹⁸.

Précisons qu'il se passe au son ce qu'il se passe à l'image, c'est-à-dire qu'à mesure que la caméra se rapproche de son objectif, une onde sonore (*sine wave*) progresse en réduisant l'écart entre chaque fréquence. L'image épuise une certaine longueur (*length*) de temps, d'espace et de son, en se fichant bien de ce qui se passe dans l'intervalle de cette longueur, de ce « vecteur » : la caméra – son « mouvement » optique – demeure indifférente aux actions humaines et se fait ainsi purement cinématographique.

C'est à la lecture de ce texte de Deleuze que j'ai eu l'idée, pour *Le Cinquième fantasme*, du plan-séquence¹¹⁹ qui relie, par le trajet de la caméra, l'immeuble d'où a tiré Françoise à celui de sa victime photographe : en reproduisant à l'identique le trajet parfaitement linéaire de la balle, jusqu'à pénétrer au travers du trou dans la vitre fendillée du bureau. Rien ne perturbe ici le mouvement impeccable¹²⁰, fatal, de la caméra qui s'approche inéluctablement du bureau de la (sa) victime, parallèlement à Françoise qui, de son côté, descend « réellement » l'immeuble, c'est-à-dire en empruntant échelle, escalier et ascenseur.

Il y a, dans ce plan, une césure totale entre d'un côté l'image (ce qu'enregistre la caméra dans son trajet) et de l'autre le son (qui reste accroché à Françoise) : tandis que l'image progresse régulièrement, effectuant son *trajet*¹²¹, impassiblement, en direction de l'autre immeuble, le son, lui, enregistre un véritable *parcours* du combattant. En effet, Françoise s'est faite démasquée et est obligée de livrer combat dans le hall de l'immeuble, combat dont le film ne nous transmet que l'extrême violence sonore : coups de feu, cris, impacts de balles, échos, objets déchiquetés, etc. D'un côté, donc, nous avons un *trajet* visuel, dont le son, au tout début, nous offre un écho dans



PIC. 63 Story-board.

122. Nous avons ici un exemple typique de ce qu'on peut appeler une « métacontextualité » en tant qu'écriture réflexive non pas sur le texte lui-même, mais sur le contexte de son écriture. Nous en avons déjà vu un exemple avec les caresses « par procuration » de la Femme Mystère sur le corps de Françoise : cf. *supra*, « À propos de quelques caresses volées », p. 181 sq. Dans le présent exemple, cette scène de fusillade sonore dans le hall de l'immeuble, de quoi s'agit-il ? La présence de ce détecteur à l'entrée de l'immeuble, j'en eus l'idée bien après l'écriture de la scène : l'ayant ainsi rajouté, j'ai fait naturellement déposer à Françoise son pistolet dans un buisson avant qu'elle n'entre dans le bâtiment, mais j'ai complètement oublié qu'à son retour, se posait le problème du colt .45 avec silencieux qu'elle vient de récupérer sur le toit, dans la valise. Cet oubli – cette erreur – qui est demeuré longtemps avant que je ne le découvre, j'ai souhaité non pas le corriger, mais au contraire en faire subir les conséquences au personnage, c'est-à-dire les conséquences réelles, diégétiques : l'alarme du détecteur et la fusillade.

123. La photographie est là, accrochée au mur, elle existe avant que Françoise (et le spectateur) n'en fasse l'expérience et ne l'« habite » : elle est en attente. Elle symbolise en cela le côté inéluctable et irréversible du film : tout a déjà été enregistré, plus rien ne peut désormais être changé. L'avenir est déjà *passé*, tout est déjà là, *photographié*. Aussi, on peut remarquer que l'information la plus pertinente du point de vue narratif n'est pas *dans* l'image, c'est l'image elle-même qui est signifiante en tant qu'objet (technique, symbolique et plastique), notamment le « ça-a-été » barthésien.

la descente régulière de l'ascenseur qui produit un petit déclic à chaque nouvel étage, sorte de compte à rebours ; de l'autre côté, nous avons un *parcours* sonore, avec toute une série d'obstacles que Françoise rencontre et qui commence justement par un son : l'alarme du détecteur de métaux dans le hall de l'immeuble ¹²².

L'idée initiale de ce plan-séquence était en quelque sorte de « dédoubler » la seconde balle qui doit achever le photographe. En effet, on va se rendre compte que ce dernier n'est pas mort sur le coup : la balle lui a traversé la gorge en le blessant grièvement. Mais Françoise, du haut de son immeuble, ne peut pas tirer une seconde fois car la vitre du bureau s'est fendillée sans quitter son support, si bien qu'il est à présent impossible de voir ce qui se trouve derrière. Françoise est donc obligée de se rendre physiquement sur place. C'est à ce moment-là que j'ai dédoublé la balle : d'un côté, une balle *fantôme* – la caméra – se dirige vers sa cible, au ralenti, en suivant la trajectoire du premier tir ; de l'autre côté, la balle *réelle* attendant son heure dans le chargeur du pistolet que Françoise a camouflé sous un magazine et qui va déclencher l'alarme. Les deux « balles » se rejoignent symboliquement au moment précis où, simultanément, la caméra passe au travers du trou dans la vitre fendillée et Françoise ouvre la porte du bureau et pénètre à l'intérieur.

Un autre exemple [PIC. 63] de ce type de trajet ralliant un espace à un autre se situe juste après l'exécution du photographe par la seconde balle et six autres : alors que Françoise inspecte le bureau, elle s'arrête devant ce fameux mur recouvert de photographies de repérage dont nous avons évoqué la symbolique à l'égard du « tableau » du film. Mais l'un des clichés, accroché un peu à l'écart, intrigue plus particulièrement Françoise : il représente le bureau dans lequel se trouve actuellement Françoise, mais vide. Contrairement aux autres images qui représentent le passé et l'avenir de Françoise – du film – ce dernier cliché *re-présente* son présent. Au moment où Françoise décroche la photographie pour l'observer plus en détails, on se précipite dans la *photographie* qui devient *photogramme* et aussitôt s'anime : panoramique, un peu plus sur le côté, Françoise observe toujours l'image qu'elle vient de décrocher et dans laquelle on vient de pénétrer.

Pourquoi la caméra se précipite-t-elle ainsi sur la photographie décrochée ? Parce qu'elle correspond parfaitement, espace et temps, à l'image que le film lui-même est en train d'enregistrer : en effet, cette photographie n'en est pas vraiment une, elle ne représente pas un temps passé, un « ça-a-été », mais le présent direct ¹²³ de la scène qui la contient. Elle n'est en quelque sorte qu'un cadre vide ou disons *transparent* au présent. De cette « transparence », le film nous offre une image explicite : lorsque Françoise pose ses doigts sur cette dernière photographie, un



FIG. 64 Duane Michals, *Things Are Queer*, 1973, photographies (gélatine d'argent), 12,7 x 17, 8 cm (chacune).

124. Cette disparition du cadavre peut rappeler celle qui survient dans *Blow-up*. D'ailleurs, ma scène fait explicitement référence au film d'Antonioni. En effet, tout porte à croire que le photographe assassiné n'est autre que celui de *Blow-Up* : même prénom (Thomas), même numéro de bureau (39 + le 5 du *Cinquième fantasme* = bureau 539), même le nom de l'acteur David Hemming est cité. D'autre part, nous aurions pu ajouter, dans l'analyse de la première séquence de *Blow-up*, que le désir de Thomas – son fantasme – était finalement de *pénétrer* à l'intérieur de sa photo prise dans le parc : fantasme qui prend la forme, faute de mieux, d'une série d'agrandissement ou l'image disparaît au profit de la matière photographique. N'est-ce pas, à sa façon, ce que réalise cette scène du *Cinquième Fantasme* à l'intérieur du bureau du photographe ? Là encore, l'action n'amène nulle part, elle ne fait que retourner l'image sur elle-même, mais entre-temps... un cadavre a disparu.

contrechamp imaginaire nous place derrière le mur de telle sorte que l'on puisse voir Françoise, virtuellement, au travers de la photographie « remplacée » à l'occasion par une vitre invisible, de telle sorte qu'on puisse voir les doigts de Françoise se poser à la surface de l'« image », laquelle peut apparaître soit comme la photographie accrochée au mur et matérialisée par cette vitre invisible, soit comme le film lui-même puisqu'à travers cette vitre invisible, c'est sur toute l'image du film – disons sur (derrière) l'écran de cinéma – que Françoise pose ses doigts.

Ce mouvement *dans* l'image, cela peut faire penser à quelques unes des séries photographiques de Duane Michals, très proches du photoroman, telles que *Things are Queer* [PIC. 64] où l'artiste a comme sélectionné, prélevé, huit photographies – ou plutôt huit *photogrammes* – d'un travelling arrière impossible. Chacune des images, au fur et à mesure que l'on progresse dans la série, se trouve violemment actualisée par la suivante qui en transforme littéralement non simplement le *contenu*, mais la *nature* : ainsi, ce que l'on croyait être une salle de bain se révèle être un décor miniature, puis une image dans un ouvrage illustré... puis, à prendre encore davantage de recul, on s'aperçoit que le personnage qui est en train de lire cet ouvrage fait en réalité partie d'une photographie... encadrée... et accrochée dans l'espace de la salle de bain que l'on retrouve ainsi, après une boucle magique, vaine (improductive) donc ludique, c'est-à-dire artistique. Ce mouvement est rendu possible par l'artifice photographique, notamment celui du cadre – non pas du champ. *Things are Queer* : les choses sont étranges, méfions-nous des apparences, donc méfions-nous de la photographie, et méfions-nous enfin de l'artiste qui semble prendre ici un vif plaisir à nous faire « tourner en bourrique », comme on dit.

Dans la scène de la photographie « transparente », *Le Cinquième fantasme* fait donc comme un saut sur lui-même, ce qu'on appelle un « raté », mais qui lui permet, dans ce court intervalle, de procéder à un discret mais non moins symbolique escamotage : celui du cadavre du photographe ¹²⁴. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que les traces de l'assassinat – de sa violence – sont restées précisément en leur lieu et place : les papiers et objets tombés par terre. C'est là un aspect important du « récit plastique » : en effet, les événements ne sont pas considérés comme des étapes chronologiquement inscrites dans la trame d'une intrigue, mais comme des éléments plastiquement inscrits dans la trame d'une peinture, et que le peintre-scénariste, à chaque instant, peut transformer voire, comme ici, effacer totalement, mais dont la « périphérie » conserve plastiquement une trace effective. Dans une démarche littéraire, effacer l'assassinat aurait impliqué d'effacer aussi bien le cadavre que toutes les autres traces du forfait, de même que toutes traces de cet « effacement ». Dans une pratique plastique, effacer l'assassinat s'opère comme un « découpage » dans la trame du film, découpage du cadavre qui épargne tous

125. Pascal Bonitzer, *Décadrages*, *op. cit.*, p. 31.

126. Il s'agit en quelque sorte d'une mise en abyme du mouvement du regard dans le « tableau » du film.

les autres indices et qui ne s'efface pas en tant que geste artistique, ce qui n'est pas sans produire un effet d'inquiétante étrangeté que pas même le faux raccord, en dernière instance, ne peut venir ici « justifier ».

Selon Pascal Bonitzer, « le plan-tableau est foncièrement a-narratif, ce pourquoi il a pu être employé chez des cinéastes qui privilégient la mise en scène et la plastique sur le scénario et la ligne narrative, comme Godard et Pasolini ¹²⁵ ». En effet, la fabrication des plans est ce qui rapproche le cinéaste du peintre, le cinéma de la peinture. Le problème du spectateur devient alors, comme en peinture, « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? », et non plus « qu'est-ce qu'on va voir dans l'image suivante ? » : c'est l'une des distinctions qu'opère Gilles Deleuze entre, respectivement, l'image-temps et l'image-mouvement. Le « plan-tableau », en tant qu'image immobile – donc muette (bien qu'éloquente) – suppose, nous l'avons vu, un temps de lecture, de déchiffrement. Rappelons que cette « a-narrativité », inhérente au plan-tableau selon Bonitzer, n'est qu'apparente : nous avons observé en effet que ce tableau, cette image unique, peut contenir à même sa chair cette « ligne narrative » qui semble à première vue lui faire défaut : l'image n'est plus un maillon de cette ligne narrative – image devant s'actualiser dans une autre image, etc., elle est ce lieu où cette ligne se profile, ce lieu où cette ligne trace son chemin en fonction des éléments visuels, dramatiques et symboliques qu'elle contient. D'où cette manifestation d'images dans l'image, c'est-à-dire tout du long de cette ligne narrative interne.

Nous retrouvons ici, dans ce « plan tableau », en quelque sorte mis en abyme, le dispositif du « tableau » du film : une image au creux de laquelle se développe un fil narratif, une suite d'images, c'est-à-dire essentiellement un regard. J'ai voulu, dans *Le Cinquième fantasme*, jouer au maximum sur une mise en scène de ce type : d'une part parce qu'elle rend compte du travail opéré dans le « tableau » du film, mais aussi parce que c'est dans cette manière de découper et de mettre en scène que je me sens le plus « plasticien ». Quelle est cette manière ? Il ne s'agit pas véritablement de proposer *un tableau*, c'est-à-dire une image-temps (plan fixe en général assez long) ; il ne s'agit pas non plus simplement de proposer *un regard*, c'est-à-dire une image-mouvement (suite de plans et de mouvements contiguës, en général assez rapides) ; il s'agit littéralement de proposer *un regard dans un tableau* ¹²⁶.

En effet, pour beaucoup de plan du *Cinquième fantasme*, notamment les plans-séquences, je conçois la scène – le décor – comme un tableau, avec différents éléments disposés à divers endroits de cette « composition », tandis que la caméra est ce mouvement qui parcourt le champ de l'image offert à son regard. Je construis chaque *plan* comme un tableau avec en plus la *séquence* d'un regard intégrée offrant de ce tableau ses propres images : le cadre du film est donc

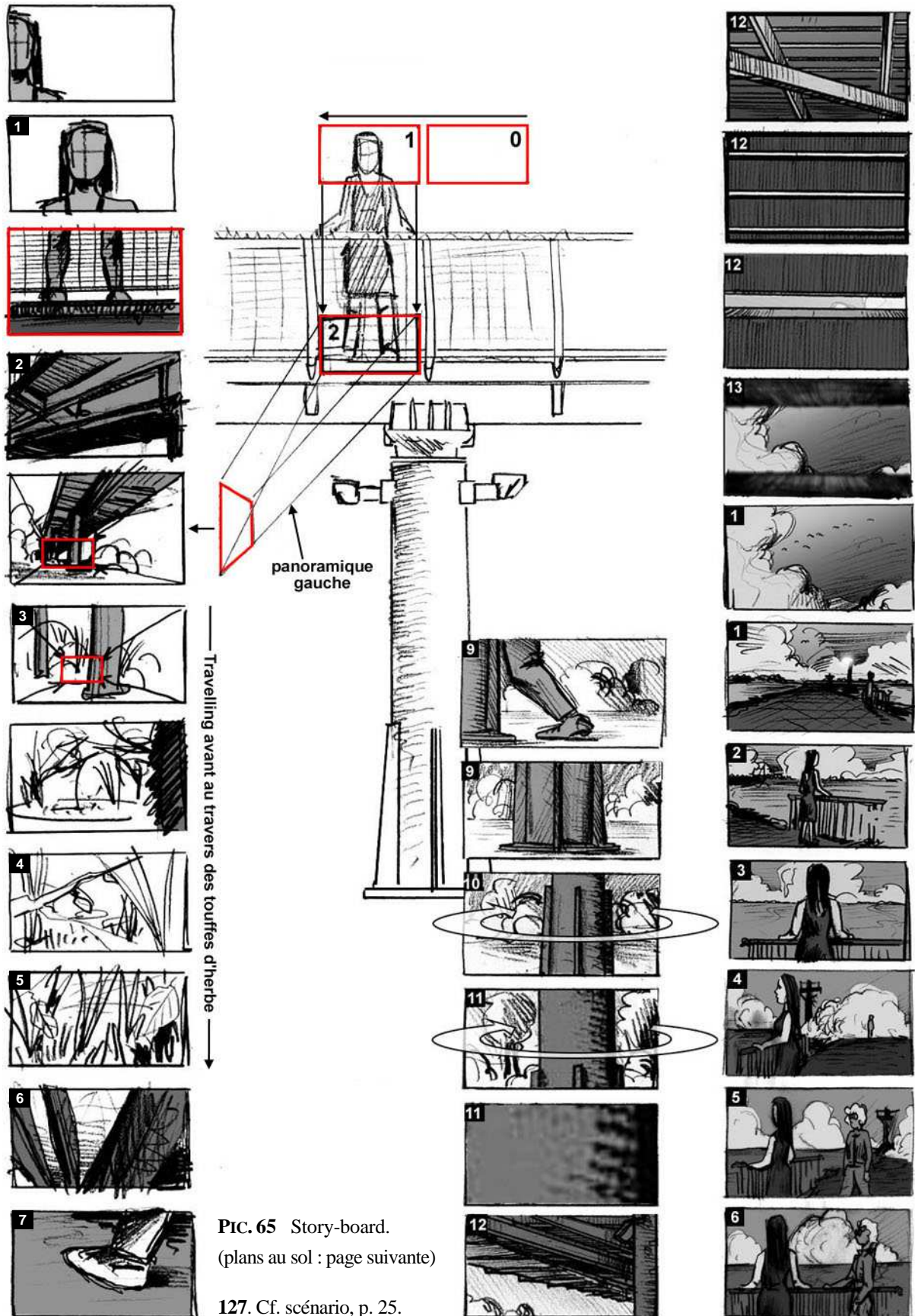


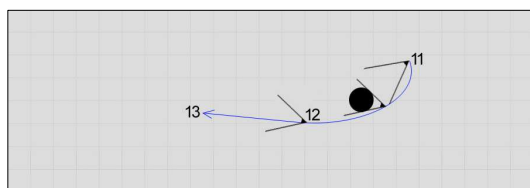
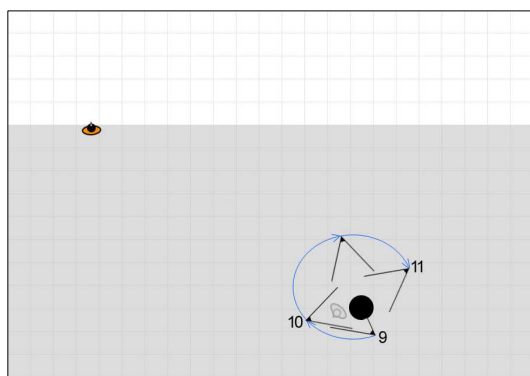
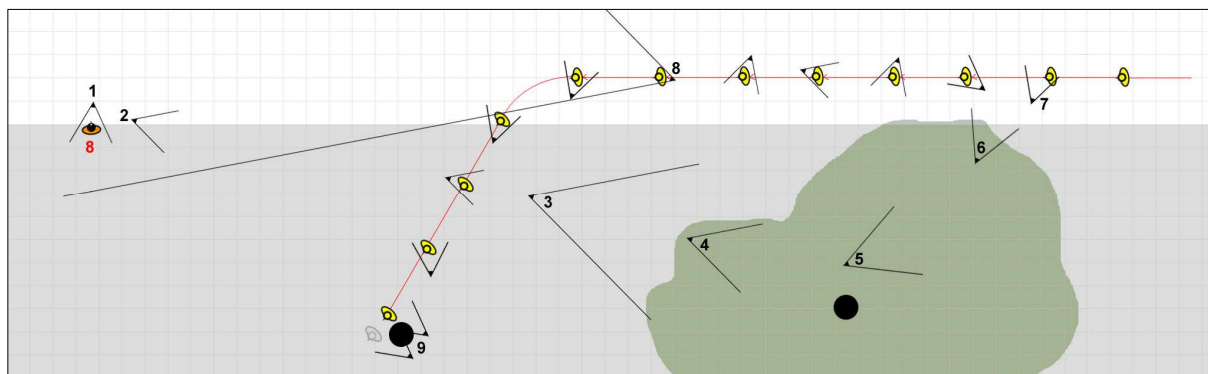
FIG. 65 Story-board.
(plans au sol : page suivante)

127. Cf. scénario, p. 25.

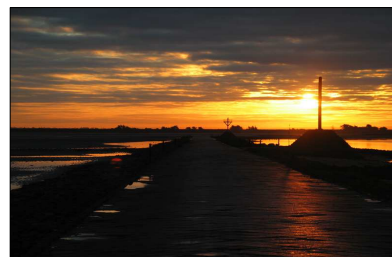
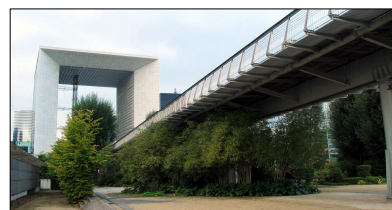
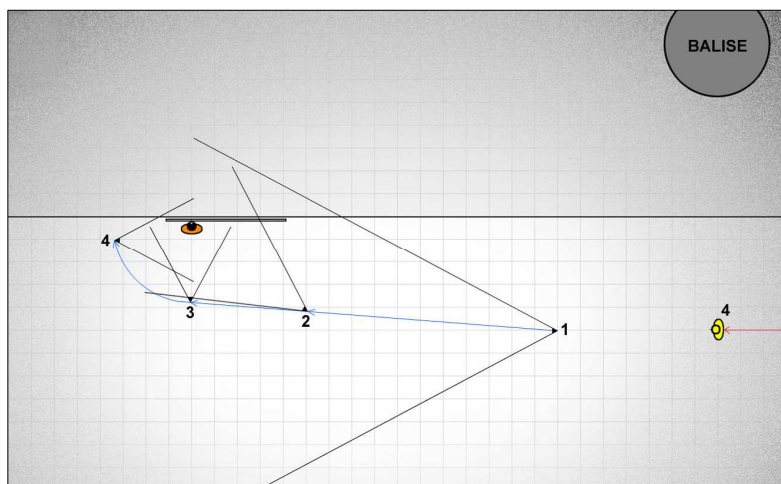
forcément plus réduit que le cadre du tableau dont il nous présente une suite continue de détails. On peut ainsi se demander si le grand « tableau » du film – de tout film – ce n'est pas, finalement, le monde ; dans *Le Cinquième Fantôme*, ce « monde » étant réduit et « conditionné » dans le cadre symbolique de la Défense et notamment du Parvis.

Citons un exemple de ce type de plan-séquence : il y a notamment ce plan [PIC. 65] qui permet de relier sans coupure visible deux espaces géographiquement incompatibles, bien que visuellement très proches : la Jetée et le Gois. La séquence¹²⁷ commence par un gros plan du visage de Françoise accoudée à la rambarde de la Jetée, puis on descend lentement le long de son corps, le long de la rambarde : au-dessous de la Jetée, il y a un petit jardin avec une végétation luxuriante. On parcourt les allées, on se faufile entre les buissons, les touffes d'herbe, puis on commence à entendre, venant de nulle part, des bruits de pas. Sur le sol pavé du jardin, surgissent les pieds de la Femme Mystère : on suit de très près son avancée fantomatique. Fugitivement, Françoise nous apparaît, floue en arrière plan, toujours accoudée à la rambarde. La Femme Mystère semble se diriger vers elle, mais soudain, elle disparaît derrière un des gros piliers de la Jetée. On contourne le pilier : la Femme Mystère a vraiment disparu. On s'élève alors vers le platelage central de la Jetée qu'on traverse entre deux lattes en bois... pour sortir du sol, au milieu d'un chemin de pierres qui franchit une immense étendue de sable et de vase brillante. Françoise est toujours immobile, appuyée à un morceau de barrière métallique rouillée qui sort du sol : elle contemple le paysage qui s'étend devant elle. Quelques mètres en arrière, la Femme Mystère ressurgit comme par magie au travers de la brume matinale. Le son de ses pas résonne, toujours aussi artificiel, comme sur du bois, puis de plus en plus naturel au fur et à mesure qu'elle s'approche. Elle vient se placer à droite de Françoise, pose une main sur la barrière rouillée et retire ses lunettes de soleil. Là, immobile, elle observe Françoise avec une extrême attention.

Cette description montre à quel point le décor joue un rôle essentiel dans la composition des mouvements de la caméra : on pourrait dire qu'il constitue la structure du tableau, une structure au travers de laquelle le regard joue à faire disparaître ou apparaître les personnages, tourne autour des axes, suit les lignes de forces, pénètre les masses obscures, etc. Ici, le tableau apparaît immédiatement divisé en deux parties, deux « champs » que sont les décors de la Défense et de Noirmoutier, et que traverse en les unissant, un segment – une bande, une ligne – qui n'est autre que, respectivement, la Jetée et le passage du Gois [PIC. 20], deux décors que la mise en scène fait ici se superposer. En effet, ce mouvement-caméra qui traverse le platelage en bois de la Jetée et nous fait sortir du sol pavé du Gois suggère que l'un et l'autre de ces « chemins » ne font qu'un, dans une configuration impossible de type « recto-verso », la Jetée



1. Gros plan du visage de Françoise (face).
Françoise ferme les yeux.
2. Travelling bas : on descend lentement le long du corps de Françoise, le long de la rambarde... puis on passe sous la Jetée, dans le petit Jardin de l'Arche en contrebas.
3. Travelling avant vers la végétation.
4. On entre dans un bosquet.
5. On traverse les plantes, herbes, feuillage...
6. On ressort du bosquet.
7. Les pieds de la Femme Mystère entrent dans le champ (gros plan).
8. On suit l'avancée de la Femme Mystère en tournant autour d'elle : on aperçoit Françoise sur la Jetée.
9. La Femme Mystère tourne pour aller sous la Jetée : elle passe derrière un poteau et disparaît.
10. Travelling circulaire autour du poteau :
11. la Femme Mystère a vraiment disparu !
12. Travelling haut vers le plancher de la Jetée.
13. On traverse le plancher de la Jetée
- 13 > 1. Raccord traversée Jetée.
1. On sort du sol.
2. On s'avance vers Françoise (accoudée à une barrière rouillée).
3. Travelling circulaire dans le dos de Françoise.
4. On s'immobilise en cadrant Françoise en plan américain (profil) (la Femme Mystère est visible en arrière plan : elle sort de la brume)



128. Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 77.

129. Jean Cocteau, *Du Cinématographe*, *op. cit.*, p. 31.

130. Noël Burch, *Praxis du Cinéma*, *op. cit.*, p. 63.

constituant fantasmatiquement le dessous du Gois et *vice versa* : cela est rendu sensible notamment par la largeur égale des deux « chemins » qui sont cadrés très précisément dans le même axe, et par la position là encore précisément identique de Françoise par rapport à la caméra, pareillement accoudée sur le bord des deux décors. D'autre part, les deux décors me permettent de « transporter » la Femme Mystère d'un lieu à l'autre, par l'intermédiaire d'abord du fameux « placement en commande », derrière un pilier de la Jetée qui matérialise comme une porte *imaginaire* (sixième segment), puis par l'intermédiaire du brouillard sur le Gois d'où « (res)sort » le personnage. Ce jeu *avec* le décor – et non *dans* le décor – est le résultat de ce qu'on appelle la « creative camera » : par le montage, le cadrage et les mouvements de la caméra, le film fabrique une géographie fabuleuse. Même un spectateur qui assisterait au tournage, placé à côté de la caméra, ne pourrait pas « voir » ce lieu d'une nouvelle sorte, qui ne commence à exister que sur l'écran.

Jean Cocteau a repéré très tôt cette domination absolue de l'art cinématographique sur l'espace et sur le temps (son cinéma en est une belle démonstration) : « il est rare, dit-il, que les chambres communicantes soient construites sur le même plateau et rare qu'un intérieur corresponde à l'extérieur sur lequel il donne. Rare que l'on tourne dans l'ordre ¹²⁸ ». En effet, le cinéma bouscule les lieux et les dates en toute impunité : on tourne après ce qui se passe avant, des pièces qui correspondent à d'autres sont construites ailleurs, à plusieurs semaines de distance, un comédien quitte une rue et pénètre dans un vestibule, mais pendant que la porte s'ouvre et se referme, le comédien aura vécu sa vie propre, multiplié les actes et les démarches. Le cinéaste – disons plutôt ici le premier assistant – découpe souverainement l'espace et le temps qui se recourent d'une manière telle qu'elle semble se refuser à toute opération de ce genre, sauf dans le domaine de l'esprit. « Le décorateur pour qui le destin n'existe pas [...] fera un homme se suicider le premier jour et vivre ensuite, pour peu que les nécessités du décor l'y obligent ¹²⁹ ». Le film crée un espace qui n'existe qu'en fonction de la somme des plans de cette séquence, si bien que nous n'avons plus le sentiment d'un décor préalable dans lequel cette série de plans s'insère tant bien que mal, mais d'un espace qui a une existence « aussi multiple et enchevêtrée que le billard de Braque ¹³⁰ ».

Selon l'analyse qu'il en est faite, on peut supposer que ce « décor-tableau » est avant tout plastique, c'est-à-dire qu'il ne se préoccupe que de faire jouer les formes entre elles et non le sens. Ces mouvements que je produis dans cet espace apparaissent en effet comme autant d'arabesques libres, parfois complètement détachées d'un regard sur les personnages. Certains cinéastes jouent de cette possibilité qu'offre l'outil-caméra, non pas seulement d'enregistrer des tranches

131. David Cronenberg, in « David Cronenberg : courts-circuits », Studio Magazine, n° 178, mai 2002, p. 152.

132. Il s'agit, littéralement, d'une caméra passe-muraille.

133. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 52.

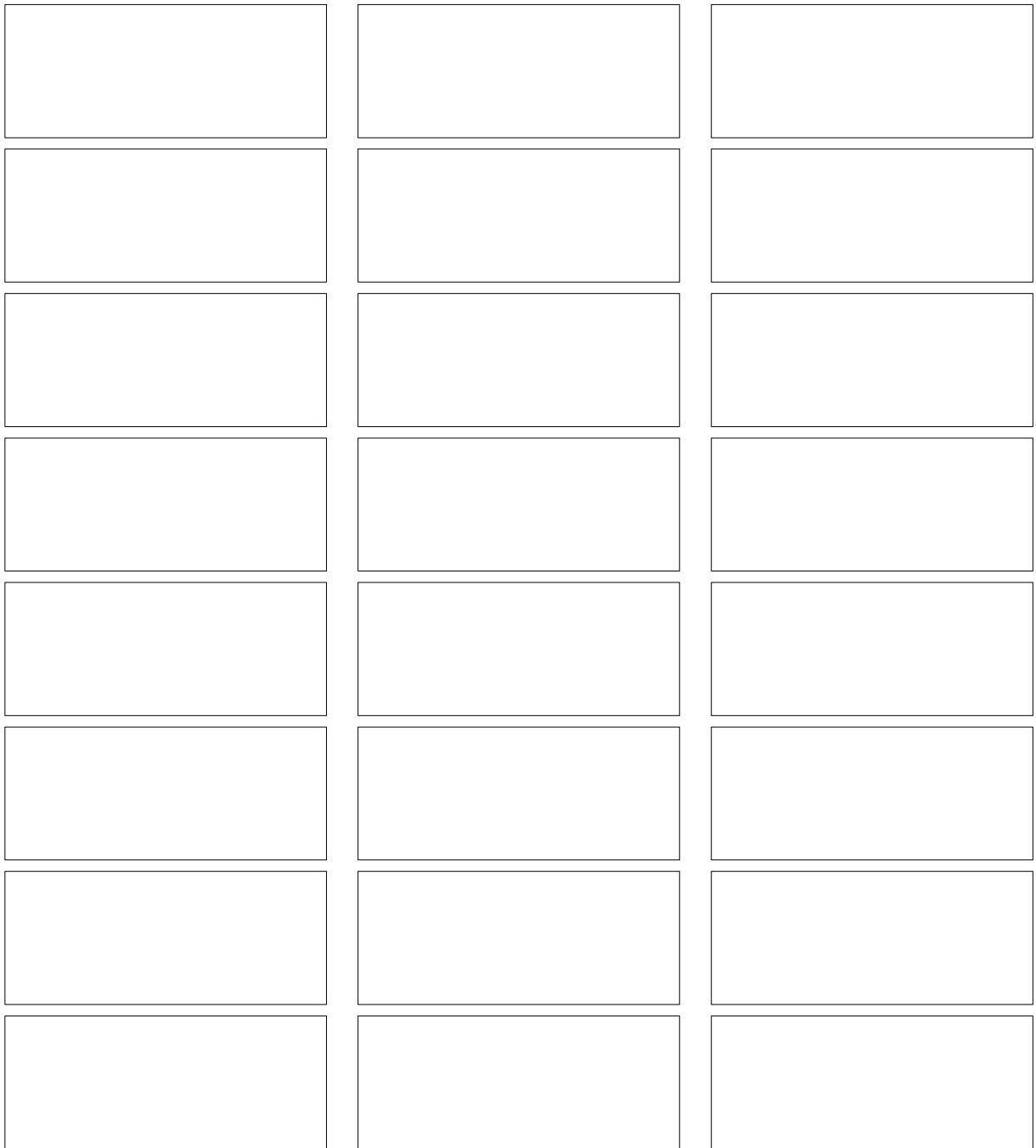
134. Dans cette dernière catégorie de désordre, on peut citer deux cinéastes pourtant très différents : Gaspar Noé avec *Irréversible* (2002), et Tony Scott avec *Beat the Devil* (2002), *Man on Fire* (2004) ou *Déjà vu* (2006). Tandis que le réalisateur Français conçoit son film avec seulement quelques longs plans-séquences, l'américain découpe son film en une multitude de plans saccadés dont la plupart ne dépassent pas la seconde. Chez les deux cinéastes cependant, c'est l'excès de mouvement – caméra et/ou montage – qui saute aux yeux et qui fait la particularité de leurs films, leur style.

135. *Ibid.*, pp. 54-55.

136. En effet, un mouvement de caméra, c'est-à-dire d'abord une simple forme, mais aussitôt un regard, c'est-à-dire une intention, peut poser des problèmes éthiques fondamentaux, et non plus seulement esthétiques. C'est le cas par exemple du célèbre travelling de *Kapo* réalisé par Gillo Pontecorvo, et qui aujourd'hui encore semble condamner à lui seul le film, concentrant tous les débats sur ce seul mouvement. Jacques Rivette a écrit : « on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : "la morale est affaire de travellings" (ou la version de Godard : "les travellings sont affaire de morale") ; on a voulu y voir le comble du formalisme [...]. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris ». Jacques Rivette, « De l'Abjection », in Cahiers du cinéma, n° 120, juin 1961, p. 54. La question que pose au fond le travelling de *Kapo* est celle d'une possible représentation filmée de l'indicible, en l'occurrence la solution finale : la beauté extrême du plan de Pontecorvo est-elle conciliable avec l'horreur extrême de la Shoah ?

d'espace-temps, mais littéralement de « dessiner » dans cet espace-temps. David Cronenberg dit par exemple que le cinéma est pour lui un « art tridimensionnel » : « avec ma caméra, sur le plateau, j'ai le sentiment de sculpter l'espace ¹³¹ ». Citons également David Fincher que l'on classe parmi les réalisateurs « visuels » : issu du monde des effets spéciaux, de la publicité et des vidéo-clips, Fincher maîtrise en effet parfaitement les techniques permettant d'obtenir le rendu visuel qu'il désire, notamment en matière de photographie et de post-production. Son film *Panic Room* marque en particulier une étape fondamentale dans l'industrie cinématographique, ayant été complètement « prévisualisé », c'est-à-dire qu'une simulation 3D a été générée avant que le tournage ne débute, ce qui a permis de réaliser des plans spectaculaires, notamment celui qui nous intéresse [PIC. 66] où la caméra se fait *immatérielle*, pur regard qui nous fait *voyager* – le mot n'est pas trop fort – à l'intérieur d'une grande villa new-yorkaise : la trajectoire de la caméra, en effet, ne souffre d'aucune contrainte physique et nous fait « passer ¹³² » d'un étage à l'autre en traversant les planchers, elle nous fait pénétrer à l'intérieur d'une serrure, traverser l'anse d'une cafetière, etc. La caméra de Fincher se fait « crayon » et dessine dans l'espace-temps comme on dessine sur une feuille de papier.

Cette maîtrise et cet intérêt pour l'image ont fait qu'on a pu qualifier la réalisation de Fincher de « maniérée ». En effet, ce mouvement qu'opère la caméra dans ce plan-séquence peut paraître fait avant tout « juste » pour le plaisir des yeux, pour la *sensation*. Selon Jean-François Lyotard, le film que produit l'artiste dans l'industrie capitaliste est censé éliminer les mouvements aberrants, les dépenses vaines. Chaque mouvement doit être *profitable*, doit transmettre ce qu'il véhicule au lieu de le perdre. Lyotard parle à ce propos d'un certain « ordre » : « qu'il y ait de l'ordre dans les mouvements, que les mouvements se fassent en ordre, qu'ils fassent de l'ordre. Écrire en mouvements, cinématographier, on le conçoit et on le pratique donc comme une incessante organisation des mouvements ¹³³ ». Selon cette « économie » capitaliste du rendement et du profit, deux gestes artistiques sont susceptibles de produire du « désordre », l'immobilité et l'excès de mouvement ¹³⁴ : « en se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d'être une force de l'ordre ; il produit de vrais, c'est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d'objets consommables-productifs ¹³⁵ ». On peut cependant se demander si de tels mouvements – ou absences de mouvement – existent réellement, étant donné que le *sens* (direction ou immobilité) dont ils procèdent ne peut rester indéterminé, ne peut pas ne pas être doublé d'un *sens*, dans le sens d'une signification, voire même dans certains cas d'une éthique ¹³⁶.



PIC. 66 David Fincher, *Panic Room*, États-Unis, 2002.

137. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 52.

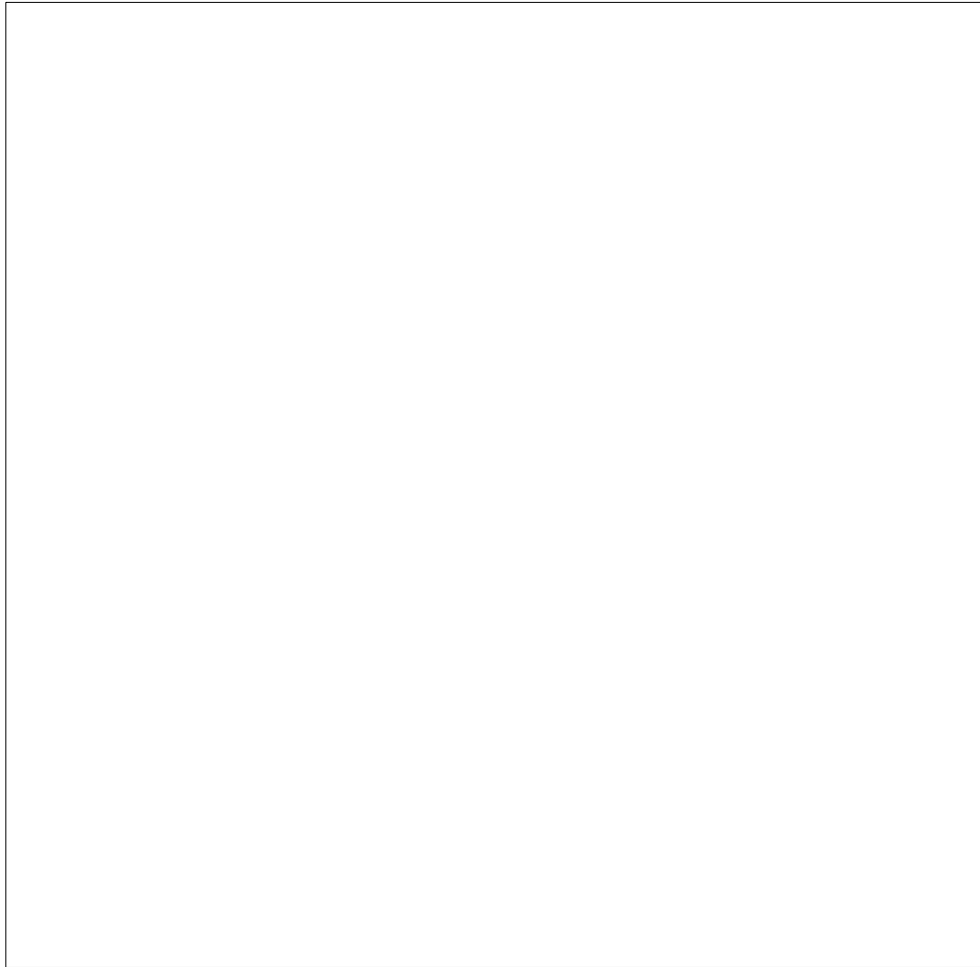
138. François Jost, *Le Temps d'un regard*, *op. cit.*, p. 19.

139. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 24.

*Aucun mouvement, d'aucun champ qu'il relève, n'est donné à l'œil-oreille du spectateur pour ce qu'il est : une simple différence stérile dans un champ visuel-sonore ; au contraire tout mouvement proposé renvoie à autre chose, s'inscrit en plus ou en moins sur le livre de compte qu'est le film*¹³⁷.

L'essence du cinéma, c'est bien cela : la circulation du sens dans tous les sens, et dans tous les sens du terme. Dans le plan-séquence de *Panic Room*, la « gratuité » jubilatoire des circonvolutions de la caméra à l'intérieur de l'espace circonscrit de la villa se retrouve en effet investie d'un sens particulier. Ce regard est comme l'esprit de la villa, enfermé à l'intérieur de son espace vital comme un poisson dans son bocal, et qui suit de ses yeux immatériels une tentative de « violation » de cet espace : la séquence nous montre les actions de trois cambrioleurs qui essaient de pénétrer à l'intérieur de la villa. Il y a un effet évident de symétrie entre l'espace intérieur et l'espace extérieur de la villa, c'est-à-dire entre les mouvements de la caméra et ceux des cambrioleurs : par exemple, la caméra s'engouffre dans le trou de la serrure en même temps que le cambrioleur y fait pénétrer son rossignol, elle s'avance vers les fenêtres lorsqu'un des cambrioleurs s'approche pour voir au travers des vitres, elle monte les étages, traversant les plafonds, lorsque les cambrioleurs montent par l'escalier extérieur, etc. Notons enfin que le plan commence précisément au moment où les cambrioleurs arrivent dans la rue en voiture – travelling symétrique de la caméra – et s'achève à l'instant précis où l'un d'eux parvient à couper le circuit électrique et ouvrir la trappe du grenier : la frontière intérieur/extérieur est violée, l'équilibre du mouvement symétrique s'achève ici.

Finalement, comme l'écrit François Jost, « la question du regard [est] cet espace ouvert qui donne sur les films et qui nous aide à les visiter, c'est-à-dire à les penser¹³⁸ ». Contrairement au montage classique (*cut*), le plan-séquence (avec ses mouvements) nous invite plus ouvertement à y lire une intention. En effet, le montage *cut* est aujourd'hui « passé dans les mœurs » comme on dit, alors qu'il avait choqué plus d'un spectateur au début du cinéma, n'étant pas plus naturel que le soi-disant maniérisme du plan-séquence, mais un certain cinéma en a fait une convention, c'est-à-dire qu'il l'utilise sans plus réfléchir à ses implications esthétiques, symboliques, éthiques, etc. Il ne s'agit pas ici de remplacer une façon de découper et de mettre en scène par une autre, mais de se poser, à chaque nouveau plan, la question de son geste artistique. Comme le dit Jean Mitry, « si toute œuvre implique ses propres lois, elle doit encore en justifier. Il ne suffit pas de choisir telle forme plutôt que telle autre, il faut savoir pourquoi et le savoir bien¹³⁹ ».



PIC. 67 Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur bois, 209 × 207 cm.

140. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 238.

« Une peinture ne mérite le nom de *tableau* que lorsqu'elle forme réellement une seule pièce, comprise sous un seul point de vue et formée selon une conception, un sens et un dessein uniques ; constituant ainsi un tout par la relation mutuelle et nécessaire des parties, semblable en cela à des membres dans le corps humain ». Jean-Paul Larthomas cité par Dominique Chateau, in *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, *op. cit.*, p. 45.

141. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 247.

« C'est à "l'âme" que s'adresse la peinture "par l'entremise des yeux" ; or, quand il vaque librement à travers les "parties accessoires", l'œil "fait la fête" ». *Ibid.*

142. L'un des projets de multiplication des points de vue – donc des images – dans un tableau, c'est l'anamorphose dont le parangon est le tableau de Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* [**PIC. 67**] Il y a en effet, au principe de l'anamorphose, un jeu de deux espaces imbriqués : ce qui est reconnaissable dans l'un ne l'est pas dans l'autre et inversement : l'exemple des *Ambassadeurs* suggère une distinction entre d'un côté une « bonne » image (l'apparence dont le titre nous offre la désignation) et d'un autre côté une « mauvaise » image (la « chose » cachée). La bonne image est forcément déconstruite lorsqu'« apparaît » la mauvaise image.

De la description à la narration

La description du tableau

Selon les analyses qui viennent d'être faites, on pourrait dire qu'il existe finalement deux types d'images, ou plutôt deux types d'« intentions imageantes » : une première qui s'applique à « représenter » son objet, une seconde qui cherche davantage à le « décrire » ou à le « raconter ». La première de ces intentions se *focalise* sur l'*œil* en tant que lieu où se concentre et se construit l'image, la seconde se *canalise* dans le *regard* en tant que mouvement donnant naissance à l'image, petit à petit, dans une suite d'images partielles. La première *construit* son image en fonction d'un « point » unique, tandis que la seconde détermine un parcours plus ou moins précis, plus ou moins indivisible, elle *développe* son image le long d'une « ligne ».

La première de ces intentions imageantes a été théorisée notamment par Alberti à partir de 1435 dans son *De pictura (De la peinture)* : il s'agit de la perspective monofocale centrée à point de fuite unique. Le « point » de fuite y intervient en tant que point imaginaire destiné à guider le dessinateur dans la construction de son image, l'usage de la géométrie permettant de construire cette image en l'absence de tout modèle : le regard entre donc moins en jeu que l'esprit mathématique du dessinateur. Cette technique de représentation impose au spectateur, à la suite du peintre, une position précise et unique : à une certaine distance du tableau et dans un axe déterminé, c'est-à-dire en fonction de ce point de fuite. Daniel Arasse insiste sur ce fait : « l'idée que le tableau de peinture est peint pour être regardé à distance et que son spectateur doit respecter cette distance s'il veut en percevoir l'effet revient régulièrement à travers le développement de la mimésis en peinture ¹⁴⁰ ».

Cette volonté de « fixer l'œil » peut paraître d'un autoritarisme troublant. Elle est au cœur de la pensée classique [...]. Elle est en effet un corollaire du principe d'unité de l'œuvre et elle exprime le souci de sauvegarder le tableau des risques que lui ferait courir la « liberté de vaquer » accordée à l'œil ¹⁴¹.

La seconde de ces intentions imageantes, nous l'avons déjà analysée, ne procède pas par concentration de l'image en un seul point (de fuite) mais, au contraire, par dispersion d'images multiples *dans* l'image ¹⁴². Daniel Arasse a étudié cette « dispersion » au travers de tableaux au cœur desquels l'artiste privilégie le travail du *détail* (dislocation) sur le travail de l'ensemble (harmonie et équilibre) :

143. *Ibid.*, p. 225 (je souligne). Cf. *infra*, « Dislocation du dispositif de narration », p. 577 sq.

144. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 140.

145. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 240.

Selon la distinction qu'opère Arasse, le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble, tandis que le détail-*Dettaglio* est le résultat ou la trace d'une action qui « fait le détail », qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur : en ce dernier sens, le détail suppose un sujet qui « taille » un objet.

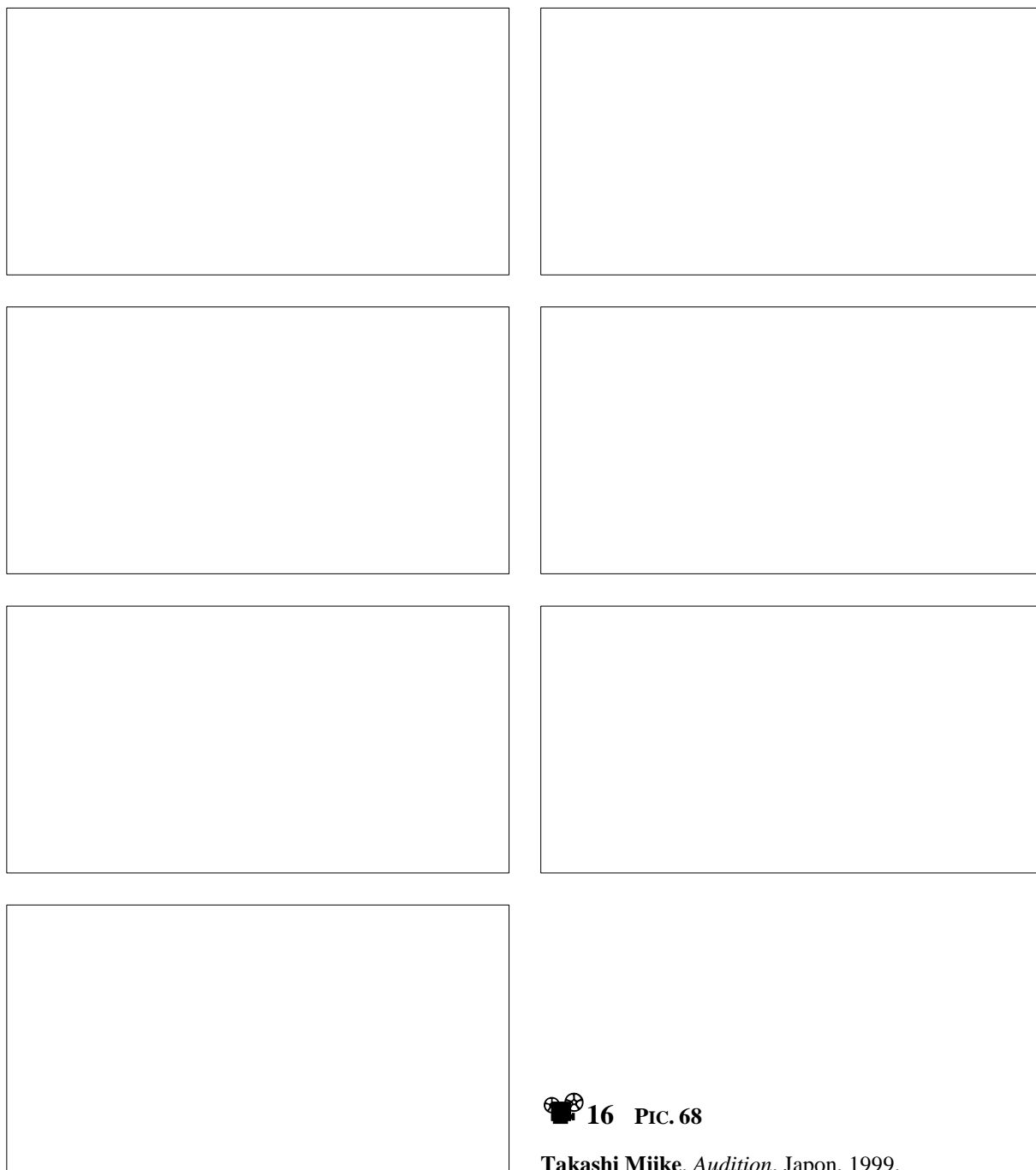
En appelant le regard à se poser successivement en divers endroits du tableau, le détail rythme le parcours de ce regard qui suit les « chemins ménagés dans l'œuvre » (selon le terme de Klee) ou (pour reprendre l'expression de Diderot) la « ligne de liaison [qui] promène l'œil. Mais le détail fait aussi courir à la composition le risque de sa dispersion »¹⁴³.

Ce travail sur les détails insuffle donc à l'image une dimension temporelle qui est celle du regard : le temps du regard qui parcourt l'image en ses multiples détails. Comme le remarque Diderot, les « accessoires » de l'image – ses détails – permettent de rendre moins « indivisible » l'instant de la représentation. En effet, bien que la peinture se présente de prime abord comme un objet immobile, sans dimension temporelle intrinsèque, le regard du spectateur monnaie en quelque sorte cet espace pur dans un temps : temps d'un regard, temps d'une lecture, temps d'une description. Le spectateur doit décondenser ce que l'artiste a condensé dans son tableau, il doit déplacer – « disloquer » aurait dit Daniel Arasse – successivement le point de vue d'ensemble. Le regard temporalise l'instantané.

La particularité d'une telle peinture est donc d'être, dans sa simultanéité, détaillable à loisir : « un tableau n'est jamais que sa propre description plurielle¹⁴⁴ » disait Roland Barthes. Une telle conception du tableau s'accorde parfaitement à notre concept de « tableau » du film, puisque effectivement, chacune de ses images, chacun de ses détails ne sont pas véritablement une portion d'espace, de la toile, mais un *moment* du regard porté sur lui, c'est-à-dire concrètement un plan, une séquence, un mouvement de caméra, une action, etc.

Si le dettaglio n'est pas le particolare, c'est bien qu'il est la trace ou la visée d'une action qui le détache de son ensemble. En tant que tel, plus qu'une partie du tableau, il est un « moment » de sa réception comme il peut l'avoir été de sa création. Il est d'abord un « événement » de peinture dans le tableau¹⁴⁵.

Ce n'est pas un hasard si la grande tradition de la peinture narrative a exploité à ses propres fins cette scansion temporelle qui rythme l'expérience du tableau : en utilisant la « temporalisation narrative » de l'espace pictural qu'implique le parcours du regard, cette peinture est parvenue à échapper à l'effrayante contrainte à laquelle semblait la condamner la simultanéité instantanée de la représentation. Précisons qu'il n'est pas question pour cette peinture d'une « figuration » du temps : narrative ou non, c'est toute la peinture qui bute sur cette impossible figuration du temps, comme à l'inverse, le cinéma bute fondamentalement sur l'impossible figuration d'une



146. Le préfixe d'origine latine *trans* signifie à la fois « à travers » et « au-delà ».

147. Diderot cité par Daniel Arasse, in *Le Détail, op. cit.*, pp. 248-249.

148. *Ibid.*, p. 249 (je souligne).

absence de mouvement. Il ne s'agit pas d'une figuration du temps, mais de sa « trans-figuration ¹⁴⁶ », dans le sens où ce temps ne se manifeste pas *dans* l'image, mais *au travers* d'elle, dans le passage d'une image à l'autre, c'est-à-dire *au-delà* d'elle, dans le regard que lui porte le spectateur.

Dans la peinture narrative, tous les éléments de l'histoire sont regroupés – condensés – en un seul « espace temporel », celui du tableau, et c'est au regard de reconstituer – décondenser – par son *parcours* (lecture, description, interprétation) l'histoire suivant un fil chronologique.

Nous nous mêmes à grimper par ce chemin difficile. Vers le sommet nous aperçûmes un paysage avec une voiture couverte [...]. Nous les laissâmes derrière nous [...] après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont [...]. Les arches que j'avais en face, il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ces arches descendait à grand bruit un large torrent. Cependant je traverse cette longue fabrique, et me voilà sur la cime d'une chaîne de montagnes. Je vais, je descends [...]. Je m'avance [...]. Je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement incroyables ¹⁴⁷.

Daniel Arasse, qui analyse ce texte écrit par Diderot pour décrire une série de sept paysages exposés par Joseph Vernet au *Salon* de 1767, dit que c'est un triomphe de la peinture et un tour de force de la description : « pour rendre compte de l'effet magique exercé par les tableaux, Diderot recourt à une *fiction* [...]. Le compte-rendu de chaque tableau devient l'occasion d'une promenade qui met en scène le rapport vécu à chaque image peinte ¹⁴⁸ ». Cela n'est pas sans rappeler l'extrait du *Syndrome de Stendhal* (Dario Argento) précédemment analysé. Ainsi, le travail du détail et le parcours du regard à travers ces images, instaurent pour le spectateur, le passage de la description à la narration.

Un passage du film japonais *Audition* [PIC. 68] est particulièrement intéressant à ce sujet, son auteur Takashi Miike redoublant une scène clé, c'est-à-dire qu'il nous la présente d'abord sur un mode descriptif, puis sur un mode narratif : dans la première séquence, la caméra subjective gravit des escaliers et pénètre à l'intérieur de la maison du personnage principal, Aoyama, puis elle effectue trois travellings avant rapides, d'abord sur une photographie de la femme d'Aoyama, puis sur une carafe à whisky, et enfin sur le chien de la maison. Miike commence donc par nous présenter les éléments encore insignifiants qui vont agir dramatiquement dans la seconde séquence, laquelle nous montre Aoyama qui rentre chez lui, s'assoit dans son fauteuil, puis se sert et boit un verre de whisky : très vite, Aoyama commence à se sentir bizarre, sa nuque lui fait mal, sa vue se trouble... Il se lève, difficilement, puis s'écroule par terre. Il entend alors du bruit dans la pièce à côté, il tourne la tête et découvre son chien, mort.

149. Cf. *infra*, « Peindre (ou dépeindre) un portrait », p. 393 sq.

150. Paul Federn remarque que « l'anlage bisexuelle du génie a souvent été soulignée, le grand artiste doit être non seulement le père (masculin, celui qui engendre les idées), mais aussi la mère qui porte jusqu'à son terme ce qui a été conçu et le met au monde. Ainsi, pour créer jusqu'au bout, une certaine part de sexualité féminine doit être artistiquement sublimée ». Paul Federn, in *Minute de la Société psychanalytique de Vienne*, tome 2, Paris, Gallimard, 1976, pp. 345-346.

C'est effectivement en cette « gestation » qu'a consisté l'écriture du *Cinquième fantasme*. On peut d'ailleurs reprendre la métaphore : trois graines ont donné naissance à un embryon qui s'est peu à peu développé dans mon esprit et sur mon écran. Mais alors, il semble que cet être sur le point de naître, c'est-à-dire de passer dans la réalité, tende à vouloir rester « à l'intérieur », c'est-à-dire ne pas « se finir » : il reste à l'intérieur où il continue tout de même de grandir, devenant une sorte de monstre textuel, trop condensé, nantis de mille artères narratives.

151. C'est pour cette raison que je parle d'un travail de (re)lecture, avec ce « re » entre parenthèses, car il ne s'agit pas de refaire à chaque fois la même lecture, mais au contraire une lecture à chaque fois nouvelle, qui ne suive pas les chemins tracés par les précédentes. Concrètement, ce travail m'incite à développer une sorte d'amnésie à l'égard du texte – ce qui n'est pas simple – afin de (re)découvrir le film à chaque nouvelle (re)lecture.

152. Cf. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965. p. 1.

Miike commence donc par nous décrire la scène où va se *dérouler* le drame, les mouvements de la caméra se contentant de sélectionner des détails dans l'espace : il y a une carafe à whisky, il y a un chien, etc. Dans un second temps, ces objets – la carafe par exemple – ne sont plus simplement *montrés*, mais *utilisés* c'est-à-dire dramatisés : Aoyama *s'assoie* et *se sert* un verre de whisky. Évidemment, ce dédoublement de la scène n'est pas qu'un effet de style, mais suggère que la première séquence, filmée en caméra subjective avec des mouvements très étranges et un son très inquiétant, représente les déplacements de la future tortionnaire d'Aoyama, la jeune et belle Asami qui, après être entrée par effraction dans la maison, découvre la photographie de la femme d'Aoyama (jalousie), s'approche de la carafe de whisky (empoisonnement) et rencontre le chien (étranglement). Une fois la scène du drame ainsi « *apprêtée* », il suffit d'en observer les conséquences : c'est la seconde séquence dans laquelle Aoyama s'empoisonne et tombe par terre, avant de subir de terribles tortures : « *kili, kili, kili* ».

Revenons-en au *Cinquième fantasme* : ce film serait donc l'histoire d'un « *tableau* » ou, plus précisément, l'histoire d'un regard dans ce « *tableau* », un tableau sans perspective à point de fuite unique, mais multipliant bien au contraire les points clé en autant de détails « *disloquant* » intégralement l'image représentée. Un portrait ¹⁴⁹ ? Une fois ce « *tableau* » composé – il ne l'est jamais définitivement –, il me suffit de le regarder, afin de transformer ce qu'il contient d'espace en temps, c'est-à-dire en une succession d'événements, en une histoire : au peintre succède le scénariste. Ce regard porté sur ce « *tableau* » – regard narratif par excellence – c'est ce qui a véritablement constitué mon travail de longue durée sur le film – cinq années ¹⁵⁰ –, ce que j'appelle mes « *(re)lectures* ». Ainsi, tout l'enjeu, lorsque je *(re)lis* mon scénario, est de retrouver le « *tableau* » caché derrière les phrases, pour ne pas simplement suivre la voie – le regard – que j'y ai déjà tracée ¹⁵¹, mais pour essayer de voir s'il n'existe pas d'autres voies encore inexplorées et plus intéressantes, plus adéquates ou simplement plus folles que celles pour lesquelles j'ai opté jusqu'alors. Il s'agit de retrouver, en somme, un regard « *à l'état sauvage* » comme disait André Breton ¹⁵², libre de tous ses mouvements, afin que cette « *liberté* » soit, pour le spectateur futur, le seul mode opératoire pour jouir de l'œuvre.

Mon scénario apparaît donc comme second par rapport au « *tableau* » dont il est le déroulement – le regard – narratif. Cette position seconde est une caractéristique dont le film nous offre de nombreux symptômes. En effet, que se passe-t-il dans *Le Cinquième fantasme* qui ne se soit, d'une certaine façon, déjà passé ?

Tous les personnages du Labyrinthe descendent d'un tableau peut être accroché dans la chambre du narrateur, et ce roman peut aussi bien passer pour une rêverie

153. Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 88.

154. Cf. scénario, p. 42.

155. Cf. scénario, p. 100.

sur ce tableau que Marienbad, selon le mot d'Alain Resnais, pour un « documentaire sur une statue ». Et que se passe-t-il dans Les Gommages ou La Jalousie qui ne se soit, d'une certaine façon, déjà passé ? ¹⁵³

Comme dans les romans de Robbe-Grillet, notamment *Les Gommages*, le personnage principal du *Cinquième fantasme* évolue dans un monde où tout semble déterminé à l'avance, où ses actions se révèlent planifiées depuis longtemps, les lieux qu'il visite choisis à l'avance (ce que dénonce le mur de photographies de repérage). Tout est déjà prévu, écrit, comme dans... un film. Ce film – ce mystérieux film – on en parle à plusieurs reprises, notamment dans la scène de l'interrogatoire avec la Femme Mystère, dont le dialogue avec l'Homme à la Voix Grave demeure des plus équivoques à ce sujet :

- La Femme Mystère (à propos de l'assassinat du photographe par Françoise) :
Finalement, tout se déroule comme prévu. Elle va accepter, sans la moindre hésitation.
- L'Homme à la Voix Grave : *Je sais, j'ai vu... j'ai entendu : notre photographe est déjà mort.*
- La Femme Mystère : *Qu'il soit mort, c'est une chose, mais le tuer, c'en est une autre. Comment compte-elle opérer ?*
- L'Homme à la Voix Grave : *Rien de plus simple : la scène est déjà écrite, il suffit de la tourner, et ça ne devrait plus tarder...* ¹⁵⁴

L'apparente incohérence des propos échangés par les deux personnages tient à ce qu'ils font référence et au « tableau » du film où tout est déjà arrivé (le photographe est déjà mort) et au fil du film où les événements s'enchaînent les uns à la suite des autres selon une chronologie (il est mort, mais il faut le tuer). L'Homme à la Voix Grave fait quant à lui référence, d'une manière assez directe, au contexte de réalisation du film, à savoir que l'assassinat est déjà perpétré dans le scénario et qu'il suffit à présent de le « tourner ». À un autre moment, celui-ci répond d'une façon similaire lorsque Françoise lui demande, traumatisée, ce que représentent les photographies de repérage accrochées sur le mur, dans le bureau du photographe :

- L'Homme à la Voix Grave : *C'est un peu comme si tu avais vu ta mort, là, toute proche, sous tes doigts, ta propre mort. Mais tout ça ne change rien à notre histoire, parce que c'est déjà écrit, Françoise... TOUT est déjà écrit. Et pour ce que j'en sais, la fin est désormais très proche* ¹⁵⁵.

156. Par exemple, *Sleep* (1963) consiste en un plan-séquence représentant John Giorno, l'amant de Warhol à l'époque, en train de dormir pendant plus de cinq heures.

157. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op.cit., p. 483.

158. Jean-Clet Martin, *100 mots pour jouir de l'érotisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004, p. 246.

159. Si je préfère parler de « désir » plutôt que d'« amour », c'est avant tout parce qu'on ne peut aimer sans connaître : je ne peux aimer une inconnue, mais je peux la désirer et d'autant plus qu'elle m'est inconnue. Or, une image est en soi inconnaissable : on ne peut que la désirer. Aimer une image n'a aucun sens – où alors c'est de l'objet dont on parle et cet amour n'a plus rien de charnel. Si c'est l'image en tant qu'icône, alors il faut parler de désir – et ce désir, dans *Le Cinquième fantasme*, n'est pas l'objet d'une représentation, d'une histoire, il n'est pas le contenu d'une intrigue, il est la forme du film. C'est, littéralement, un désir cinématographique qui peut se laisser deviner par un mouvement-caméra suspect passant un peu trop proche d'une hanche, par un ralenti, un éclairage particulier, un plan qui s'éternise sur un visage, un son, le souffle du vent dans les cheveux, etc.

Peindre (ou dépeindre) un portrait

Ainsi, la description disloque son objet, monnayant un espace dans du temps, en glissant de détails en détails. Nous venons de voir comment cette dislocation est contenue dans le « tableau » du *Cinquième fantasme* : il serait intéressant, à présent, d'observer comment elle agit à l'égard de son actrice-modèle, Françoise Yip. Car rappelons que mon film se veut entre autres choses son portrait, c'est-à-dire en quelque sorte une description de son *image* par d'autres *images*. Nous avons déjà évoqué la manière dont Françoise, dans *Le Cinquième fantasme*, demeure inaccessible en tant même qu'image : le corps de l'actrice ne suffit pas, qu'il suffirait simplement de photographier, de filmer, d'enregistrer dans des actions aussi banales que manger, dormir, marcher, vivre, etc. Je pense notamment à certains films d'Andy Warhol ¹⁵⁶. Selon Jean Mitry, les images ne décrivent pas, elles montrent : « pour décrire un objet, il faut l'exclure ; s'il est là, il suffit de le voir. La description [est] un art littéraire ¹⁵⁷ ». Mais dans mon cas, cela ne suffit pas car l'image désirée n'a aucune autre réalité à offrir que sa propre imagination : elle ne peut s'offrir que dans sa répétition, ses métamorphoses, sa remise en scène perpétuelle.

Ce qui est en jeu dans mon film, c'est donc cette intensité d'un désir pour une image inaccessible. C'est en ce sens que j'ai conçu ce « portrait » sur le mode de l'« admiration amoureuse », telle que l'entend Jean-Clet Martin : « l'admiration amoureuse est comme la sacralisation d'un corps réintégré dans la masse vivante de l'univers auquel il appartient de la manière la plus adéquate ¹⁵⁸ ». En mettant en scène les multiples substances et qualités qui constituent l'image de Françoise Yip – érotisme, névrose, violence – le film tente de les révéler, de les attiser, il leur offre une structure idéale afin qu'elles puissent au mieux s'exprimer.

Cet « amour » – ou plus exactement ce « désir ¹⁵⁹ » pour l'image de Françoise Yip – est cinématographique, c'est celui d'un artiste pour une actrice. Je conçois *Le Cinquième fantasme* – et c'est bien cela qui en fait un fantasme – comme l'*expression* de ce désir, une relation fantasmatique entre un sujet et un objet, entre un regard et un corps, une image, entre un auteur et une actrice, avec seulement le cinéma en *intermédiaire*. Ce « désir » ne s'exprime pas par la parole ou des actes dans le « réel », mais seulement par le cinéma, donc par le regard.

Désirer une fille, c'est s'user à la regarder, avec l'espoir sans cesse déçu que dans ce regard va s'apaiser un peu de la souffrance essentielle au désir : ne pouvoir jamais connaître, de l'intérieur et comme soi-même, l'être désiré ; ne pouvoir entrer en lui. Tous ces regards masculins – qui sont le tout-venant de l'expérience amoureuse

**PIC. 69**

Mimmo Rotella, *Marilyn*, 1962
affiches lacérées, 133 x 94 cm.

160. Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, pp. 74-75.

« [la demande], du fait d'être articulée en termes symboliques, va au-delà de toutes les satisfactions auxquelles elle fait appel, qu'elle est demande d'amour, visant à l'être de l'Autre, à obtenir de l'Autre cette présentification essentielle – que l'Autre donne ce qui est au-delà de toute satisfaction possible, son être même, qui est justement ce qui est visé dans l'amour ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 406.

161. Cette absence de l'acteur « en chair et en os » sur la scène du drame a servi d'argument à certains penseurs pour critiquer l'art cinématographique. C'est le cas notamment d'Alain dont la réflexion peut aujourd'hui, à l'ère du virtuel, faire sourire : « sans me soucier de juger l'art de l'écran, je puis bien remarquer que ce qui y manque c'est cette épreuve de la présence. Il n'y a plus ici qu'un masque vide. Car je sais bien que l'acteur sans épaisseur ne sait pas que je le vois ; et lui-même ne me voit pas. C'est comme une assemblée à laquelle il manquerait une de ses parties [...]. On n'applaudit pas, ou bien, si l'on applaudit, on sait et on voit que cela ne change pas le jeu de l'acteur ; il n'y a point de majesté sur l'écran, parce que les sifflets n'y feraient rien. Par où l'on comprendra mieux ce que j'entends par le langage absolu. Ici, devant l'écran, le langage absolu manque. L'acteur exprime, mais il ne reçoit pas en échange la preuve de la reconnaissance. L'échange absolu ne peut se faire. Est-ce alors exprimer ? ». Alain, *Les Arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 526.

162. Une « lacération » de Mimmo Rotella [**PIC. 69**] à partir d'une affiche avec Marilyn Monroe dévoile la véritable nature de la « chair » de la star : au-dessus de la poitrine, sous la peau déchirée, on peut lire, en lettres de sang sur fond de carnation, « ciné ».

et aussi le début de sa mise en forme symbolique, et même mythique – n'ont qu'un sens : désigner la belle forme corporelle comme le substitut éclatant mais invariablement décevant et douloureux de ce à quoi « réellement » s'adresse le désir, et qui est une toute autre brillance, celle de l'être ¹⁶⁰.

Nous avons vu que le fantasme, selon Freud est du côté du manque : seul un homme insatisfait se livre au fantasme, un homme à qui manque l'objet de son désir ou à qui l'objet est interdit pour quelque raison que ce soit. Le désir pour une image est symptomatique de ce manque et de cet interdit à l'œuvre, puisque dans l'image le « corps » et l'« esprit » sont absents – ce à quoi, précisément, le désir s'accroche. C'est le paradoxe du cinéma que cette « chair » et cette « âme » aussi inaccessibles qu'exaltées. L'interdit et le manque y sont inscrits à même l'écran qui empêche toute intrusion dans le monde du film, la diégèse : les désirs s'y *projettent*, mais ne peuvent traverser ce « mur » de lumière ¹⁶¹. Et même une fois le film fini, disait Cocteau, le spectateur ne peut retrouver ses héros à la sortie du cinéma comme c'est le cas à la sortie du théâtre, par l'intermédiaire des acteurs : il ne peut les rejoindre que dans un sommeil profond et ses rêves.

Pour mon travail déjà évoqué de maîtrise « avec » l'image de Marilyn Monroe, les circonstances étaient particulières étant donné l'absence et l'inaccessibilité fondamentale de l'actrice, de la femme, derrière l'image ¹⁶², derrière le mythe. Tout mon travail a consisté alors en de vaines tentatives pour réinvoquer l'être, la femme derrière l'image constituée en une sorte d'interface : par exemple, on pouvait caresser l'image de Marilyn, l'embrasser, la réveiller, etc., et celle-ci nous « répondait » par d'infimes signes d'une vie fantomatique : l'image était devenue « fétiche », porteuse d'une présence invisible.

Avec Françoise Yip, cette absence et cette inaccessibilité sont toujours inhérentes à ma pratique, mais elles sont d'une autre nature, spécifiquement cinématographique : l'absence, c'est la réalité et la chair dans l'image ; l'interdit, c'est l'écran de cinéma qui empêche toute intrusion dans le monde du film. Nul autre contact n'est possible qu'audiovisuel, c'est-à-dire ce qu'a enregistré le film et uniquement cela, et ce contact-là, nous venons de le constater, est à sens unique : en tant que spectateur, je reçois mais ne peux répondre.

La langue permet à tout instant la permutation des pôles du locuteur et de l'interlocuteur. Le cinéma ne le permet pas, on ne peut directement dialoguer avec un film si ce n'est dans un sens très métaphorique. Pour lui « répondre », il faut produire une

163. Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 126.

164. Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Paris, Robert Laffont, 1995.

165. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 67.

*autre unité de discours et cette production sera toujours postérieure à la manifestation du premier message*¹⁶³.

C'est en partant du principe qu'à une image il n'est possible de répondre que par une autre image, que j'en suis venu à penser le cinéma – l'écriture d'un film – comme seul moyen afin d'exprimer mon « désir » pour cette image fatale et, en quelque sorte, instaurer un dialogue avec elle. Cela peut évoquer le roman d'Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*¹⁶⁴. L'histoire se déroule dans une île abandonnée où une mystérieuse maladie a décimé tous les habitants. Un fugitif s'y retranche et découvre qu'il y survit un groupe de personnes vêtues à la mode des années 30. Il tombe amoureux d'une femme, Faustina, mais celle-ci, comme le reste du groupe, ne semble pas le voir : ce sont, dit-il, des « gens inaccessibles ». Puis il comprend peu à peu qu'ils ne sont pas des personnes réelles, mais des projections en trois dimensions : l'un d'eux, Morel, a inventé un système « cinématographique » qui leur permet de revivre éternellement les derniers jours avant leur mort. Pour le fugitif, « être amoureux d'une de ces images était encore pire qu'être amoureux d'un fantôme » car précisément, rien ne le sépare vraiment de l'objet de son désir qui demeure pourtant foncièrement inaccessible. Il décide alors d'utiliser la machine en se soumettant aux faits et gestes de Faustina, afin de trouver sa place dans la « vie » de sa bien-aimée, c'est-à-dire dans le « film » de Morel. Les rayons de la machine étant mortels, il y succombera.

Ce « désir » pour l'image de Françoise Yip – un désir cinématographique donc – comment s'exprime-t-il ? Une chose est sûre, c'est qu'il prend naissance dans le regard, la jouissance du regard étant la seule possible, face à cet « être » de celluloïd, face à cette image. Mais cette jouissance du regard, ici, tourne à une sorte de perversion dans le sens ou l'entend Freud, c'est-à-dire « qu'il refoule le but sexuel normal, au lieu de le préparer¹⁶⁵ ». En d'autres termes, il y a changement de but de la pulsion qui se satisfait par le regard. C'est dans le cadre de cette « déviation » que prend véritablement naissance mon travail d'écriture, c'est-à-dire dans cette recherche des formes imaginaires multiples – des images – au travers desquelles va pouvoir s'exprimer mon « désir », *dans et par* le film.

Aussi, pour revenir à cette question du portrait imaginaire de Françoise Yip, cette « déviation » qu'impose l'impossibilité inhérente à l'objet désiré – une image – me pousse non pas simplement à *représenter* cette image – aucun assouvissement dans un tel acte redondant – mais à la *décrire*, c'est-à-dire fondamentalement à la détailler, à la « défaire », la « dévoiler » pour voir comment elle est faite à l'intérieur, son corps, sa chair, son âme, quelle est sa matière, sa texture, son essence... son mystère ?

166. Jean-Luc Nancy, *Le Portrait (dans le décor)*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999, p. 20.

167. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 132.

168. D. A. F. de Sade, *La Nouvelle Justine*, tome 2, Paris, UGE 10/18, 1978, p. 68.

169. Qu'avons-nous ici, au travers de ces ombres chinoises, si ce n'est une mise en abyme du cinéma, et précisément d'un cinéma pornographique ?

170. « La femme "se touche" tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisible en un(e)s – qui s'affectent ». Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un, op. cit.*, p. 24.

*Le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est le rappel d'une intimité (immémoriale). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent. Mais encore : le portrait est moins le rappel de cette intimité qu'il n'est un rappel à cette intimité. Il nous convoque à elle ou vers elle, il nous conduit en elle : là, à même la peinture offerte au regard*¹⁶⁶.

Ce désir – désir ici de voir, tout voir, tout « com-prendre » de cette image – est ce qui fonde le côté « obscène » du *Cinquième fantasme*, un film en ce sens très masculin, mon regard désirant « percer » la féminité de cette image – son secret –, ne se satisfaisant plus des apparences mais cherchant à découvrir de quoi est faite cette image fatale.

Analytique, la description n'a de prise sur le corps que si elle le morcelle, que ce soit en littérature ou en cinéma. Le corps total est hors de la description, seuls arrivent au fil de l'écriture des morceaux de corps, d'où la nature fétichiste de la description et de son parangon cinématographique : le gros plan. Il peut être intéressant de mettre en parallèle cette promiscuité du regard descriptif à son objet et la nature idéale de celui-ci. Référons-nous de nouveau à l'analyse de Sade par Roland Barthes : selon ce dernier, « autant les corps sadiens sont fades, dès lors qu'ils sont totalement beaux (la beauté n'est qu'une *classe*), autant les fesses, le vit, l'haleine, le sperme trouvent leur individualité immédiate de langage¹⁶⁷ ». Dans *La nouvelle Justine* par exemple, le moine Severino trouve à Justine « une supériorité décidée dans la coupe des fesses, une chaleur, un étroit indicible dans l'anus...¹⁶⁸ ».

L'obscénité de ces détails est essentielle en ce qu'elle révèle l'inéluctabilité d'un tel regard s'approchant de l'objet idéalisé : chaque détail de ce corps à la perfection trop provocante ne peut qu'être, plus ou moins directement, érotique, dévoilant une zone « érogène », que ce soit le sexe, l'anus, mais aussi bien une mèche de cheveux, un talon, les « petits creux poplités » (Alain Roger), etc. – et invitant à quelques débordements, littéraires, cinématographiques ou autres. *Le Cinquième fantasme* offre maints détails de ce type, dont le plus éloquent, bien que voilé, est la scène où l'on s'approche des fesses de Françoise, moulées dans la soie de sa robe orange où se « dessinent » en ombre chinoise¹⁶⁹, nous dit le scénario, les formes de ses cuisses et de son sexe : c'est pour ne pas choquer les comités de lecture, car à la vérité, le fantasme de ce cadrage n'est autre que de « dévoiler » les poils d'une toison pubienne et les lèvres d'un sexe frottant l'une contre l'autre – « se caressant » préciserait Luce Irigaray¹⁷⁰ – au rythme de la démarche de la jeune femme. Encore faut-il que la lumière ne s'y oppose pas.

171. Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 30.

172. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, pp. 11-12.

173. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 216.

174. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 39.

175. Aragon cité par Jacques Lacan, in *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 75.

Ainsi, l'objet résiste, il ne se donne jamais au regard dans sa totalité, mais se présente par l'intermédiaire de silhouettes, de profils, d'esquisses, d'ombres ou de reflets. Pour reprendre les mots de Roland Barthes, les images du *Cinquième Fantôme*, tout au moins dans sa première moitié, ne sont pas véritablement « viol d'un abîme », mais « élongement à même une surface ¹⁷¹ » : en tant que description, elles sont chargées de « peindre » l'objet, c'est-à-dire de le *caresser*, de se déposer peu à peu le long de son espace en une chaîne d'images progressives, dont aucune n'a l'ambition de l'épuiser. Mon film est la suite logique de ces images, de ces détails, mis bout à bout, plan après plan, séquence après séquence. Il est cette mise en scène de mon regard sur l'image de Françoise Yip. Précisons cependant que cette « détaille » est, pour reprendre la distinction de Daniel Arasse, une « détaille-*Dettaglio* », c'est-à-dire que je ne me contente pas d'énumérer un à un les charmes particuliers de l'actrice et de son image, mais j'opère dans cette charmante image une « découpe » qui est celle de mon regard, « obscène » également en ce sens.

Dettaglio, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur. Comme le révèle Omar Calabrese, en ce sens, le détail « présuppose un sujet qui "taille" un objet » ¹⁷².

Cette idée de sujet « taillant » un objet privilégie le travail créateur – la « détaille » – sur son objet. Selon Barthes, « ce n'est pas la nature de l'objet copié qui définit un art (préjugé cependant tenace de tous les réalistes), c'est ce que l'homme y ajoute en le reconstituant ¹⁷³ ». En ce sens, il n'est pas vain de se demander si le résultat d'un tel portrait, effectué selon ce précepte, peut véritablement être considéré comme conforme à son modèle, ou s'il ne correspond pas plus authentiquement à son auteur. Il y a à ce sujet cette phrase de Robert Bresson : « il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "je vous invente comme vous êtes" ¹⁷⁴ ». Nous avons déjà insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas pour moi de réaliser un portrait par *imitation*, mais par interprétation, mieux encore : par *appropriation*. En insufflant une part de moi-même *en creux* dans ce travail de description, je ne *dépeins* pas vraiment l'actrice comme elle « est » – projet de toute manière utopique – mais comme j'entends qu'elle soit. Cette *description* se fait alors *narration* car en somme, je transforme déjà l'actrice en personnage, mais à *son image*.

*Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée ¹⁷⁵.*

176. L'Homme à la Voix Grave exprime clairement cette idée lorsqu'il dit : « tu n'imagines pas tout ce que j'ai envie de faire, Françoise, de ton corps, de ton âme, de ton image... ». Cf. scénario, p. 77. L'excitation érotique et l'excitation créatrice se confondent ici en une même énergie perverse teintée de *sadisme* : dans le sens d'une *manipulation* du corps de l'autre.

177. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 358.

178. *Ibid.*, p. 511.

179. « Nous distinguerons une fois encore, la désignation de la description, réservant cette dernière appellation à certaines formes d'insistances (d'emphase, au sens premier, non péjoratif, du mot). Ainsi un plan de visage ou de paysage est descriptif, mais *la description proprement dite structure* ». Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, *op. cit.*, p. 87 (je souligne).

Ainsi, cet objet de désir, cette femme, cette actrice, Françoise, est observé avec beaucoup d'attention, mais ce n'est pas dans l'unique but d'en faire l'étude, c'est pour savoir ce qu'il est possible de faire avec elle, avec son corps, avec son image¹⁷⁶. Car décrire, c'est en quelque sorte *faire* : dire d'une femme que sa peau est veloutée, que ses lèvres sont pulpeuses, ce n'est pas dire autre chose que les caresses et les baisers auxquels elles invitent : manière de glisser, une fois de plus, sur le mode fantasmatique, de la description à la narration.

L'hypotypose et la catalyse

Contrairement à la description usuelle qui ne vise pas autre chose que nous renseigner sur l'aspect d'un personnage, d'un lieu, d'un objet ou d'un événement, la description littéraire moderne, selon Robbe-Grillet, n'est pas descriptive, elle est créatrice-destructrice : « la phrase n'est pas un compte-rendu sur un objet qui existait avant elle et en dehors d'elle. Si, au XIX^e siècle, la description balzacienne prétend parler du monde, la description moderne sait qu'elle ne décrit rien que soi-même, c'est-à-dire l'univers mental du parleur. Si je décris un verre, le verre n'aura aucune réalité en tant que chose, mais la description du verre aura une réalité en tant que mouvement créateur et destructeur. Et ce mouvement, ce sera moi¹⁷⁷ ».

Il y a une insistance dans la description robbegrilletienne, une précision, une « détaille » qui est telle qu'on ne voit plus rien. L'auteur raconte d'ailleurs qu'on lui a proposé de faire des films pour « pallier », dans son écriture, à cette non transparence à son objet : « les gens se sont en effet dit : "*La Jalousie*, c'est la description d'une maison sous les tropiques. Au bout de deux cent pages, on ne comprend toujours pas comment elle est fichue. Alors, donnons-lui une caméra et on saura enfin de quoi il parle !" ¹⁷⁸ ». C'était bien sûr ignorer la véritable nature du cinéma qui, pas moins que la littérature, « (dé)construit » ce qu'il montre. En effet, au cinéma comme ailleurs, la description est une modalité du discours, et non pas une propriété intrinsèque au mode de ce discours ou à l'outil technique : un même objet est cinématographiquement descriptible (ou racontable) de diverses manières, selon la logique propre à chaque auteur. Un objet tel qu'un « verre » par exemple, n'est rien de plus que ce qu'il est, aussi bien dans un roman que dans un film, c'est-à-dire que ce soit en mot ou en image. Ce qui fait disparaître l'*objet usuel* et donc familier au profit de *quelque chose* d'étrangement inquiétant, d'incernable, ce sont les implications multiples que l'auteur va générer au fil de son écriture¹⁷⁹ : ces implications, qu'elles prennent forme par les mots ou par les images, cela ne change en rien leur « obscurité ». L'image, en ce sens, n'est pas la chose, mais une « description » qui tend à remplacer la chose, qui « gomme » l'objet

concret, qui n'en choisit que certains traits, certaines qualités et qui parfois y projette certains charmes, certains secrets, etc.

Une qualité de la description littéraire robbegrilletienne est particulièrement intéressante : c'est ce que la rhétorique appelle l'« hypotypose ».

*L'Hypotypose est un mot grec qui signifie, image, tableau. C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, come si ce qu'on dit étoit actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux*¹⁸⁰.

L'hypotypose est donc une figure de style consistant en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée : elle « peint » les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'une description, une image, un tableau, voire même *une scène vivante*. Ce qui nous intéresse, c'est ce glissement qu'opère l'hypotypose, de la description en tant que telle à la narration, par cet ensemble de procédés qui permettent d'« animer » la description au point que le lecteur croit « voir » le tableau se dessiner sous ses yeux. L'art de Robbe-Grillet est de pousser cette figure de style jusque dans ces plus profonds retranchements, afin que les éléments qu'il décrit s'animent *vraiment*. Voici un exemple extrait de *La Maison de rendez-vous* :

La main du gros homme s'est, à la longue, un peu refermée sur elle-même, l'index, seul demeurant en extension et le majeur en flexion partielle. À ce doigt, gras et court comme tous les autres, il porte une grosse bague chinoise en pierre dure, dont le chaton, taillé avec art et minutie, représente une jeune femme à demi étendue sur le bord du sofa, un de ses pieds nus reposant encore à terre, le buste soulevé sur un coude et la tête renversée en arrière. Le corps souple qui se tord sous l'effet d'on ne sait quelle extase, ou quelle douleur, communique à la fine soie noire de la robe ajustée plusieurs séries de petits plis divergents : en haut des cuisses, à la taille, sur les seins, aux aisselles. C'est une robe traditionnelle, étroite et stricte, avec des manches longues serrées aux poignets et un petit col droit emprisonnant le cou ; mais, au lieu d'être fendue jusqu'au-dessus du genou seulement, elle est ici ouverte jusqu'à la hanche. (Son côté se trouve sans doute muni d'une invisible fermeture à glissière qui remonte jusque sous le bras, et peut-être même redescend sur la face interne de celui-ci jusqu'à la main.) La main droite, qui repose sur le lit

181. Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965, p. 55.

182. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 79 (je souligne).

183. Cette Hypotypose magique que produit le narrateur de *La Maison de rendez-vous* apparaît donc comme une animation fictivement picturale ou sculpturale, mais réellement verbale et littéraire. Genette qualifie cette pratique d'« animation fictionnelle ». Cf. Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, pp. 89-90.

184. Notons que le verbe utilisé par Robbe-Grillet, « se tordre », n'est pas anodin : certes le corps féminin se tord, mais avec lui c'est la matière du chaton qui se tord (le verbe implique un certain effort : ici pour agir sur la pierre dure), de même que la description qui, linguistiquement, se tord pour donner forme à une narration.

185. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 29.

186. *Ibid.*, p. 32 (je souligne).

187. Sauf en de rares occasions, ce n'est pas la peinture qui peut nous offrir un tel événement optique – ou scopique – mais la littérature et plus encore le cinéma qui donne le regard comme objet : « le cinéma pose à neuf la question : que se passe-t-il pendant un regard ? ». Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 58 La peinture, d'une manière générale, est contemplation, fascination – regard fasciné c'est-à-dire pétrifié, immobilisé.

*défait, paume tournée vers le haut, retient encore mollement une petite seringue de verre garnie de son aiguille à piqûres. Une dernière goutte de liquide a coulé par la pointe creuse et taillée en biseau, laissant sur le drap une tache arrondie de la taille d'un dollar de Hong-Kong*¹⁸¹.

Il est évident que la description que fait Robbe-Grillet de cette bague n'a pas pour but de donner à voir l'objet tel qu'il est, mais « d'en prendre tel ou tel élément afin de le faire naître, de le faire se développer de mot en mot, *de le faire bouger*, bifurquer, changer soudain de sens, foisonner, s'éloigner, dans un mouvement continu qui est en propre celui de l'écriture¹⁸² ». En effet, dans cet extrait de *La Maison de rendez-vous*, le narrateur effectue sa description avec une telle précision, une telle « minutie », que la scène gravée s'*anime*¹⁸³ progressivement, au fil de l'écriture, pour devenir – provisoirement – le centre du récit. La description, écrite au présent, est construite de manière à ce que la scène ne soit pas figée, mais nous emporte dans un mouvement vital dont la description ne nous présenterait finalement qu'une tranche éphémère, c'est-à-dire un présent susceptible d'évoluer dans le temps selon les circonstances. Cet « effet » de vie, de mouvement – celui de la narration –, commence dès lors que l'auteur choisit d'employer des verbes d'action, s'appliquant d'ordinaire à un agent animé, pour décrire la scène : « le corps souple qui se tord sous l'effet d'on ne sait quelle extase...¹⁸⁴ ». Cette instabilité, cette précarité de la scène décrite – cette « vie » – fait bien sûr contraste avec son support qui est absolument inerte, pétrifié, c'est-à-dire la pierre – « dure » est-il précisé – du chaton de la bague. Mais cette matière perd rapidement de son intégrité et se voit transformée, au fil de la description, en quelque chose de bien moins consistant, quelque chose de bien plus fragile, mouvant, instable : « la fine soie noire de la robe », « une petite seringue de verre », « une dernière goutte de liquide ». Robbe-Grillet utilise d'ailleurs dans sa description deux antonymes de la « dureté » de la grosse bague chinoise : « le corps *souple* qui se tord », « la main droite [...] retient encore *mollement*... ».

Barthes dit que chez Robbe-Grillet, la description est toujours « anthologique¹⁸⁵ » : elle saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle, c'est-à-dire qu'on lui donne le droit de prendre notre temps, sans souci des appels que la dialectique du récit peut lancer à cet objet indiscret. « La description s'entête *au-delà* : au moment où l'on s'attend à ce qu'elle cesse, ayant épuisé l'ustensilité de l'objet, elle *tient* à la façon d'un point d'orgue légèrement intempestif, et transforme l'ustensile en espace : *sa fonction n'était qu'illusoire, c'est son parcours optique qui est réel : son humanité commence au-delà de son usage*¹⁸⁶ ». On peut alors parler d'un « exercice » du regard ou mieux encore d'un « événement » du regard¹⁸⁷.

188. Notons que l'on retrouvera cette scène au cours du livre, représentée dans un dessin stylisé (pp. 57-58), puis mise en scène et « réalisée » sous diverses variantes.

189. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 172.

190 « L'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et c'est par là que le récit se distingue de la description (qui monnaye un espace dans un temps) ainsi que de l'image (qui monnaye un espace dans un autre espace) ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, *op. cit.*, p. 27.

191. On rencontre souvent, dans les romans de Robbe-Grillet, des descriptions d'images : agrandissement photographique dans *Les Gommages*, affiche de cinéma dans *Le Voyeur*, calendrier des postes dans *La Jalousie*, page de couverture d'un illustré dans *La Maison de rendez-vous*, etc. L'exemple le plus frappant est la gravure intitulée « La défaite de Reichenfels » qui apparaît, disparaît et se modifie sans cesse tout au long de *Dans le Labyrinthe*.

Dans l'exemple cité, l'« œil » robbegrilletien, par la description qu'il en fait, « pénètre » l'objet érotique, non pas *réellement*, il ne décrit pas les qualités minérales de la bague, mais *fantasmatiquement*, en investissant la scène érotique gravée donc imaginaire¹⁸⁸, en lui donnant vie, temps et mouvement.

*La rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l'auditeur » non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir*¹⁸⁹.

La narration est une forme successive du discours qui renvoie à une *succession* temporelle d'événements : il y a donc isomorphisme entre la forme temporelle des signes (le texte) et la forme temporelle du référent (l'histoire). Au contraire, la description est une forme successive du discours qui renvoie à une *simultanéité* d'objets¹⁹⁰. Au XVIII^e siècle, l'écrivain et critique allemand G.E. Lessing a fait de cette distinction entre le medium simultané de la peinture et le medium successif de la poésie un principe d'opposition entre ces deux formes d'imitation.

La narration, en s'attachant aux actions et aux événements fait avancer l'action, elle met en œuvre l'aspect temporel du récit, tandis que la description a un caractère relativement intemporel, s'attardant sur des objets ou sur des êtres qu'elle fige à un moment du temps. La description constitue une pause, un temps mort dans le déroulement narratif : si elle se prolonge, elle menace la progression dramatique du récit. Dans un roman classique, c'est la narration qui sert de cadre aux descriptions. Avec les romans de Robbe-Grillet, on assiste à un renversement de situation au profit d'une économie narrative nouvelle : la description envahit tout l'espace narratif et c'est elle qui génère le récit. Citons notamment *La Jalousie* qui est construit comme une succession d'indices narratifs et d'hypothèses, à travers une description détaillée d'objets inertes. Ici, la description se refuse à assumer une fonction réaliste en ne cessant de créer et de détruire la réalité à laquelle elle renvoie, en variant, se surchargeant, se contredisant, etc. Lorsqu'une description prend une telle ampleur, elle tend presque inévitablement à se narrativiser.

Il est intéressant de constater que, paradoxalement, lorsque Robbe-Grillet décrit une scène animée, vivante, son écriture « fige » la scène en question d'une façon très étrange, que ce soit d'ailleurs dans ses romans ou dans ses films, notamment celui réalisé par Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, alors cette description « anime », nous venons de l'étudier, une scène figée, une scène déjà image¹⁹¹.



PIC. 69 Nobuyoshi Araki, *Série Tokyo Comedy*, photographie noir & blanc.

192. Franklin J. Matthews, « Un Écrivain non réconcilié », in Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965, pp. 173-174.

193. L'exemple le plus évident de cette immobilisation de l'objet érotique est bien sûr le *bondage* (du verbe anglais *to bind*, « lier ») [PIC. 70] : pratique érotique qui consiste à contraindre, à l'aide de cordes, le corps de sa (ou son) partenaire érotique. Alain Fleischer y a consacré un petit texte, concluant que « le bondage n'est évidemment destiné qu'à la photographie, son aboutissement naturel, qui finira de ficeler, d'immobiliser, de figer, de rendre muet comme une image le corps déjà muselé et bâillonné, préparé pour elle, apprêté pour cet arrêt, pour cette pause impeccablement immobile, finalement offert dans ce qu'il peut encore donner à voir malgré les fibres qui l'habillent [...]. Aucune place pour les images du cinéma dans cette image-là, le seul film étant celui, obtenu par contact, de la corde ensuite desserrée séparée du corps, déroulée spire après spire, défaites nœud après nœud, et toute imprégnée des souvenirs du corps en ses différents sites, odeurs, moiteurs, luisances, colorations, un fil – seul film – qui, déroulé dans l'espace ferait suivre tout un parcours, tout un voyage, le long d'une empreinte linéaire, celle aussi d'une piste olfactive offerte à un chien ». Alain Fleischer, *La Pornographie : une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, 2000, pp. 47-48.

194. Selon Jean-Paul Sartre, le sadique « vise à faire prendre à l'autre des attitudes et des positions telles que son corps paraisse sous l'aspect de l'*obscène* ». Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 452.

195. Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 65.

196. *Ibid.*, p. 64.

197. *Ibid.*, p. 65.

198. Cf. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966.

*Groupes sculptés, tableaux vivants, filles de chair observées dans la rue ou lors de scènes plus intimes, l'objet du désir est toujours arrêté, comme immobilisé par le regard ou la représentation artistique. L'œil du narrateur robbegrilletien contemple longuement, décrit avec une précision, une minutie, une patience, dont on n'a pas assez signalé la structure insistante d'acte éminemment sensuel*¹⁹².

Il existe, selon Lyotard, deux dispositifs pulsionnels qui fonctionnent sur un mode opposé suivant la nature de l'objet érotique et donc l'attitude du spectateur vis-à-vis de celui-ci. Pour décrire son premier dispositif pulsionnel, Lyotard s'inspire notamment de la problématique sadienne de la jouissance, l'immobilisation de l'objet du désir, à savoir que *dans* l'œuvre, le modèle – une femme par exemple – est manipulé, *immobilisé*¹⁹³ dans des *poses* sensuelles, érotiques voire obscènes¹⁹⁴ : le support de l'image, lui, ne subit aucune perversion. Face à un tel spectacle immobile, le spectateur est en prise au plus vif émoi, c'est en lui que le mouvement s'engage, submergé qu'il est par ses propres fantasmes. Dans son second dispositif pulsionnel, c'est à l'inverse l'image elle-même qui, picturalement et non plus iconiquement, se fait l'objet d'une activité érotique, par « les effets des excès de mouvement d'un Pollock¹⁹⁵ », ou par « les infimes frissons qui ourlent les régions de contact ajointant les plages chromatiques des toiles de Rothko¹⁹⁶ » par exemple. Alors, ces œuvres-là, selon Lyotard, exigent la paralysie non plus de l'objet-modèle (qui a ici disparu) mais du sujet-spectateur, « la décomposition de son organisme à lui, la restriction des voies de passage et de décharge libidinales à de très petites régions partielles (œil-cortex), la neutralisation du corps presque entier dans une tension bloquant toute évasion des pulsions vers d'autres voies que celles nécessaires au détectage de très fines différences¹⁹⁷ ».

Avec Robbe-Grillet, nous nous situons évidemment dans le premier de ces dispositifs, et cela porte un nom en littérature : la catalyse. Roland Barthes¹⁹⁸, en particulier, distingue plusieurs fonctions et vitesses narratives, notamment les fonctions « cardinales » et les « catalyses » : les premières désignent les moments « charnières », les moments de risque du récit, ses temps forts ; les « catalyses », au contraire, désignent les « temps faibles » du récit, des zones de sécurité, des repos, des luxes, des descriptions, des fourmillements de détails non nécessaires à l'action et qui complètent le récit entre deux fonctions cardinales. Les œuvres narratives – romans, bandes dessinées, films, etc. – correspondent à des dosages variables de ces deux sortes de fonctions. D'où des vitesses variables : plus on a de fonctions cardinales avec très peu de catalyses, plus le récit va vite ; plus on a de catalyses, plus il ralentit. À la limite, la prolifération catalytique,

199. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 39.

200. *Ibid.*, p. 37.

201. Cf. scénario, p. 49.

202. Cf. scénario, pp. 70-71.

comme dans certains passages des romans et des films de Robbe-Grillet, peut arrêter complètement le récit.

Devenu, à la limite, tout entier catalyse, le récit implose: la conjonction d'un ordre causal et d'un ordre temporel, qui en est, selon Barthes, le principal critère, s'effrite ou s'interrompt, faisant place à de pures successions (musicales ou presque)¹⁹⁹.

Dominique Noguez qui a analysé cette catalyse dans le cinéma, a constaté – et la chose n'est pas étonnante – que dans le cinéma classique, les fonctions cardinales dominant au profit d'une économie, d'une efficacité et d'une transparence : il faut faire le plus vite et le plus directement possible : ellipse partout. « Mais inversons cette proposition : donnons de l'espace en plus, des moments sans rien, des sons immotivés – voilà la subversion expérimentale²⁰⁰ ». Le cinéma expérimental se positionne donc contre cette « efficacité » du cinéma classique, jusqu'à donner parfois la « durée brute », ce qui au cinéma, dit Dominique Noguez, est le scandale des scandales.

Qu'en est-il du *Cinquième Fantôme* ?

Françoise demeure sans bouger. En attendant sa commande, elle réfléchit ou songe... elle regarde longuement ses mains qu'elle a posées sur la table. Comme elle, on attend et on regarde – on LA regarde, on l'observe intensément, de plus en plus proche d'elle, de son visage plongé dans l'ombre ; on prend tout le temps nécessaire pour la regarder, elle, hypnotisée par ses mains ou par ses pensées, nous, par son visage, si lointain, perdu dans l'ombre de ses pensées ou de ses rêves... Petit à petit, la musique du Bistro disparaît au profit d'un bourdonnement continu, de plus en plus puissant...²⁰¹

Françoise est assise toujours à la même table. Cependant, un certain laps de temps semble s'être écoulé depuis la dernière fois : le soleil a commencé à baisser sur l'horizon, si bien que son visage, auparavant plongé dans l'ombre du store, est maintenant à moitié éclairé. Le climat est paisible : on entend des enfants qui jouent à quelques pas d'ici. Le ciel est dégagé et Françoise est visiblement très détendue : elle boit tranquillement sa bière en regardant devant elle, sourit aux enfants et leur fait des signes de la main. Mais, petit à petit, on perçoit un bourdonnement, d'abord très léger puis de plus en plus assourdissant, tandis que la caméra commence à passer dans l'ombre en cadrant la demi face de Françoise plongée dans l'obscurité...²⁰²

Ces deux plans-séquences, le premier d'une durée de trois minutes, le second de quatre minutes, se présentent sous l'égide de l'attente, du suspens, de la lenteur, du presque rien. Quasiment aucune action ne vient troubler cet équilibre – Françoise attend, observe ses mains, boit sa bière... – et la caméra elle-même, respecte ce moment de repos – de répit –, ne procédant qu'à deux mouvements d'une extrême douceur : un travelling avant de trois minutes et un travelling circulaire (270°) de quatre minutes. Seul le son manifeste une intensité supérieure – le vrombissement – conférant par ce décalage, une aura d'étrangeté à la banalité de la scène.

On pourrait penser que ces deux plans-séquences sont les plus descriptifs du film vis-à-vis de leur objet, nous exposant le visage de Françoise sur une longue durée. Pourtant, c'est tout le contraire dont il s'agit. Ici, le regard, comme l'actrice, se repose le temps d'un plan, si bien que le mouvement descriptif du film dont il était le moteur ne peut que se déplacer, du film vers le spectateur qui prend le relais de ce regard momentanément « fasciné » : le spectateur prend le temps – on le lui offre dans cette pure image-temps – de « détailler » le visage de l'actrice, de lui inventer plein d'histoires, de revenir sur les événements, de poursuivre le film dans son esprit avant que celui-ci ne reprennent bientôt son cours normal.

Le film qu'on écrit, le film qu'on peint

Rhizome

Traditionnellement, la « plastique » opère eu égard aux images qui sont *espace*, de ce fait d'autant plus successibles de subir des manipulations et d'acquérir une forme. Nous avons précédemment décrit la manière dont le concept de « plasticité » a été déplacé et appliqué au récit cinématographique qui, certes, est un récit en images, mais qui se constitue avant tout, en tant même que récit, dans un temps : temps d'écriture, temps de lecture, temps de projection, etc. Précisons que ce déplacement ne consiste pas à remplacer purement et simplement la dimension temporelle (cinétique) du film par une dimension spatiale (plastique), puisque ce serait là transformer le film en tableau. Non, il s'agit de conférer à cette dimension temporelle fondamentalement indéfectible du film des caractéristiques propres aux dimensions spatiales : plasticité, c'est-à-dire réversibilité, multi-dimension, manipulabilité, etc.

Notons que l'on procède à ce déplacement non pas directement sur ce que le film a de temporel, de linéaire, c'est-à-dire sur l'« histoire », mais sur l'objet qui la supporte, qui lui donne forme, qui la (dé)construit : le « récit ». Nous avons déjà signalé la différence essentielle entre

203. Selon Deleuze et Guattari, « le cinéma a avec l'architecture un rapport plus profond qu'avec le théâtre ». Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 137.

204. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 171.

205. Il faut faire la distinction entre récit, histoire, texte et intrigue : on peut entendre par *texte* la description de l'*histoire* dans l'ordre du *récit*, et par *intrigue* l'indication sommaire, dans l'ordre de l'*histoire*, du cadre, des rapports et des actes qui réunissent les différents actants.

« raconter une histoire » et « construire un récit » – différence qui tient moins à la nature de ces deux concepts littéraires qu'aux verbes qui les actualisent, « raconter » et « construire » : on ne peut en effet « raconter » que linéairement, puisqu'on en passe par la parole (orale, écrite...) qui se développe uniquement dans le temps ; « construire » au contraire s'applique davantage à un ouvrage *spatial* : on construit une maison²⁰³, un objet, etc., c'est-à-dire qu'on assemble différents éléments – détails – en vue d'une totalité. D'où essentiellement l'idée qui oriente ce chapitre, d'une certaine plasticité du récit.

Il y a, dans les rapports qu'entretiennent *récit* et *histoire*, l'intervention d'un certain ordre qui peut parfois prendre, nous le verrons, l'apparence d'un désordre, et qui relève des différences notables entre le déroulement du récit (temps filmographique) et celui de l'histoire (temps diégétique). Selon Christian Metz, l'un des modes d'évaluation les plus intéressants est justement celui qui, devant un film à histoire, se fonde sur tout ce qui dépasse l'histoire. Cependant, précise-t-il, « un noyau narratif reste présent dans presque tous les films – dans ceux dont il constitue l'essentiel comme dans beaucoup d'autres où l'essentiel, même s'il est d'ailleurs, s'articule sur lui de diverses façons : sur lui, sous lui, autour de lui, dans ses failles, contre lui parfois...²⁰⁴ ».

L'histoire pourrait donc n'être qu'une sorte de « fil d'Ariane » : un fil qui se tend un peu dans tous les sens, afin de relier chaque élément particulier, chaque détail, chaque indice que nous propose le récit – le « texte » – dont la maille tend à se resserrer de plus en plus, comme une toile d'araignée dont les victimes sont le regard et l'intellect. Arrêtons-nous quelques instants sur ce mot « texte » pour questionner son sens étymologique : celui-ci vient du latin *textus*, « tissu », au sens d'un tissu qui comporte une *chaîne* et une *trame*, la chaîne étant le dispositif vertical sur lequel opère transversalement la trame et comportant des anneaux où celle-ci puisse s'insérer. La dimension spatiale, c'est-à-dire essentiellement bidimensionnelle, qu'implique ce sens étymologique de « texte », celui-ci étant considéré comme le produit du récit – celui de l'histoire étant l'intrigue²⁰⁵ –, cette étymologie, donc, ne peut qu'inviter les artistes, ceux qui se posent la question de leur médium, les plasticiens, à explorer le récit selon ses caractéristiques spatiales. Cette référence au « tissu » n'est pas également sans évoquer cet art plastique par excellence qu'est la peinture dont, faut-il le rappeler, le support traditionnel, mythique, reste la toile tendue sur châssis.

Mais l'ordre [du récit] n'est pas simplement linéaire : il ne se laisse pas déchiffrer par le seul défilement du film. Il est aussi fait d'annonces, de rappels, de correspondances, de décalages, de sauts qui font du récit, par-dessus son déroulement, un

206. Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 76.

207. François Jost, *Le Temps d'un regard*, *op. cit.*, p. 12.

208. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 191.

209. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 274.

réseau signifiant, un tissu aux fils entrecroisés où un élément narratif peut appartenir à plusieurs circuits : c'est pour cette raison que nous préférons le terme de « texte narratif » à celui de récit qui, s'il précise bien de quel type d'énoncé on parle, met peut-être trop l'accent sur la linéarité du discours ²⁰⁶.

Face à un tel « tissu » narratif, comment appréhender le « fil » de l'histoire, c'est-à-dire comment déjà le reconnaître parmi tous les autres qui constituent le « tissu » et comment le suivre ? Faux problème, puisqu'il n'est justement plus question de suivre le film d'une façon chronologique, linéaire, cette *linéarité* étant absorbée par l'*espace* de la « toile » : ce n'est pas le *chemin* de l'histoire que le spectateur est censé emprunter, mais tous les *détours* que cette « histoire » – son récit – lui propose. Nous sommes donc en présence d'un véritable *espace* de signification – c'est ici que j'interviens en plasticien –, un espace dans lequel le spectateur peut voyager à sa guise selon ses propres désirs, ses propres fantasmes, un espace au cœur duquel il se taille sa propre temporalité, où il trace sa propre voie, où il écrit sa ou ses propre(s) histoire(s). Comme le dit François Jost, « le film n'existe que le temps d'un regard, fort différent du temps de la projection, en ce qu'il emprunte les méandres de notre sentiment de la durée, avec ses désordres, ses anticipations, ses temps morts... » ²⁰⁷.

Conséquence : le film n'est plus un *temps psychologique*, mais un *espace plastique*. L'histoire, telle que nous nous la représentons et croyons la vivre, avec sa succession d'incidents tranquillement linéaires, n'exprime que notre désir de nous tenir à des choses solides, à des événements incontestables se développant dans un ordre simple. Cette *stabilité* rassurante est ici annihilée dès lors que l'unité de temps, cette convention fondamentale de la narration – mais aussi et surtout de notre existence – se révèle illusoire. Encore faut-il préciser que cette « existence », celle qui s'appuie sur la temporalité chronologique, celle de la montre, celle des horaires du travail et du métro, celle des jours, des semaines, des mois du calendrier, etc., c'est seulement l'existence « quotidienne », une existence artificielle, une existence asservie aux règles et au rythme de notre société. Au contraire, comme le dit Alain Robbe-Grillet, « si une ressemblance avec le monde doit être recherchée, que cela soit avec le réel, c'est-à-dire l'univers qu'affronte et secrète tout à la fois notre inconscient (rêves, fantasmes sexuels, angoisses nocturnes...) et non pas avec le monde factice de la familiarité, produit fade et lénifiant de nos censures (morale, raison, respect de l'ordre établi) » ²⁰⁸. Or nous avons vu que les processus inconscients – dont le parangon des formations est le rêve – ne sont pas ordonnés dans le temps : « ils ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, ils n'ont absolument aucune relation avec le temps » ²⁰⁹.



FIG. 71 Rhizome.

210. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communication*, n° 11, 1^{er} trimestre 1968, p. 19.

En tant qu'objet, un faisceau est un ensemble d'éléments longilignes liés ensemble. Toutefois, suivant les contextes, le terme peut recouvrir différents sens, plus ou moins métaphoriques.

211. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 93.

212. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 13.

213. *Ibid.*, pp. 14-15.

Nous avons analysé, au travers du « tableau » du film, ce qui, dans mon écriture, génère cette non-linéarité, cette *plasticité* du récit : partant de trois zones distinctes, trois « images poétiques », mon écriture se développe comme un germe et non comme une ligne. C'est ce que Gérard Genette a appelé une détermination en faisceau : « il peut aussi exister des formes de récit dont la finalité s'exerce non par enchaînement linéaire, mais par une détermination en faisceau ²¹⁰ ». Robbe-Grillet, quant à lui, évoque une nouvelle force organisatrice qu'il appelle « théorie des thèmes générateurs » :

Il s'agirait de remplacer l'idée génératrice de chronologie continue et tendue vers une fin (avec ses valeurs sûres : le Destin de l'individu et l'Histoire de la société) par une nouvelle force organisatrice que l'on pourrait appeler théorie des thèmes générateurs (avec ses caractères moins rassurants : la mobilité, la fictivité désignée comme telle, l'architecture sérielle, le jeu) ²¹¹.

Dans leur ouvrage *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari font l'analyse d'un concept en parfaite adéquation avec cette forme narrative qui est celle du « récit plastique » telle que je l'explore dans *Le Cinquième fantasme* : il s'agit du « rhizome ». Le mot vient du grec *rhiza* qui veut dire « racine » : il désigne communément la tige souterraine, généralement horizontale, de certaines plantes vivaces. Il diffère des autres racines par sa structure interne, et en ce qu'il porte des feuilles réduites à des écailles, des nœuds et des bourgeons, qui produisent des tiges aériennes et des racines adventives. Il peut dans certains cas se ramifier considérablement [PIC. 71] et permettre ainsi la multiplication végétative de la plante, qui peut devenir proliférante ou traçante.

Deleuze et Guattari reprennent à leur compte – au compte de la philosophie notamment, c'est-à-dire au profit d'une structure possible de la pensée – cette « forme » végétale, de laquelle ils extraient divers principes parmi lesquels trois nous intéressent plus particulièrement : 1^{er} et 2^{ème} principes de *connexion* et d'*hétérogénéité*, « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté à n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre ²¹² » ; 3^{ème} principe de *multiplicité*, « c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde [...]. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité) ²¹³ ». Selon ces auteurs, le rhizome n'est pas fait d'unités

214. *Ibid.*, p. 36.

215. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 247 (je souligne).

216. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 27.

mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a ni commencement ni fin, mais toujours un *milieu*, par lequel il pousse et déborde : « un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* ²¹⁴ ».

Il n'est que peu d'efforts à faire pour retrouver dans cette structure celle du *Cinquième fantasme*, notamment dans son développement ternaire *via* trois « images poétiques ». Ces trois images – érotique, névrotique et violente – ne sont en effet *que* les points de départ de mon écriture : impossible à présent de repérer dans mon texte, dans mon scénario, ces trois images d'origine, leur « originalité » s'étant dissoute dans l'expansion narrative dont elles sont l'origine. Aussi, ces trois images n'ont été, en réalité, non pas tant les points de départ que les « points de milieu » de l'écriture du *Cinquième fantasme*. En effet, *de part et d'autre* de ces trois images ont commencé à germer d'autres images qui n'en sont pas seulement la *poursuite* chronologique, mais aussi et surtout la *poussée* – la pulsion – fantasmatique, c'est-à-dire à la fois le désir et le plaisir – *lust* – de créer des images, de créer *de* l'image. Rappelons à ce propos la spécificité de la pensée de Lyotard vis-à-vis de Freud en ce qui concerne le rêve – Lyotard pour qui « l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction [...], mais *entièrement dans l'activité imaginaire elle-même* ²¹⁵ ». Ainsi, la création et l'agencement des « images » du *Cinquième fantasme* (plans, séquences, mouvements-caméra, dialogues, etc.) ne seraient que le fruit du principe de plaisir à l'œuvre.

Pour les énoncés comme pour les désirs, la question n'est jamais de réduire l'inconscient, de l'interpréter ni de le faire signifier suivant un arbre. La question, c'est de produire de l'inconscient, et, avec lui, de nouveaux énoncés, d'autres désirs : le rhizome est cette production d'inconscient même ²¹⁶.

Selon Deleuze et Guattari, quand un rhizome est bouché, « arbrifié », c'est fini, plus rien ne passe du désir, car c'est toujours par rhizome que le désir se meut et produit. Une énergie libre circule qui est celle des processus primaires de l'inconscient que ne peuvent mieux figurer cette prolifération et cet embrouillamini rhizomorphique. Le rhizome n'implique pas de structure *a priori* : il n'est que le résultat (provisoire) d'un écoulement libre des énergies, des désirs, des pensées, des fantasmes. Il est mouvement perpétuel, relance infinie du désir, métamorphose continue, ce qui invite naturellement ces deux auteurs à l'opposer à la stabilité mythique de l'arbre et de ses racines : « l'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. *Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des*

217. *Ibid.*, p. 36 (je souligne).

218. *Ibid.*, p. 31.

219. *Ibid.*, p. 15.

220. Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 37.

221. En référence également à la « toile du peintre » où tous les détails sont liés plastiquement les uns aux autres.

222. Nicole Brenez cité par Guy Astic, in *Le Purgatoire des sens*, Pertuis, Rouge Profond, 2004, p. 32.

223. L'autiste, coupé du monde extérieur, oriente sa vie mentale sur son propre psychisme et présente des attitudes incompréhensibles pour son entourage.

224. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 250.

Ces liens que l'œuvre tisse avec elle-même concernent avant tout un travail de la forme dont l'exemple le plus évident est celui de la rime où l'auteur choisit tel mot plutôt que tel autre en fonction de sa *forme* (phonétique). Alors que pour tisser des liens avec le spectateur, il faut en passer par le *sens*. C'est une question de culture, mais aussi d'éducation artistique : le sens est ce qui crée une communication entre le spectateur et l'œuvre ; la forme est ce qui la coupe. Pourtant, l'art n'est-il pas précisément création de formes ?

*questions bien inutiles*²¹⁷ ». L'arbre possède une structure avec des éléments bien distincts – racines, tronc, branches –, disons presque hiérarchisés, là où le rhizome n'est qu'un *agencement*, c'est-à-dire un enchaînement, une combinaison d'éléments hétérogènes : à la différence de l'arbre, le rhizome est libre de mettre en connection un point quelconque avec un autre point quelconque, sans que ces « traits » ne renvoient forcément à des traits de même nature : « il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes²¹⁸ ».

*Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans la multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes*²¹⁹.

C'est un des traits spécifiques les plus évidents du cinéma, selon plusieurs théoriciens, que d'être un « art de la combinaison et de l'agencement²²⁰ ». *Le Cinquième fantasme* fonctionne de cette manière : ce qui fait, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, qu'il n'est constitué que de lignes et non de points structurants, c'est que chacun de ses actants, chaque objet, chaque réplique, chaque détail disséminé en son espace ne valent jamais pour eux-mêmes mais toujours dans leur rapport avec un autre élément constitutif du « tissu » narratif. Bien avant la lecture de *Mille Plateaux*, j'avais envisagé la métaphore de la « toile d'araignée²²¹ » pour rendre compte de ce véritable travail de tissage qui s'opère entre chaque détail et qui est le fruit, notamment, du travail incessant de (re)lecture qui laisse, à chaque nouveau passage, comme un filament transparent tissant des liens inédits entre de nouveaux éléments du film. Selon Nicole Brenez, c'est précisément ce qui fait la force plastique du cinéma : « le génie du lien, plutôt que l'établissement d'entité²²² ».

Cette volonté de tout se faire correspondre, de tisser des liens multiples au cœur du film semble avoir, pour étrange répercussion, de réduire les liens entre le film et son spectateur, un peu à la manière dont un autiste²²³, si l'on peut dire, en ne développant une extrême communicabilité qu'avec lui-même, s'enferme dans son monde au détriment des interactions sociales. C'est Jean-François Lyotard qui a analysé cet étrange renversement dans son livre *Discours, figure* : selon lui, ce qui dans le discours est voué à la *communication* entre interlocuteurs doit comporter le moins de « parasites » formels possible ; au contraire, ce qu'il désigne sous le terme de « figure » peut – doit ? – entraver cette communication, « du fait qu'elle institue une intra-communication de l'œuvre avec elle-même, et la referme sur soi²²⁴ ». Pour le dire autrement, le rhizome, dans le champ du signifiant, met en scène des rapports d'insistance, non de consistance : congé est donné au centre, au poids, au sens.

225. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 19.

226. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Art et culture*, *op. cit.*, p. 22.

227. Il ne faut pas confondre le « centre » (sujet, objet...) avec le « milieu » tel que l'évoquent Deleuze et Guattari à propos du rhizome : le centre est ce à partir de quoi *se structure* l'œuvre, alors que le milieu est un « inter-être », « *intermezzo* », par où « ça pousse et ça déborde ».

Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à n dimensions, aux directions rompues ²²⁵.

Une telle « introversion » du film engage le spectateur à une nouvelle approche, disons même à une approche contraire à son habitude puisque l'œuvre ne lui *communique* plus un quelconque message : il ne reçoit plus et doit donc faire l'effort d'aller vers l'œuvre dont la « figure » pour reprendre le mot de Lyotard, c'est-à-dire non pas tant la forme que la « (dé)forme » (cf. le « travail du rêve »), a fait disparaître le contenu – son « être » (message, sujet, histoire, etc.) – dans les méandres d'un plaisir pur : plaisir du texte, plaisir des images. Le spectateur doit donc faire un « effort ». Mais ce qu'on peut dès à présent dire, c'est que très peu de spectateurs sont prêts à y concéder et c'est pourquoi, l'offre étant liée à la demande, de tels films voient très rarement le jour. Clement Greenberg a analysé cette attitude du spectateur vis-à-vis de l'œuvre, en opposant le kitsch à l'avant-garde eu égard au concept de « réalisme ». Selon lui, le réalisme n'est autre qu'un processus permettant à l'identification d'être immédiate, afin de ne demander aucun effort au spectateur : « là où Picasso peint la cause, Repine peint l'effet. L'art de Repine est prédigéré, il épargne tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique ²²⁶ ». Il en va de même pour le cinéma « kitsch », le cinéma commercial, qui fournit généralement une expérience par procuration au public avec bien plus d'« efficacité » que le *vrai* cinéma.

Mobilité retrouvée, connectivité errante, prolifération multidirectionnelle, absence de centre, topologie et chronologie hallucinatoires : telles sont donc les principales caractéristiques d'une œuvre rhizomorphe dont *Le Cinquième fantasme* peut raisonnablement se revendiquer, tout particulièrement dans cette absence de centre ²²⁷. En effet, mon récit certes est centré sur une image – une image qui plus est obsessionnelle – celle de l'actrice Françoise Yip et de son personnage fatal, mais c'est une image qui, nous l'avons vu, renvoie à une absence, à un vide : celui de la « vacuole » pour reprendre l'expression de Lacan. Ce qui « occupe » la place centrale du *Cinquième fantasme* n'est pas quelque chose, c'est la Chose – *das Ding* – rien de nommable, rien de représentable. Ce qui constitue véritablement le film, sa chair narrative, c'est la « ronde des signifiants » (Lacan), ce *voile* symbolique qui se constitue autour de ce vide de l'objet à jamais inaccessible : la Chose. Comme la vacuole – et c'est le paradoxe même de la question du désir – *Le Cinquième fantasme* ne possède aucun centre tout en étant *focalisé* sur

cette Chose autour de laquelle ses images n'en finissent pas de tourner, donnant ainsi forme à ce vide dont la force gravitationnelle est si puissante qu'elle les maintient en orbite sans qu'elles puissent jamais s'en écarter, ne serait-ce que le temps d'un plan, d'une réplique ou d'un regard.

Métamorphose / anamorphose

Cette absence de centre, ainsi que de tout point de départ et d'arrivée dans l'écriture du *Cinquième fantasme* a conditionné mon travail de (re)lecture, celui-ci ne consistant quasiment jamais en une lecture suivie du texte, c'est-à-dire de la première page du scénario jusqu'à la page finale, mais en un choix de plans ou de séquences sur lesquels je porte toute mon attention, augmentant les détails (de mise en scène), multipliant les liens (narratifs) avec le reste du texte, etc.

*Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes ici, dix lignes ailleurs*²²⁸.

Une telle pratique – développer tel passage, le faire proliférer, multiplier tel objet, faire réapparaître tel personnage, en effacer un autre, etc. – n'est guère éloignée de celle du peintre qui rajoute quelques touches de peinture par-ci, quelque touches par-là, sur la surface de sa toile ; elle est, du moins, celle de l'écrivain – scénariste ou autre – qui considère son texte comme un véritable *espace* plastique.

Il y a un lieu commun – on peut le lire sous diverses plumes – selon lequel un « bon » écrivain doit écrire son livre « à la main », entendons à la plume ou au stylo sur feuilles blanches : l'utilisation de l'outil informatique est considérée comme un artifice et, pour tout dire, comme une béquille au talent de l'auteur. Une telle idée reçue offre une illustration concrète de l'écart qui sépare cette littérature « traditionnelle » du type de travail que j'ai effectué sur mon scénario. En effet, il m'aurait été absolument impossible d'écrire à la main ce texte, puisqu'il m'aurait fallu pour cela commencer par un début et terminer par une fin, sans trop de détours, au risque de se retrouver devant un brouillon complètement illisible, indéchiffrable, plus proche d'un dessin à la Cy Twombly qu'autre chose – cette référence, du reste, est loin d'être absurde. L'ordinateur est, pour moi, un outil indispensable, notamment pour ses diverses fonctions Ctrl-X/C/V, « couper/copier/coller », auxquelles on peut ajouter l'irremplaçable Ctrl-Z permettant à tout moment de revenir à un état antérieur du processus créatif et donc de multiplier les virtualités narratives en autant d'expériences réversibles – en résumé, de jouer avec le « matériau »

229. Freud en dénombre quatre : la condensation, le déplacement, la considération pour la figurabilité et l'élaboration secondaire.

230. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 243.

231. *Ibid.*

232. « En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique ». Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138 (spécial Nouvelle Vague), décembre 1962, p. 21.

littéraire, de le manipuler à volonté, de le tordre sans la moindre contrainte, en toute liberté et impunité, pour ainsi dire.

Ce qu'on appelle couramment le « texte » (les lettres, les mots, les phrases, les paragraphes, etc.) est un espace normalement voué à se faire oublier en tant que tel : il n'est qu'un code de lecture permettant d'accéder, plus ou moins directement, à cette dimension autre qu'on appelle contenu, signifié, sens. Aussi la prise en compte du texte comme espace plastique transforme celui-ci en une sorte de tableau dans le cadre duquel toute « manipulation » est autorisée : déplacement, découpe, collage, duplication, effacement, etc. À la suite de Jean-François Lyotard, il est possible de rapprocher une telle conception de l'espace textuel – notamment ces différentes « manipulations » – des opérations mises en œuvre dans le « travail du rêve »²²⁹. C'est auteur, en effet, a mis en évidence la nature *plastique* de l'espace où s'écrit le rêve : selon lui, « il serait aisé de montrer avec précision que chacune de ces opérations fait fond sur une spatialité qui, loin d'être celle où se tient la signification du discours (*Traumgedanke*), ne peut être que l'étendue plastique sensible où le texte est supposé inscrit²³⁰ ». Il développe cette réflexion plus précisément à l'égard de la « transposition » : selon lui, une telle opération ne peut manquer de recourir à une dimension de l'espace qui justement est exclue du système linguistique. « Couper » un fragment de texte d'un endroit de la page, c'est-à-dire d'un point de la chaîne, et le « coller » en un autre point où il faut lui faire de la place, exige du morceau prélevé qu'il fasse – réellement ou virtuellement – mouvement *par-dessus* le texte ou *à côté* de la chaîne. Pour Lyotard qui prend en référent le texte, « ce mouvement se produit donc dans une "épaisseur"²³¹ » ; si l'on prend en référent la chaîne, c'est-à-dire la phrase, alors il suffit seulement d'une dimension supplémentaire, nécessaire afin de transformer cette ligne *unidimensionnelle* en espace *bidimensionnel*, le fragment à transposer pouvant ainsi s'extraire de la chaîne et se décaler en amont ou en aval de celle-ci pour prendre sa nouvelle place.

On peut remarquer qu'une telle *plasticité* du matériau littéraire fait de cette étape de l'écriture scénaristique, déjà, une forme de montage : couper/coller sont en effet les deux principales opérations que l'on effectue à la table de montage. Il est donc question en quelque sorte d'une *écriture-montage*, dont la référence principale nous est offerte par Godard qui dira un jour, à propos de ses années passées aux Cahiers du cinéma : « en tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste²³² ». Cette phrase, il ne faut pas simplement l'entendre eu égard aux contenus cinématographiques de ses écrits, mais à leur forme : pour Godard, écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire, tourner et monter, il y a pour lui, selon ses dires, une différence quantitative, non qualitative.

233. Pour Freud, la multiplicité des pulsions encore autonomes par rapport à tout but sexuel, est le signe que celles-ci peuvent changer de forme dès lors qu'elles rencontrent un obstacle à leur satisfaction, d'où la célèbre perversité *polymorphique* que Freud a repérée chez l'enfant. La possibilité du découplage de la pulsion et du but sexuel rend compte du caractère plastique de la pulsion et de ses possibles « aberrations » : « ainsi, nous devons prendre en considération que les pulsions, *Triebe*, les émois pulsionnels sexuels, sont extraordinairement plastiques ». Sigmund Freud, « Leçons d'introduction à la psychanalyse », in *Œuvres complètes*, tome XIV, *op. cit.*, p. 357.

234. Pour une étude approfondie du concept, se reporter aux recherches menées par Catherine Malabou, notamment son livre *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000.

235. C'est bien dans toutes ces qualités du concept de « plasticité » qu'il faut entendre le « récit plastique ».

236. Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, *op. cit.*, p. 7.

237. *Ibid.*, p. 11.

238. *Ibid.*, p. 111.

Nous venons de voir ce qu'impliquent, au niveau poétique, ces différentes manipulations du matériau littéraire qui est, précisons-le, dans le cadre d'un scénario, aussi bien un matériau cinématographique. Qu'en est-il à présent de cette *plasticité* au niveau poétique ? Il est intéressant de découvrir le terme de « plasticité » dans l'œuvre de Freud, où il désigne le caractère de *mobilité* de la libido²³³. En philosophie²³⁴, la plasticité désigne une capacité quasi-illimitée de développement et de *transformation*, la faculté qu'a une forme de prendre une autre forme, de donner forme à son tour, etc. En effet, est dit « plastique » ce qui a le pouvoir à la fois de recevoir une forme (argile, terre, glaise, etc.) et ce qui a le pouvoir de donner une forme (les arts ou la chirurgie par exemple). Puis, on a emprunté au terme de quoi nommer un processus de destruction de toute forme : on désigne en effet sous le terme de « plasticage » un certain type de destruction par explosif, le « plastic ». Pour résumer, ce concept relativement récent de « plasticité » se situe au croisement de deux extrêmes : le surgissement et la destruction de la forme²³⁵.

Dans son livre sur les origines de la notion d'« arts plastiques », Dominique Chateau indique d'abord que l'adjectif « plastique » (*plastikos*), chez les Grecs, fait référence à une catégorie particulière de matériaux – l'argile, la cire, etc. – suffisamment mous pour être pétris et suffisamment compacts pour revêtir des formes permanentes. Il s'ensuit donc, dès l'origine, une référence à la forme qui est à la fois ce que le matériau induit et l'action qu'on lui imprime : « la matière malléable recèle une puissance de formation en même temps que la forme est un pouvoir de transformation²³⁶ ».

Le mot plastikos est d'abord une catégorie relative à la matière et à son rapport à la forme. Elle désigne ce qui est propre à être modelé, la matière malléable, et sa puissance de formation (au sens où la formation est l'action de la forme)²³⁷.

La notion de « plastique » hésite donc entre sa définition matérielle et sa définition formelle, les qualités de la matière proprement plastique et l'extrapolation de ces qualités à toute activité de formation. Selon Dominique Chateau, Hippolyte Taine est le premier auteur français à utiliser le concept de plastique d'une manière à la fois claire et distincte dans sa désignation d'une certaine spécificité artistique : « l'adjectif semble désormais disponible pour désigner une propriété générale des *arts de la forme*, au sein de la classe des arts d'imitation²³⁸ ».

Nous avons déjà insisté, à propos du rhizome, sur le caractère d'extrême instabilité et de mouvance qui peut animer une œuvre ou une pensée de ce type (rhizomorphique). Aucune structure définitive n'est possible, étant donné la *liberté* inhérente des énergies (processus primaires)

239. Paul Klee, *Théories de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 60.

240. Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, *op. cit.*, p. 40.

241. Lyotard ne parle pas de forme mais de figure : il écrit que « plus on se rapproche du vrai langage, plus on s'expose au vrai mensonge. La figure ne peut mentir, n'ayant pas prétention à l'univocité ». Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 269.

242. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 7.

243. Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p. 140 (je souligne).

qui entrent en jeu : la forme n'y est jamais finie, achevée, elle est toujours en mouvement, dans une ouverture, une potentialité infinie.

*Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La forme est fin, mort. La formation est Vie*²³⁹.

« Couper, copier, coller », ces différentes opérations que j'ai repérées impliquent de ma part un non-respect des formes déjà instaurées, déjà développées, mais qui est, à la vérité, un plus grand respect de ce qui fait l'essence même de ces formes : leur mobilité, leur flexibilité, etc. « "Se donner des formes", ce n'est pas travailler sur un donné statique, mais façonner, corriger, amplifier, réduire, modifier, adapter, assimiler, conformer, polir (donc *modeler...*), raffiner, etc. ; "former ses idées" comme "œuvre plastique", c'est mettre en branle un processus poïétique qui à la fois s'effectue dans l'esprit d'abord – "ensuite sa main : son coup de pinceau" – et préfigure les opérations matérielles qu'il engendrera²⁴⁰ ». Contrairement au sens (le signifié) qui est par nature immuable – son précepte, c'est la vérité –, la forme (le signifiant) est par nature changeante, soumise à aucune vérité *a priori*²⁴¹. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images ; or, pour Gaston Bachelard, « elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images²⁴² ». Nous approchons ici de l'idée de métamorphose : littéralement, capacité plastique d'une forme à se changer (*trans-former*) en une autre forme. Pour certains auteurs, tels Bachelard ou Baudrillard, la forme est impensable sans cette idée de métamorphose. Ce dernier, dans son livre sur *Le Complot de l'art*, met en valeur cette dimension souvent oubliée voire étouffée – car potentiellement subversive – de la forme qu'est sa propre remise en forme (en jeu) : « la métamorphose fait passer de la forme à la forme *sans qu'intervienne la valeur*. On ne peut pas en extraire un sens, ni idéologique ni esthétique. On entre dans le jeu de l'illusion : la forme ne renvoie qu'à d'autres formes sans circulation de sens. C'est bien ce qui se passe dans la poésie par exemple : les mots renvoient les uns aux autres, *créant un événement pur*²⁴³ ». Au contact d'une telle écriture, nous avons vu que la « croyance » du spectateur se déplace, de l'intrigue au récit, du contenu à la forme, du *suspens hitchcockien* au *suspens maniériste* : « mon dieu, mais qu'est-ce qu'il va arriver au cinéma ?! ».

Le scénario est un objet favorisant particulièrement ce mouvement qui entraîne les images dans un jeu métamorphotique, puisqu'il n'est par définition jamais achevé en tant que tel :

244. Il existe des exceptions, notamment les scénarios de Robbe-Grillet dont certains ont été édités aux éditions de Minuit, puis compilés dans son livre *Scénario en rose et noir* chez Fayard. La Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma publie également des scénarios, qui sont des scénarios de pré-tournage, ce qui est bien plus intéressant que les découpages reconstitués à partir du film achevé, puisqu'ils témoignent d'un travail en acte, d'un potentiel et non d'un résultat. Pourquoi lire un scénario qui n'est que la transcription textuelle de l'image filmée ?

245. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 182 (à propos du travail préliminaire chez James).

246. « Qui le pratique, en effet, échappe au destin, qu'on dit funeste, de l'écrivain, et à la fatalité des œuvres d'art ». Luc Delliège, « Aller-retour du scénariste », in *Autour du scénario*, Bruxelles, Revue Universitaire, 1986, p. 77.

247. Benoît Peeters, « Une Pratique insituable », in *ibid.*, p. 8.

248. « Il faut souligner, de ce point de vue, la justesse et la force du terme cinématographique de réalisation. Du scénario à l'œuvre, c'est bel et bien à un passage au réel que l'on assiste, et parfois aussi à un glissement du principe de plaisir au principe de réalité ». Benoît Peeters, « Une Pratique insituable », in *ibid.*, p. 8.

249. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 78.

250. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 50.

seul le film vers lequel il tend lui offrira une image achevée, enfin stable (encore que...), de ce qui, en lui, ne constitue qu'une forme provisoire, un potentiel. Un scénario n'est pas véritablement une « œuvre », c'est-à-dire quelque chose que l'on trouve en librairie ²⁴⁴, mais un « espace », celui de l'écriture elle-même : il est conçu comme processus infini de production de formes et de sens – et potentiellement, comme espace d'une activité de (re)lecture elle aussi infinie, interminable. Pour Maurice Blanchot, si ce travail préliminaire est si merveilleux, « c'est qu'il représente le moment où l'œuvre approchée, mais non pas touchée, demeure le centre secret autour duquel on se livre, avec un plaisir presque pervers, à des investigations qu'on peut d'autant plus étendre qu'elles dégagent le récit mais ne l'engagent pas encore ²⁴⁵ ». Instable donc, cet objet étrange, dont le point de perfection est si proche du point de disparition ²⁴⁶ que les deux se confondent. Pour reprendre le mot de Paul Klee, le scénario est toujours de l'ordre d'une « formation » puisqu'il évolue vers ce point de perfection – qui n'est peut-être qu'un leurre –, là où le film est bien une « forme », finie, achevée. Mais, fort heureusement, cette forme soi-disant achevée n'est qu'une étape dans le processus mis en œuvre, car arrivent ensuite le spectateur et ses propres fantasmes qui viennent comme *réanimer* cette forme en léthargie, lui redonnant de nouvelles ailes afin qu'elle puisse poursuivre ce voyage fantastique qu'elle avait commencé et que la caméra avait fixé – figé – sur support celluloïd.

Insituable, introuvable, le scénario est aussi – et pour cela même – une pratique structurellement idéaliste. Idéaliste parce que sans lieu, ne s'appliquant à aucune matière, sinon à celle qui n'en est pas une, d'une pensée presque hallucinatoire. Puisque le scénario – et ce point est essentiel – ne s'élabore jamais qu'à partir de la présomption de ce qui n'est pas encore ²⁴⁷.

Un scénario est toujours de l'ordre du fantasme, de même que le fantasme, nous l'avons analysé, ne peut manquer de s'organiser autour d'une sorte de scénario ²⁴⁸.

Dans un film, l'image qui s'actualise ne le fait pas directement, mais s'actualise dans une autre image, qui joue elle-même le rôle d'image virtuelle s'actualisant dans une troisième, à l'infini. « Le fantasme n'est pas une métaphore, mais une série d'*anamorphoses* qui tracent un très grand circuit ²⁴⁹ » : c'est ce que nous avons analysé à propos de *das Ding* et de la « ronde des signifiants » qui tissent autour de ce vide un *voile* symbolique.

Ce principe [d'anamorphose] ne rend pas compte du jeu de déformation systématique et obsessionnelle qui permet de retravailler un motif pour se l'approprier, mais de l'intensité du désir pour une image inaccessible ²⁵⁰.

251. Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna*, Paris, Gallimard, 2002.

252. Notons que le miroir est l'instrument de certaines anamorphoses, celles dites justement « à miroir » qui permettent, grâce à l'interposition d'un miroir cylindrique ou conique, de faire apparaître une image qui est le reflet d'une image déformée conçue à cet effet.

253. Régor R. Mougeot, *Le Miroir : symbole des symboles*, Paris, Dervy, 1995, p. 55.

254. Alain Goulet, *Le Parcours mæbien de l'écriture : Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 57.

Quelle est la différence, au juste, entre l'anamorphose et la métamorphose ? L'étymologie va encore pouvoir nous aider : en effet, le préfixe d'origine grecque *ana* signifie « de bas en haut » lorsque le préfixe *méta* indique la succession, le changement (« après ») : le premier se déploie donc en largeur ou en hauteur, lorsque le second se déploie en longueur. Ainsi est-il possible de les comparer, respectivement, à la métaphore et à la métonymie, c'est-à-dire au fait paradigmatique et au fait syntagmatique. En effet, dans le cas de la métamorphose, la « transformation » s'opère dans la durée, l'image change *réellement* de forme au cours du temps, son mouvement est *réel*. Dans l'anamorphose, cette « transformation » n'est, d'une part, qu'un *potentiel*, d'autre part elle est *intemporelle*, c'est-à-dire que toutes les formes sont déjà comprises dans l'image, elles *s'y superposent* là où, dans la métaphore, elles *se succèdent* : c'est au spectateur, par son regard, de transformer ce paradigme en fait syntagmatique, en faisant se succéder ces formes virtuelles en déplaçant son point de vue – tout son corps parfois – de l'une à l'autre, d'une image en une autre... Ainsi naît la métamorphose. Il y a là encore un jeu plastique de formation et de destruction de la forme puisque dès l'instant où la forme B apparaît, la forme A est forcément détruite, l'aventure se poursuivant ainsi aux frontières de la forme et de la non-forme.

Georges Didi-Huberman a écrit : « le travail fantasmatique d'une image ne se résout jamais en un point isolé, mais de la surface imageante tout entière²⁵¹ ». Dans l'anamorphose, tout est potentiellement plastique, c'est-à-dire que n'importe quelle partie de l'image, n'importe quelle forme peut être suspectée de changer de forme, de donner forme à son tour. Dans *Le Cinquième fantasme*, le signe le plus évident de ce potentiel est la multiplication suspecte de l'objet miroir²⁵² qui, rappelons-le, est le symbole même du défilement des images : « Le miroir toujours vide sur lequel toutes choses se reflètent symbolise la succession des formes²⁵³ ».

Une multiplication des miroirs provoquerait un brouillage de la représentation en multipliant les pointes de fuite, les perspectives, en ôtant aux objets leur unicité et leurs limites²⁵⁴.

Dans *Le Cinquième fantasme*, une scène comme celle qui se déroule dans les toilettes au sous-sol du Bistro est symptomatique de cette activité fantasmatique du spéculaire : alors que Françoise se regarde dans le miroir, le reflet du décor se transforme insensiblement nous faisant glisser, sans rupture sensible, des toilettes à la salle de bain d'où Françoise sort après avoir pris sa douche, dans la chambre d'hôtel, c'est-à-dire de la deuxième partie à la première. Le passage d'un décor à l'autre, d'un temps à l'autre, ne s'opère pas seulement en reflet : la caméra, s'étant approchée

255. David Lynch, in Guy Girard, *David Lynch* (documentaire « Cinéma de notre temps »), France, 1989.

Lynch fait ici référence à l'oreille découpée dans laquelle pénètre la caméra de *Blue Velvet*, mais on peut aussi penser à sa boîte bleue dans laquelle s'engouffre la caméra de *Mulholland Drive*.

256. Certes, un montage classique *cut* n'est jamais innocent, bien au contraire, mais son travail ne se situe pas véritablement *dans* le point de rupture mais de part et d'autre, c'est-à-dire dans le choix et la durée du plan en amont et du plan en aval, et dans le raccord qui s'opère de l'un à l'autre. La « collure », elle, reste toujours la même : une bande noire.

257. Jean-Jacques Rinieri, in *L'Univers filmique*, *op. cit.*, p. 8.

lentement de la surface réfléchissante... finit par « traverser » le miroir. « Pour accéder à d'autres dimensions, il faut passer par quelque chose et... alors il y a peut-être plein de trous par lesquels on peut passer ²⁵⁵ ». Le miroir est ici ce qui permet le jeu métamorphotique, non pas tant en substituant un décor à un autre, par exemple, ou un temps à un autre, puisque ce ne serait là que substitution, mais en nous faisant « glisser » d'un premier espace-temps dans un second. L'intérêt de nos deux « figures » ne tient pas exclusivement dans leur multiplicité formelle mais aussi, dans le cas de l'anamorphose, dans la *cohabitation* – disons même le *mariage* – de ces formes, les unes avec les autres, au sein d'un même « tout » ; dans le cas de la métamorphose, dans le *glissement progressif* d'une forme en une autre, c'est-à-dire dans la « transition ».

Arrêtons-nous quelques instants sur cette notion de « transition » : en tant que « passage » avec une dimension – une consistance – intermédiaire, la transition se rapproche et à la fois se distingue de la notion de montage classique (*cut*). Le montage est une technique cinématographique qui permet de faire passer *immédiatement* le cours du récit d'un espace et/ou d'un temps diégétique(s) en un autre : en tant qu'artifice, le cinéma classique s'est efforcé de le faire disparaître au maximum dans ce qu'on peut appeler des effets-montages tels que, par exemple, un jeu de regard, un mouvement-caméra, un raccord-son, etc. Cependant, le montage reste un code – en cela très *littéraire* –, une sorte de « point » ou de « virgule » selon l'écart spatio-temporel qui sépare les deux plans montés. Au contraire, la « transition » est *plastique* en ce qu'elle ne s'applique pas artificiellement ²⁵⁶ *entre* les images, abstraitement, mais déborde *sur* les images et dépend donc de ce qui constitue intrinsèquement l'iconicité et la picturalité de chacune de ces deux images. Dans le montage *cut*, il y a avant tout *séparation* – la collure – entre deux images ; dans la transition *plastique*, il y a avant tout *liaison*.

On peut l'observer : rien dans notre environnement ne modifie jamais toutes les caractéristiques aussi totalement et aussi brutalement que le montage cinématographique :

Les changements de décor qui se produisent dans la vie courante... se réalisent, soit par l'écartement d'un objet visuel, rideau opaque, porte, soit par son contournement lorsque nous sortons d'une chambre ou qu'une autre personne y pénètre, ou encore plus simplement par un changement de direction de notre regard [...]. Il en va tout autrement au cinéma pour ce qui concerne du moins l'ensemble de l'image. Celle-ci apparaît et disparaît dans son entièreté et n'est pas simplement « découverte » ²⁵⁷.



PIC. 72 Story-board : vert = toilettes du Bistro ; bleu = salle de bain de l'hôtel.

258. Notons à ce propos que pour certains cinéastes, tels Cocteau ou Robbe-Grillet, plus un film se construit sur des « imaginations », plus il doit être tourné d'une façon « réaliste », son objectivité étant le garde-fou de l'imaginaire : « le film nous autorise à exprimer n'importe quoi, pourvu que nous arrivions à lui communiquer une puissance expressive apte à changer nos phantasmes en faits indéniables ». Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, pp. 88-89. « Dans l'image comme dans le son, [il y a] la possibilité de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination ». Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 71.

259. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 249.

260. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 59.

261. *Ibid.*, p. 61.

262. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, *op. cit.*, p. 173.

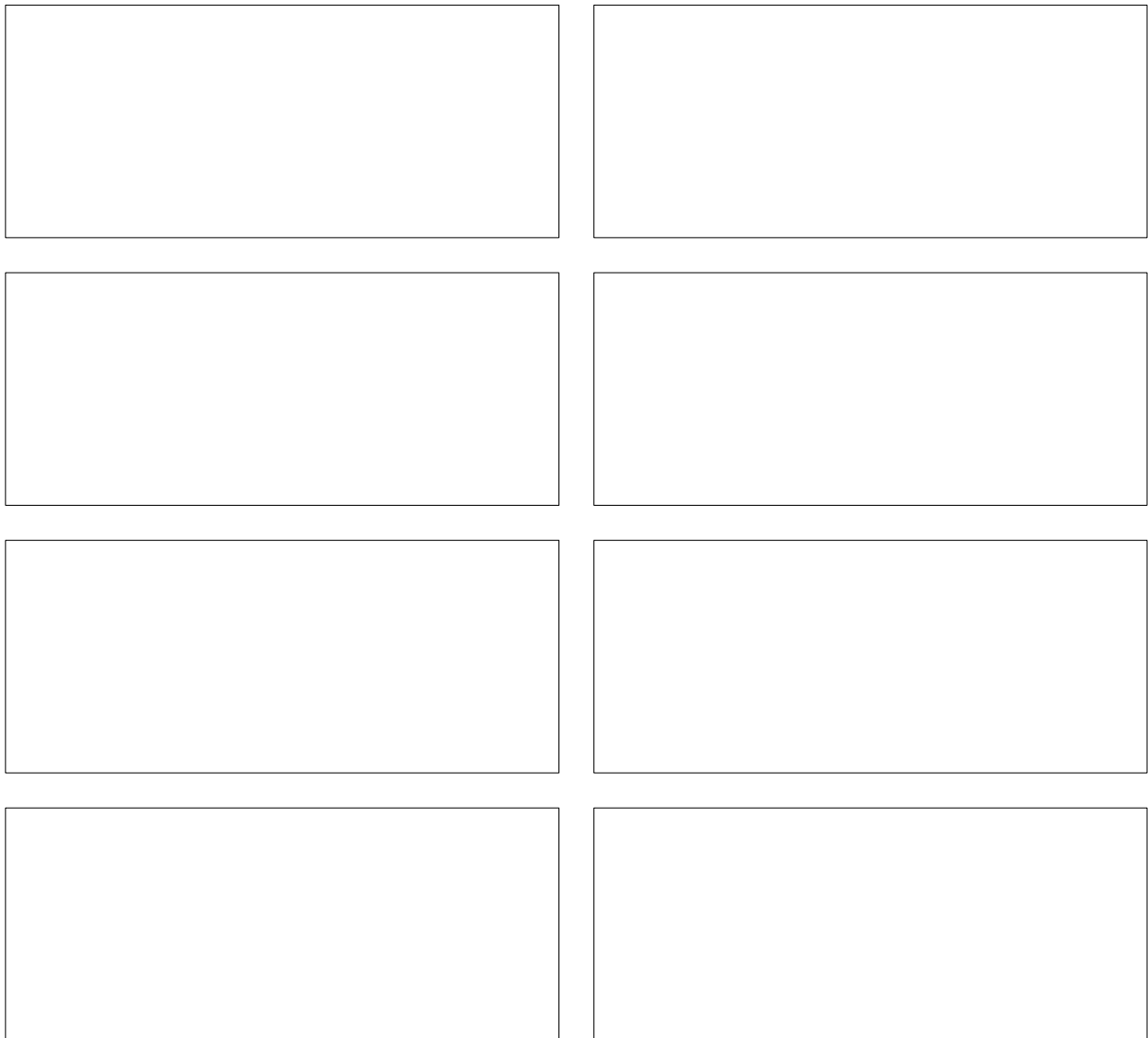
« Ce n'est que logique, puisqu'il s'agit de marques d'énonciations [...], dont la finalité consciente excluait qu'elles eussent à intervenir au cœur même de l'action filmée : elles appartiennent au récit et non à l'histoire, à l'instance racontante et non à l'instance racontée ». *Ibid.*, p. 179.

263. Ce glissement d'une image en une autre, ce mouvement, cette métamorphose continue, apparaît plus proche du fantasme que le rythme trop sec du montage *cut*.

Il ne s'agit évidemment pas ici de prôner un réalisme – d'ailleurs fort relatif – dans la représentation du monde, mais plutôt, pour revenir à la scène des toilettes, non pas de réduire, mais précisément de renforcer ce trop plein d'irréalisme qui se dégage de la scène : en quelque sorte, une prime de réalisme²⁵⁸ pour *réaliser* l'irréel de ce glissement d'un espace-temps dans un autre. Jean Mitry a montré que « dans les relations obtenues par le non-montage, le concret a une puissance effective plus grande²⁵⁹ ». On connaît à ce propos l'idée phare de la théorie bazinienne, celle du « montage interdit ». Bazin, en effet, s'oppose au montage en ce qu'il rompt avec l'effet de réalité qui implique, nous venons de le décrire, une certaine continuité dans la représentation de l'espace-temps. Cette opposition au montage n'est évidemment pas absolue chez Bazin, mais intervient seulement dans certaines circonstances spécifiques déterminées en fonction de l'intensité des rapports dramatiques qui lient entre eux différents actants et que risque de détruire le montage en les séparant dans deux plans distincts : « quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit²⁶⁰ » ; dans ce type de circonstance, « tous les trucages sont permis, sauf la facilité du montage²⁶¹ ».

Dans mon exemple du miroir dans les toilettes du Bistro, le montage était effectivement interdit, puisqu'il aurait impliqué un tout autre sens : le passage des toilettes du Bistro à la salle de bain de l'hôtel aurait eu lieu, par un montage *cut*, au niveau *filmographique*, instaurant simplement de ce fait un flash-back ; alors que la transition *plastique*, c'est-à-dire ici *intradiegétique*, invite le spectateur à interpréter cette transition certes de type flash-back comme un véritable « événement », c'est-à-dire quelque chose qui arrive *réellement* au personnage, et pas simplement au film. Pour Christian Metz « le "matériel visible des transitions", comme dit Étienne Souriau, est toujours extradiégétique²⁶² ». Ce n'est évidemment pas le cas ici, le miroir opérant comme une zone transitionnelle visuelle, c'est-à-dire qu'il est à la fois un *objet dramatique*, c'est le miroir banal des toilettes d'un bistro dans lequel le personnage s'observe en se lavant les mains, et à la fois un *objet cinématographique* en ce qu'il permet au film de glisser sans rupture sensible²⁶³ d'un espace-temps (toilettes) à un autre (salle de bain) : il est ce qui permet la métamorphose.

Concrètement, comment cela se passe-t-il ? À quel moment y a-t-il « passage » ? Dès l'instant où la disposition des actants (personnages, décors, etc.) permet d'opérer une sorte de montage *intradiegétique*, c'est-à-dire non pas *sur* mais *dans* l'image : par exemple, lorsqu'un mouvement caméra fait passer Françoise « en commande » [PIC. 72] devant le miroir, le *reflet* de la salle de bain se substitue à celui des toilettes ; puis, lorsque le miroir est cadré « plein cadre », c'est



PIC. 73 David Fincher, *Fight Club*, États-Unis, 1999.

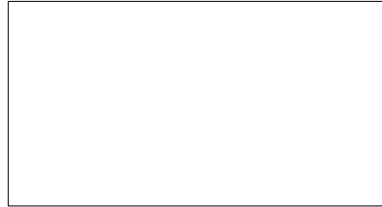
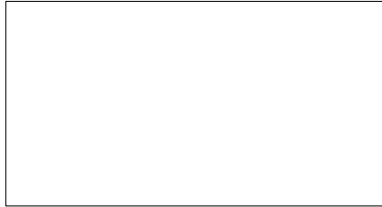
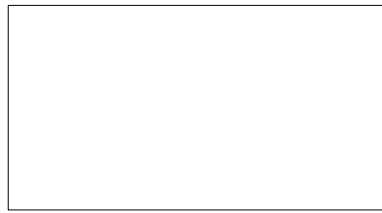
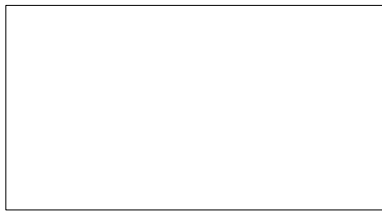
264. Il y a constitution de ce qu'on peut appeler une symétrie libre ou partielle, c'est-à-dire une symétrie qui n'est pas évidente, qui n'est pas absolue comme celle de type géométrique par exemple : ici, les objets sont certes placés symétriquement les uns par rapport aux autres (lavabo, miroirs, etc.) mais ce ne sont pas exactement les mêmes objets (miroir rectangulaire dans les toilettes / miroir ovale dans la salle de bain) ; les murs sont certes de la même couleur, mais pas de la même texture (carrelage dans les toilettes / papier peint dans la salle de bains), etc.


265. La référence à Winnicott n'est pas innocente, puisque cet objet tel qu'on l'analyse est bien au croisement du réel (diégétique) et de l'imaginaire (cinématographique), participant à la fusion des deux dimensions.

le *décor* de la salle de bain, cette fois, qui se substitue à celui des toilettes, etc. Le miroir et son reflet font ici office d'intermédiaire, le glissement progressif s'opérant comme suit : [décor toilettes / reflet toilettes] > [décor toilettes / reflet salle de bain] > [décor salle de bain / reflet salle de bain] > [décor salle de bain / reflet toilettes] > [décor toilettes / reflet toilettes]. Plusieurs éléments du décor et du jeu font liens entre les deux espaces-temps, notamment la disposition symétrique des lavabos et des miroirs ²⁶⁴, ainsi que la lumière verdâtre qui domine dans les deux décors. Pour résumer : j'essaie de créer un espace-temps *hybride*, un espace-temps dans lequel la caméra puisse se déplacer à la fois *diégétiquement* (dans les décors) et à la fois *filmographiquement* (dans le film lui-même).


Le cinéma offre de nombreux exemples de ce type d'« objet transitionnel », si l'on peut dire ²⁶⁵, parmi lesquels on peut citer, hormis le miroir (*Orphée* de Jean Cocteau), un tableau (*Le syndrome de Stendhal* de Dario Argento), une boîte (*Mulholland Drive* de David Lynch), des portes (*Matrix reloaded* des frères Wachowski), etc. On remarquera qu'il est à chaque fois question d'un objet ouvrant sur une dimension autre qui est celle du plan qui suit. Aussi, ce qui s'opérait uniquement temporellement dans le montage classique (*cut*) s'opère ici également dans l'espace, puisqu'il faut se déplacer pour franchir ce *seuil* qui est une sorte de diégétisation spatiale de la collure, et ainsi passer dans le plan suivant. Il s'agit en quelque sorte de passages secrets de la narration, autant de raccourcis fantastiques qui entraînent le spectateur dans les *méandres* imaginaires du film.

Ce type de transition *plastique*, de glissement, peut également s'opérer en parallèle à un montage classique. Deux exemples de ce type vont permettre de s'écarter notablement du dispositif architectural – portes, miroirs, tableaux, etc. – tel qu'il prédomine dans les exemples précédents : le premier est extrait de *Fight Club* (David Fincher, 1999), le second d'*eXistenZ* (David Cronenberg, 1999). Dans le premier exemple [PIC. 73], David Fincher nous offre littéralement une *perversion* de l'effet-montage de type « raccord-mouvement au niveau du personnage » – « perversion » car, en somme, il autonomise l'effet en l'accentuant jusqu'à un point qui lui confère une forme caricaturale, artificielle, tout l'inverse de la transparence qu'à l'origine il était censé produire : principe de plaisir pur (formel). En effet, pour « estomper » le passage du premier plan dans le suivant, Fincher amorce dès le premier plan le mouvement qui fait basculer, dans le second plan, la tête du narrateur (Edward Norton) sur les « seins » de Bob. Absolument rien dans le premier plan ne motive ce mouvement vers la droite du cadre : c'est le plan suivant, avec Bob, qui l'actualise. Il y a, en quelque sorte, dans cette *anticipation* par delà la collure, « contamination » par un élément formel – ici le mouvement du personnage –



 19 Pic. 75



 18 Pic. 74

David Cronenberg, *eXistenZ*, États-Unis, 1999.

266. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, op. cit., pp. 35-36.

qui se propage d'un plan à l'autre. Ce raccord-mouvement est d'autant plus fort qu'il relie entre eux les deux extrémités temporelles du film, la fin (flash-forward) et le début, redoublé en cela par les paroles du narrateur (Edward Norton) : « Et brusquement je me rends compte que tout ceci, le flingue, les bombes, la révolution est lié d'une certaine manière à une fille du nom de Marla Singer... ».

C'est la même chose qui se passe dans *eXistenZ*, un film dont l'intrigue est fondée sur la confusion entre la réalité et la réalité virtuelle. Cronenberg multiplie les passages entre les deux mondes, le réel et le jeu vidéo, en leur donnant la forme plastique d'un glissement, tout en conservant le *cut* d'un montage classique : l'exemple le plus éloquent est la scène [PIC. 74] où Ted (Jude Law), alors dans le jeu, se lève brusquement de sa chaise pour crier « pause ! », puis il se laisse retomber, la tête la première sur la table du restaurant où il était en train de déjeuner ; aussitôt, on se retrouve dans la chambre (réalité) où Ted est connecté au jeu grâce à une console appelée « pod » qui ressemble à un organe vivant. Le passage est si rapide qu'il dissimule quasiment son artifice, si ce n'est une légère impression de mollesse dans le choc entre la tête de Ted et la table. Mais si l'on revient sur la fin du premier plan et qu'à notre tour on met le film sur pause, on s'aperçoit que le lit de la chambre s'est substituer à la table du restaurant, tout en conservant, étrangement posés dessus, les accessoires du repas : couverts, plateau, etc. Là encore, il y a « contamination » par delà la collure, de l'objet lit et de sa *mollesse*, ce qui a pour effet de lier sensitivement les deux plans et de renforcer discrètement le raccord. Cet exemple est véritablement *plastique* dans le dispositif qu'il met en œuvre. D'autres sont plus *littéraires* tel celui-ci [PIC. 75] qui prend la forme d'une métaphore tactile : entre la souplesse sensuelle du sein et la souplesse obscène d'une petite bête monstrueuse, Cronenberg fait *glisser* son personnage, d'une séquence à une autre, du jeu (?) à la réalité (?), multipliant ainsi les métamorphoses jusqu'au vertige, le spectateur lui-même se perdant dans cet enchâssement, cette mise en abyme sans fin des mondes virtuels.

Pour terminer sur ces questions de la métamorphose et de l'anamorphose, on peut remarquer que ces figures se retrouvent essentiellement – ce n'est pas un hasard – dans ce cinéma qui s'intéresse à la forme, le cinéma maniériste.

*Il est d'usage, dans le domaine de la critique d'art aussi bien que des études cinématographiques, de faire de l'anamorphose, conçue comme processus de déformation plastique, un emblème du geste maniériste*²⁶⁶.

Selon Véronique Campan, l'anamorphose, en tant qu'emblème du geste maniériste, avant d'être une stratégie figurative, reflète une modification de la perception et un détour de la pensée :

c'est l'effondrement même de la transparence représentative de l'image qui y est à l'œuvre, le renoncement définitif à l'évidence de son aspect, à la stabilité de sa forme qui s'imposent. Comme le dit Jean Baudrillard, « la forme ne dit jamais la vérité sur le monde, elle est un jeu, quelque chose qui se projette...²⁶⁷ » : cette mise en scène de l'excès, où l'image subit, sous les pressions du désir, des mutations terrifiantes, dans une sorte de travail onirique ou fantasmatique, est le signe d'une écriture cinématographique qui a l'ambition, pour reprendre les mots de Julia Kristeva, de « penser le spéculaire », c'est-à-dire de faire de l'œuvre non pas une représentation, mais une *manifestation* de cet onirisme ou de cette dimension fantasmatique, de produire une sorte d'*analogon* de l'espace inconscient lui-même.

Métaphore / métonymie

Nous avons évoqué plus haut, à propos de l'anamorphose et de la métamorphose, les deux couples d'opposés que sont, d'une part, la *métaphore* / la *métonymie*, si l'on se place du côté du référent ; d'autre part, le *paradigme* / le *syntagme*, si l'on se place du côté du discours. On peut constituer à cet effet un premier tableau qui recoupe ces notions linguistiques eu égard à ce qui, en elles, se rapporte à l'idée de *similarité* ou de *contiguïté* :

	Similarité	Contiguïté
Dans le référent (sens)	Métaphore	Métonymie
Dans le discours (forme)	Paradigme	Syntagme

Une métaphore est une figure de sens dans laquelle une expression A est remplacée par une expression B qui a habituellement un sens B1, mais qui est ici utilisée avec un sens B2 qui s'accorde à évoquer l'expression A substituée, le sens B2 n'étant jamais complètement différent du sens B1. Autrement dit, il y a substitution d'un signifiant par un autre, celle-ci s'accomplissant sur la base de propriétés communes aux deux expressions : la métaphore suppose toujours une comparaison implicite. L'intérêt de la métaphore est d'attribuer au sens B2 certaines nuances, et pas n'importe lesquelles, qui appartiennent également au terme A. La métaphore fusionne donc en un seul les deux termes de la comparaison, de par leur analogie.

Il la caressait du regard.

Nous avons ici un exemple de métaphore *in praesentia*, qu'on appelle aussi métaphore annoncée, qui se caractérise par le fait que les deux termes sont présents dans l'énoncé : le

268. La dimension métaphorique telle qu'elle se présente dans l'exemple cité peut fournir une preuve que le cinéma est langage. Il suffit en effet de comparer la structure de la phrase au montage des plans entre eux : le sens n'est présent ni dans le premier terme « caresser » (plan n° 1), ni dans le second terme « regard » (plan n° 2), mais dans le passage qui s'opère de l'un à l'autre.

269. « La relation du signifiant avec le signifié [...] m'a conduit à faire référence au schéma célèbre de Ferdinand de Saussure où l'on voit représenté le double flot parallèle du signifiant et du signifié, distincts et voués à un perpétuel glissement l'un sur l'autre ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 13.

270. La confusion est possible entre la métaphore et la métonymie, en ce sens qu'il est toujours possible d'établir une relation entre les parties et de reconstruire un ensemble logique : par exemple, dans l'énoncé que nous avons proposé pour la métaphore, il est possible de rassembler le regard et le toucher de la caresse dans l'ensemble constitué par les cinq sens. Est-ce du même coup une métonymie ? Il semble que non, en ce sens que, pour reprendre les mots de Lacan, « c'est dans le rapport de substitution que gît le ressort créateur, la force créatrice, la force d'engendrement, c'est le cas de le dire, de la métaphore ». Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 31.

comparé (le regard) et le comparant (la caresse) sont liés grammaticalement²⁶⁸. L'expression A substituée serait ici probablement le verbe « parcourir » indiquant cette mobilité de l'œil que l'on a étudiée. Le verbe A est remplacé par le verbe B « caresser » dont le sens B1 s'applique au tactile alors que le sens B2, constitué par le dispositif métaphorique, est ici appliqué au visible, ce qui suggère *implicitement* que ce regard a une qualité tactile – haptique – dont la consonance érotique évoque implicitement le désir qui le motive : il s'agit de caresser, pas simplement de toucher.

Lacan, qui a approfondi les travaux freudiens sur le versant linguistique de l'inconscient, suggère, nous l'avons vu, que ce dernier est entièrement structuré par les éléments du signifiant, une chaîne de signifiants qui se répètent et progressent. Le « franchissement » de la barre signifié/signifiant se ferait, selon cet auteur, par le jeu des signifiants entre eux, c'est-à-dire par un glissement incessant des signifiés sous les signifiants²⁶⁹ qui s'effectue en psychanalyse par les formules de la métaphore et de la métonymie – ce qu'il nomme « lois du langage » de l'inconscient. Lacan propose que, d'une manière générale, ce que Freud appelle « condensation » ce soit ce qu'on appelle en rhétorique la métaphore, et ce qu'il appelle « déplacement », ce soit la métonymie.

La métonymie est elle aussi une figure de sens par laquelle un concept est dénommé à partir d'un mot désignant un autre concept, mais dans son cas cette substitution a lieu entre termes contigus à l'intérieur d'un même ensemble logique structuré en parties entre lesquelles la métonymie établie une relation²⁷⁰ : par exemple, la cause pour l'effet, l'artiste pour l'œuvre, la localisation pour l'institution qui y est installée, etc.

Elle boit un verre en terrasse.

En premier lieu, on peut constater que la métonymie repose sur une structure cognitive indépendante de sa construction, en quelque sorte stéréotypique. De ce fait, on ne peut parler de métonymie que si les relations entre les termes du conflit conceptuel sont identifiées et reconnues comme pertinentes : dans notre exemple, relation entre un contenu et son contenant (boisson / verre). La différence essentielle entre métaphore et métonymie se situe dans le choix qui s'opère dans la substitution : tandis que dans la métaphore, le transfert de sens s'effectue par *similarité*, par analogie ; dans la métonymie, il s'effectue par *contiguïté*. Le choix dans la métaphore s'effectue « verticalement » : la caresse et le regard n'ont, à priori, aucun rapport, ils correspondent à deux chaînes sémantiques différentes (le visible et le tactile). Au contraire, le choix dans la métonymie s'effectue « horizontalement » : le verre et la boisson qu'il contient ont déjà un rapport de sens.

271. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 242.

272. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 252.

273. C'est ce double mode d'arrangement, la sélection et la combinaison, qui forme la « toile » d'un texte, en référence au tissage avec, respectivement, le fil de trame et le fil de chaîne.

274. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

Cette différence, on la retrouve sur le plan formel, au niveau du discours, au travers des concepts de *paradigme* et de *syntagme*. « Le syntagme est le plan d'enchaînement et de combinaison des signes au niveau du discours réel (par exemple la *ligne* des mots) ; le paradigme est, pour chaque signe du syntagme, la réserve des signes frères – et cependant dissemblables – dans laquelle on le choisit ²⁷¹ ». Jean-François Lyotard a proposé, dans son livre *Discours, figure* ²⁷², un tableau récapitulatif, classant sur différents étages du discours les rapports paradigmatiques et syntagmatiques :

Niveaux \ Nature des rapports entre termes	Rapports paradigmatiques	Rapports syntagmatiques
Langue	Similarité	Contiguïté
Acte de parole	Sélection	Combinaison
Trope	Métaphore	Métonymie
Genre	Poésie	Prose
École	Romantisme Symbolisme	réalisme

Nous venons d'analyser cette bipartition au niveau des tropes, ces figures de sens que sont la *métaphore* et la *métonymie*, la première fonctionnant par similarité, la seconde par contiguïté. À présent, qu'en est-il au niveau de l'acte de parole ? Pour définir la fonction poétique dans le langage, le linguiste russe Roman Jakobson est parti de deux modes d'arrangement possibles : la *sélection* et la *combinaison*. La sélection consiste en un choix, sur l'axe vertical des associations mentales ou sensibles, de tel mot plutôt que tel autre qui lui est proche par le sens (telle la métaphore) ou la forme (le son, le nombre de syllabes, etc.). La combinaison, elle, est la mise bout à bout, sur la chaîne signifiante – axe horizontal –, des divers éléments de la phrase ²⁷³. Là encore, tandis que la sélection est placée sous le signe de l'équivalence, de la similarité ou de la dissimilarité, la combinaison ne repose que sur la contiguïté d'éléments hétérogènes. C'est à partir de ce précepte que Jakobson établit la fonction *poétique* du langage, complexifiant la combinaison en y introduisant une contrainte supplémentaire : « *projeter le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence ²⁷⁴ ». Il s'agit, en somme, d'imposer le semblable là

275. Dominique Noguez a analysé cette prépondérance du paradigme dans le cinéma expérimental par rapport au cinéma classique : dans ce dernier, se demande l'auteur, la narration « n'est-elle pas le lieu même de l'altérité et de l'altération (altération d'un ordre initial et construction progressive d'un nouvel ordre) ? Ne fonctionne-t-elle pas à la surprise et à la métamorphose ? Sa temporalité n'est-elle pas l'irrégularité-même, ponctuée qu'elle est par l'apparition d'événements, c'est-à-dire d'éléments inattendus et qualitativement nouveaux ? Elle est sous la domination de l'*autre*, quand la fonction poétique, la musique et le cinéma expérimental sont sous la domination du même ». Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 36.

276. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 238-239.

Le terme « concaténation » est issu du latin *cum* (avec) et *catena* (chaîne) : il désigne l'action de mettre bout à bout deux chaînes.

où régnait le différent, d'où tout un jeu d'échos, de réponses, de reprises à l'intérieur de la phrase ou d'une phrase à l'autre dans un texte ²⁷⁵ : la versification en est l'exemple le plus évident.

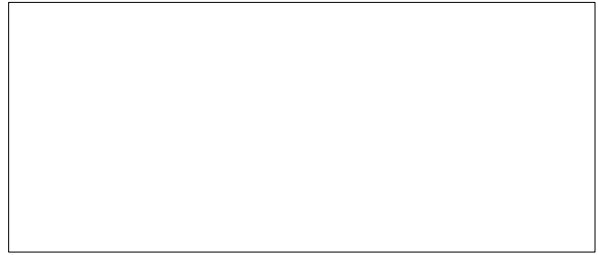
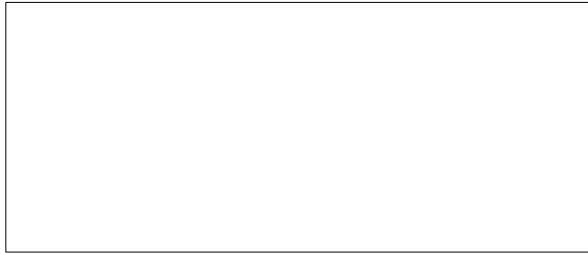
Selon Roland Barthes, la répétition du même engage toujours à imaginer une cause inconnue, tant il est vrai que dans la conscience populaire, l'aléatoire est toujours *distributif*, jamais *répétitif*. Le hasard est sensé varier les événements, s'il les répète, c'est qu'il veut signifier quelque chose à travers eux : *répéter, c'est signifier*. À partir de cette constatation d'un certain naturel de la variation (aléatoire) et au contraire d'une certaine étrangeté de la répétition (sens caché), Barthes établit à son tour une distinction entre la parole romanesque et la parole proprement poétique :


L'imagination romanesque est « probable » : le roman, c'est ce qui, tout compte fait, pourrait arriver : imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations), puisqu'elle n'ose se déclarer que sous la caution du réel ; l'imagination poétique, au contraire, est improbable : le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par-là même, il est seul à pouvoir désigner ; le roman procède par combinaison aléatoire d'éléments réels ; le poème par exploration exacte et complète d'éléments virtuels ²⁷⁶.

On peut reconnaître dans cette opposition les deux grandes catégories que la linguistique distingue : l'agencement et la sélection, c'est-à-dire le syntagme et le paradigme, la métonymie et la métaphore.

Ainsi, l'art de la poésie reposerait essentiellement sur le jeu métaphorique tandis que l'art du récit et donc, spécialement, l'art du roman, reposerait sur le jeu métonymique, la description et la narration suivant l'ordre des contiguïtés spatiales et temporelles, la contiguïté brute – sans figure – étant l'enchaînement général des idées et des choses, et dans l'ordre du discours le fait syntagmatique. Gérard Genette qui s'est intéressé à l'œuvre de Robbe-Grillet, constate que, dans celle-ci, cette bipartition syntagme/paradigme est également pervertie, en ce sens où l'écrivain tend à disposer, dans l'ordre syntagmatique de sa narration et de ses descriptions proprement romanesques, un matériel de nature paradigmatique résultant d'analogies entre éléments différents ou, plus souvent encore, de transformations d'éléments identiques.

Après une scène de roman de Robbe-Grillet, le lecteur attend légitimement, selon l'ordre classique du récit, une autre scène contiguë dans le temps ou dans l'espace ; ce que lui offre Robbe-Grillet, c'est la même scène légèrement modifiée, ou une autre scène analogue. Autrement dit, il étale horizontalement, dans la contiguïté



 **20** PIC. 76

Quentin Tarantino, *Boulevard de la mort*, États-Unis, 2007.

277. Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 85.

278. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 36.

279. Jorge Luis Borges, « L'Approche d'Almotasim », in *Fictions*, *op. cit.*, p. 57.

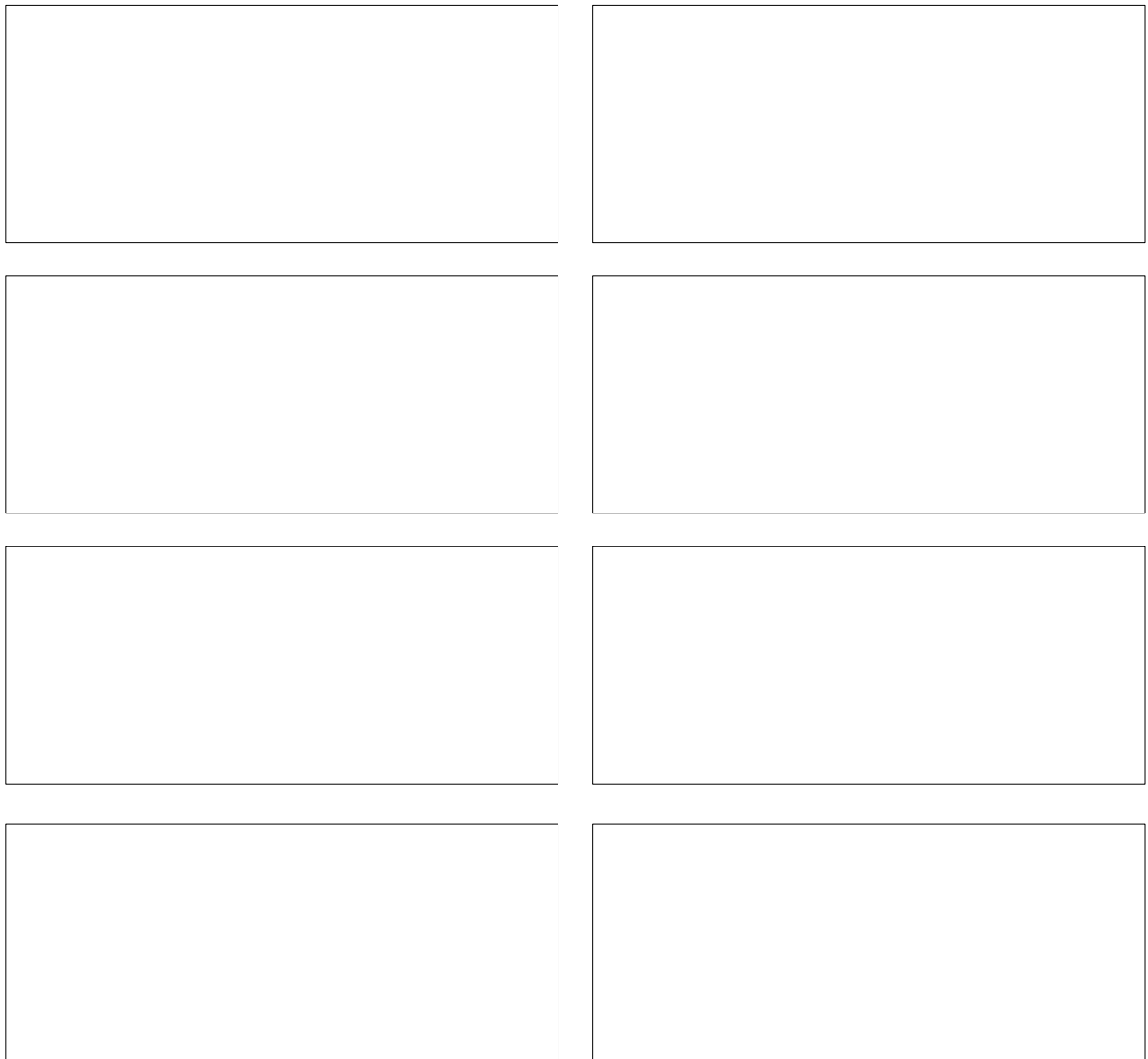
280. Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, pp. 87-88.

281. Jorge Luis Borges cité par Guy Astic, in *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 74.

spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème, *il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une concurrence en concaténation, comme un aphasique qui déclinerait un nom, ou conjuguerait un verbe, en croyant construire une phrase*²⁷⁷.

Ce passage du paradigme au syntagme a pour effet l'instauration d'une certaine « profondeur » temporelle. C'est ce que pointe Roland Barthes lorsqu'il dit que « pour saisir la nature temporelle de l'objet chez Robbe-Grillet, il faut observer les mutations qu'il lui fait subir²⁷⁸ ». Un objet réapparaît, un événement se répète, mais est-ce bien le même objet, appartient-il au même propriétaire, est-ce le même événement, le même lieu, le même moment de la journée ? Je me souviens à ce propos d'une phrase de Borges qui se demande si son personnage « traverse deux voies, ou deux fois la même voie²⁷⁹ » : syntagme ou paradigme ? Selon Genette, il existerait trois « procédés de constructions thématiques », c'est-à-dire trois artifices d'organisation qui permettraient en quelque sorte de *motiver* plus ou moins efficacement la répétition ou la variation suspectes du même : 1. il s'agit d'une *analogie naturelle* (toutes les rues se ressemblent) ; 2. nous sommes en présence de *reproductions artificielles* (images, tableaux, miroirs, etc., qui redoublent un objet) ; 3. enfin, ce ne serait là que *répétitions* et *variantes* au niveau formel, c'est-à-dire une liberté prise par l'auteur vis à vis de la chronologie, de la linéarité classique du récit : « l'action ne se déroule pas, elle s'enroule sur elle-même et se multiplie par variations symétriques ou parallèles, dans un système complexe de miroirs, de fausses fenêtres et de glaces sans tain²⁸⁰ ». Dès lors, l'instance narrative n'est plus articulée sur la surprise mais sur la *vérification* : le parcours ne fait que déplier l'éventail des possibles. Le lien d'une séquence à l'autre n'est pas ailleurs que dans la nécessité de saturer le système des variations, un peu comme dans l'œuvre sadienne à laquelle, d'ailleurs, Robbe-Grillet n'est pas insensible.

Le cinéma nous offre plusieurs exemples de ce type de paradigme mis en syntagme. Citons notamment la première scène d'accident dans *Boulevard de la mort* [PIC. 76]. Tarantino y répète le crash pour chacune des victimes féminines afin de bien (dé)montrer les différentes *manières*, plus « trash » les unes que les autres, dont chacune d'elles se fait « faucher » par la mort : explosion au travers du pare-brise, démembrement, défiguration, etc. Borges écrit : « ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage²⁸¹ ». L'intérêt de cette mise en scène tarantinienne est qu'elle est en quelque sorte une démonstration de nos deux concepts linguistiques (la preuve, en passant, que le cinéma est langage). Surtout, cela montre que Tarantino ne cherche absolument pas à camoufler, tant bien que mal, cette



Pic. 77 John Woo, *Hostage*, États-Unis, 2002.

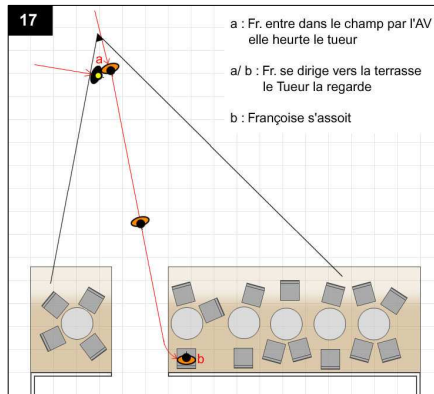
282. Le *split-screen* consiste à diviser l'écran en plusieurs parties, chacune présentant des images différentes : plusieurs scènes différentes ou plusieurs perspectives différentes d'une même scène.

simultanéité dans un montage classique où il tenterait, notamment, de dilater au maximum la durée de la scène, sans perdre sa vitesse et sa violence extrêmes. Non, au contraire, il décide de revendiquer son paradigme, au dépend du syntagme, en « alignant » les uns à la suite des autres les différents plans (correspondants à chaque victime) du même instant fatal, *sans les faire fusionner* puisque entrelacer les différents plans reviendrait à effacer ce paradigme : celui-ci, à l'inverse, est renforcé par une répétition rythmique – sorte de scansion – de l'allumage des phares du tueur.

Un autre cinéaste est friand de ce genre de démultiplication de l'action, c'est John Woo. Avec lui, cela tient directement à sa manière de filmer, à son dispositif de tournage. John Woo, en effet, a pris l'habitude de filmer ses scènes d'action à l'aide de plusieurs caméras : ce que filme chacune d'elles – et qui est simultanément – ne peut être retranscrit au montage que par une succession, à moins d'avoir recours à l'artifice du *split-screen*²⁸². Mais, là encore, il arrive au cinéaste, au moment du montage, alors qu'il transforme en syntagme son paradigme, de ne pas détruire ce dernier en le « noyant » dans le flux temporel du film comme cela se fait d'ordinaire, mais de le mettre au contraire en relief sous la forme répétitive de l'action. Par exemple, dans son court-métrage *Hostage* [PIC. 77] (série *The Hire* produite par BMW), John Woo procède à une démultiplication on ne peut plus caricaturale – maniériste – du vol spectaculaire d'une Z4 filmé par au moins cinq caméras : d'abord de trois-quarts (plan large), puis de profil (plan moyen), puis une entrée dans le champ par l'arrière, puis de nouveau profil (plus large), puis trois quart de dos (plan large), et enfin atterrissage de face (plan large). Chez John Woo, trop n'est jamais assez. En tout, un vol de plus de sept secondes, détestable pour qui s'attache à la vraisemblance et à la transparence, jouissif pour qui attend d'un film qu'il soit une véritable création cinématographique et qu'il manifeste véritablement une forme, une manière, un style.

Bien que très intéressant, nous restons, avec ces deux exemples, dans le domaine de l'effet visuel, celui du montage, d'un rythme, quelque chose de quasiment musical. Au contraire, dans l'œuvre littéraire, mais également cinématographique, de Robbe-Grillet, cette « prise de pouvoir » du paradigme a de véritables conséquences au niveau du récit : il n'est plus simplement question de « style » – si ce n'est un « style narratif ». Il y a, dans *Le Cinquième fantasme*, une séquence de ce type, qui nous offre, mises bout à bout, l'une à la suite de l'autre (syntagme), deux variantes d'une même scène (paradigme) : il s'agit de la séquence où Françoise s'installe à la terrasse du Bistro pour commander une boisson, d'abord un thé glacé... puis une bière. Observons d'abord la manière dont cela est « découpé » [PIC. 79] :

PIC. 79

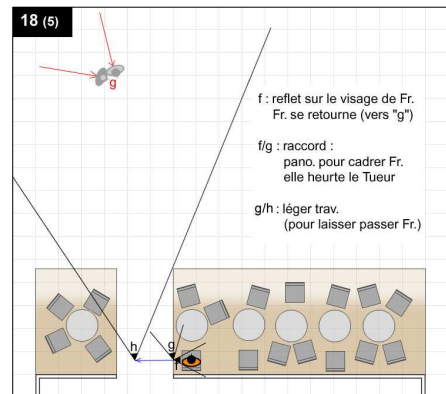
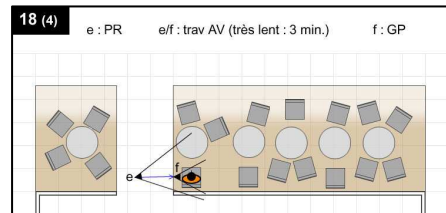
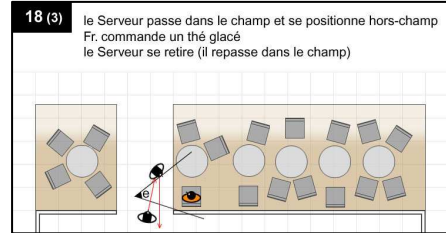
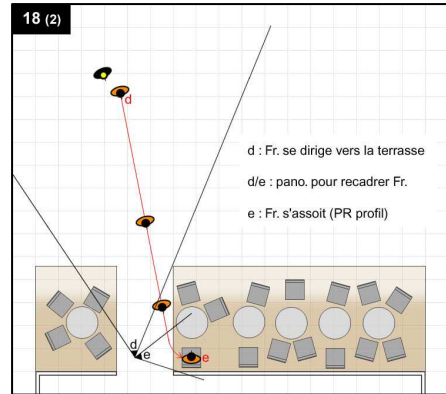
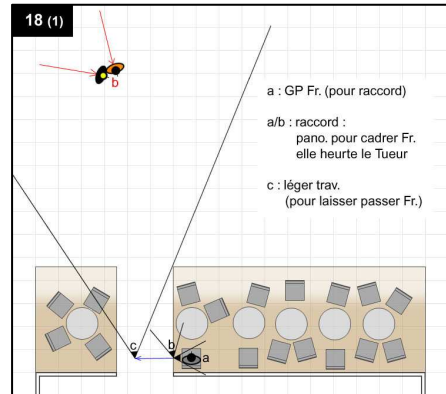
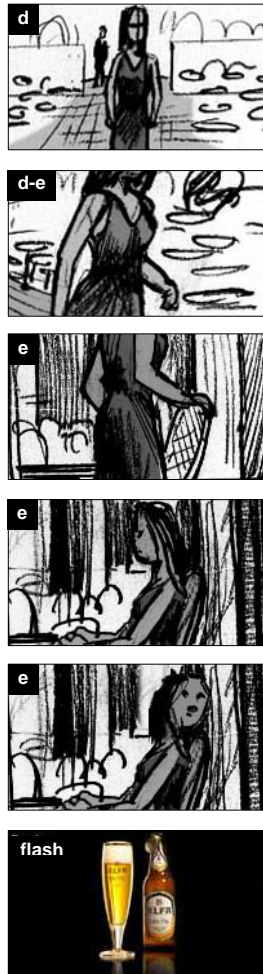


Plan 1 (17)

Story-board = ordre de montage

Plans au sol = ordre de tournage

Plan 2 (18)



Plan-1 : sur le parvis de la Défense, Françoise heurte un grand Homme Chauve en costume noir : sans aucune excuse, elle poursuit son chemin vers le Bistro. L'Homme Chauve l'observe s'éloigner.

Plan-2 : Françoise s'assoit à une table et commande « un thé glacé ». En attendant sa boisson, elle réfléchit ou songe... : PLAN FIXE DE TROIS MINUTES (léger zoom avant). Puis soudain, alertée par un éclat lumineux, Françoise relève la tête vers le parvis : ce qu'elle y découvre lui arrache un cri de terreur ! PANORAMIQUE (gauche) : sur le parvis, à une vingtaine de mètres de nous, au milieu des passants, *il y a Françoise !* Elle se dirige dans notre direction, vers la terrasse du Bistro, et heurte un grand Homme Chauve en costume noir : sans aucune excuse, elle poursuit son chemin vers le Bistro. L'Homme Chauve l'observe s'éloigner. PANORAMIQUE (droite) : Françoise s'assoit à une table – celle précisément où elle se trouvait il y a quelques secondes – et commande « un thé gla [CUT]

Plan-3 (flash) : une bouteille de « Killians ».

Plan-4 : on reprend juste après que Françoise ait prononcé la fin du mot « glacé » coupé par le flash. Le Serveur a mal entendu : Françoise hésite, puis se reprend et commande finalement « une Killians ».

Analysons, du point de vue poétique, la raison de cette « reprise » : pourquoi Françoise commande-t-elle un thé glacé « puis » une bière ? La raison est toute simple. Ma première intention, en tant que scénariste, était de lui faire boire un thé glacé, d'abord parce que le thé était un petit clin d'œil aux origines asiatiques de l'actrice, ensuite parce qu'il me fallait une boisson orangée pour l'un des plans suivants où la caméra (3D) « sort » littéralement du verre où elle était « immergée », cette boisson symbolisant plastiquement, par cette couleur orange, la « matière », la « substance » de Françoise *via* sa robe orange. Cependant, je me suis aperçu que le choix du thé glacé ne convenait pas du fait de sa non-transparence : en effet, je voulais que Françoise puisse être visible au travers de la boisson, pour renforcer la métaphore. J'ai alors opté pour le choix d'une bière, celle qui, précisément, est connue pour être la plus rousse, une Killians, la présence des bulles de carbone accentuant cette sensation d'une « substance » effervescente, comme une vie intérieure, un fantasme en pleine ébullition.

J'aurais dû normalement choisir, parmi ces deux boissons, la seconde, plus adaptée aux exigences plastiques – et donc signifiantes – du film. Cependant, le thé glacé et ses connotations asiatiques me plaisaient bien aussi. Le choix eut été dur. C'est alors que j'eus l'idée de *ne pas choisir* en faisant commander Françoise et un thé glacé, et une bière. Plus précisément, j'eus l'idée de mettre en scène – en abyme – ce choix problématique : Françoise commande d'abord

283. Alain Robbe-Grillet, in *Alain Robbe-Grillet : entretien avec Benoît Peeters*, DVD, Les Piérides, 2001.

284. Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2003, p. 83.

285. Certes l'enregistrement intervient une fraction de seconde après l'évènement (vitesse de la lumière), mais cet infime distance n'interdit pas la photographie d'« orienter » cet évènement, étant donné que son opérateur – photographe, caméraman, etc. – se situe sur le même plan d'existence : il possède encore un certain pouvoir sur le réel, celui notamment de la mise en scène.

un thé glacé... puis, changement d'avis, non ce sera plutôt une bière. Pour ce faire, il fallut que l'actrice « revienne » afin qu'elle commande non plus un thé glacé, mais une bière. Mais, s'appêtant à commander de nouveau un thé glacé, il fallut la « forcer » à changer d'avis, d'où cette apparition en forme de *Deus ex Machina*, d'une sorte de « flash publicitaire » présentant une bouteille de Killians : il a fallu « couper » au montage et insérer ce plan de bière, afin d'inciter Françoise à commander ce qu'on voulait qu'elle commande, ce qui n'est pas sans la perturber quelque peu.

Dans son entretien avec Benoît Peeters, Alain Robbe-Grillet rapporte une spécificité de son travail littéraire qui est exactement ce que j'analyse ici dans ma propre écriture : alors qu'ils discutent de la part créative donnée à l'erreur dans l'écriture, donc de « reprise », Peeters remarque la chose suivante, « ce mouvement de l'erreur vous intéresse, vous ajoutez quelque chose qui va rectifier », ce à quoi Robbe-Grillet répond :

C'est-à-dire qu'à ce moment-là, la notion de rectification du texte – de « reprise » en somme, mais reprendre cette fois-là au sens du maître qui reprend l'élève fautif, prend tout son sens, c'est-à-dire que je n'ai pas le droit de corriger ce qui est recopié, je ne peux corriger que sur les brouillons. Alors, comme les différents brouillons et le texte définitif progressent en même temps, puisque je ne commence pas par faire un premier brouillon de tout le livre, je fais un brouillon de trois pages et puis j'en recopie deux, etc. une fois que c'est recopié, il arrive que je fasse des corrections, mais ce ne sont plus des corrections diégétiques, ce sont des corrections stylistiques [...] je m'accorde le droit de corriger, c'est-à-dire de ne pas corriger les faits, mais de corriger quelques mots ²⁸³.

Si l'on revient à mon propre exemple, on peut remarquer qu'il y a dans cette « manipulation » à laquelle je procède une sorte de paradoxe cinématographique car, comme le dit Dominique Chateau, « le cinéma est photographie – le réel précède, la photographie le révèle ²⁸⁴ ». Or, ici, le médium est comme pris à rebours, dans le sens où, non pas la photographie ²⁸⁵, mais le montage vient ici affecter ce qui le précède et qui lui est, par définition, étranger : le réel profilmique. Ce serait bien là le rêve de tout monteur que de pouvoir agir ainsi, à la table de montage, sur les images qu'il a pour matériau, plus exactement sur ce réel passé dont ces images sont l'enregistrement. Ici, le film accomplit en quelque sorte ce rêve, fantasmatiquement bien sûr, le montage de l'insert « publicitaire » d'une Killians, plan de quelques images seulement (une fraction de seconde), agissant sur le personnage filmé en l'obligeant à commander une

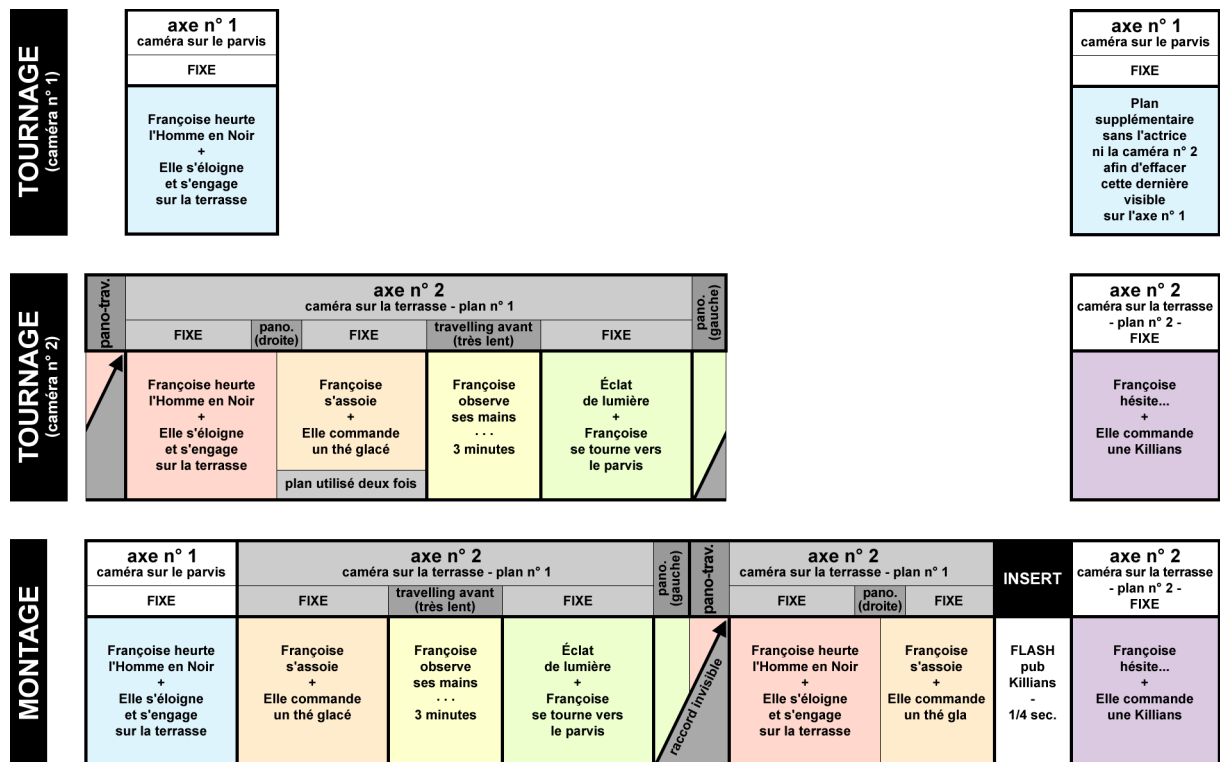


FIG. 10

286. Cette manipulation fantasmagique du matériau filmique par une instance personnalisée ici par l'Homme à la Voix Grave peut évoquer le dessin animé culte d'Osvaldo Cavandoli : *La Linéa* [PIC. 80]. Cette série met en scène un personnage dessiné par une seule ligne qui se poursuit pour constituer le « monde » sur lequel il vit : une simple ligne horizontale qui n'a de limite que par la volonté du crayon de son dessinateur. Celui-ci, en effet, dont on ne voit ponctuellement que la main et son crayon, crée l'univers dans lequel vit son personnage, lequel, dès qu'il se retrouve devant un obstacle, fait appel à l'artiste qui dessine, au fur et à mesure, des éléments de décor, des accessoires ou d'autres personnages... dont certains peuvent receler quelque piège, le dernier étant généralement fatal au personnage.

287. Cf. *supra*, « Métamorphose / anamorphose », p. 443.

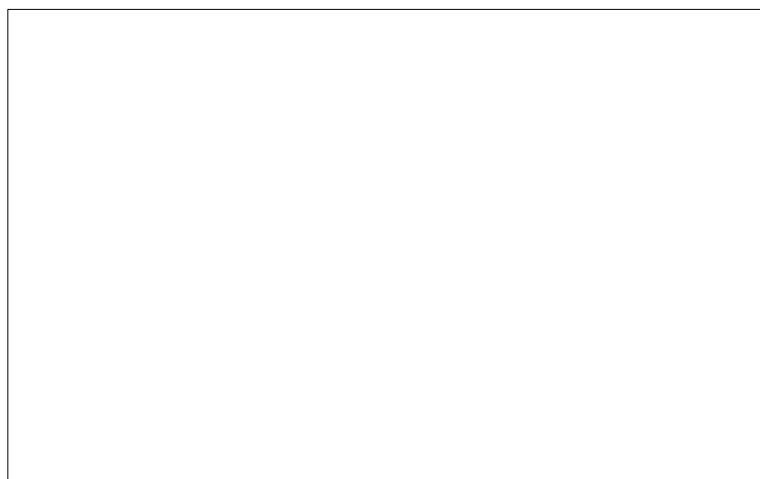
288. On parle de raccord-panoramique lorsque la caméra effectue, par exemple, un mouvement panoramique à la fin du premier plan et qu'elle commence l'enregistrement du plan suivant par le même mouvement.

289. Il y a là un jeu sur le montage car, en réalité, ces deux plans (au montage) ne constituent qu'un seul et même plan (à la prise de vue) : c'est la raison pour laquelle je préfère parler de « segments ». La scène est filmée en une seule fois par deux caméras (tel que le présente le schéma ci-dessus [FIG. 10] : une fois découpée et réorganisée par le montage pour produire le syntagme tel que nous l'analysons, la première partie filmée (l'arrivée de Françoise) se retrouve placée à la fin de la séquence. Ainsi, les panoramiques qui, à la prise de vue, amorçaient et terminaient le plan, se retrouvent côte à côte – à suivre – dans ce nouveau montage, permettant donc ce fameux raccord-panoramique. La magie du cinéma est là, le montage transformant littéralement un paradigme en syntagme, sans le moindre effet spécial.

bière à la place d'un thé glacé. Cette intervention filmographique – montage – au sein de la diégèse n'est pas sans troubler Françoise qui demeure quelques instants immobile, comme stupéfiée par l'interruption : elle ferme les yeux, comme sous le coup d'une migraine. Nous avons ici le signe d'une certaine faiblesse quant au libre arbitre du personnage qui se découvre plutôt « agi » qu'agissant ²⁸⁶.

Tout l'enjeu de la mise en scène, du découpage, est de lier ensemble ces deux « possibles », c'est-à-dire de transformer le paradigme en syntagme. Nous sommes ici exactement devant le même problème que celui posé par le passage d'un décor à l'autre dans la scène des toilettes ²⁸⁷ : en effet, si j'avais opté pour la « facilité » du montage, la séquence aurait été interprétée sur le plan filmographique (montage) : soit comme une grossière erreur, soit effectivement comme une variation, mais abstraite, formelle, un simple effet de style, quelque chose qui reste de l'ordre de l'artifice filmographique sans la moindre répercussion sur le monde du film. Or, j'ai voulu au contraire faire de cette « variation » un évènement – un évènement diégétique, quelque chose d'étrange auquel se confronte le personnage de Françoise. Pour reprendre nos deux concepts génériques, il y a donc eu valorisation du *syntagme* (le cours des évènements), mais qui ne s'effectue pas au détriment du *paradigme* (la répétition) puisqu'il en renforce au contraire l'impression d'inquiétante étrangeté. Ainsi, alors que Françoise est absorbée par la contemplation de ses mains depuis trois longues minutes, une stridence troue le climat sonore, tandis que l'éclat d'un reflet traverse fugitivement son visage : alertée par cet appel sonore et lumineux, Françoise relève la tête vers le parvis et ce qu'elle y découvre lui arrache un cri de terreur ! À ce moment là, il suffit de ce qu'on appelle un raccord-panoramique ²⁸⁸ invisible pour passer du *segment* de plan où Françoise est assise à sa table au *segment* ²⁸⁹ où elle heurte l'Homme Chauve en costume noir.

Que voit Françoise qui l'émeut tant, l'effraye au point de lui arracher ce cri ? Sa propre image bien sûr : se voir là où l'on ne se trouve pas a de quoi, en effet, terrifier. Or, cette « vision » est comme déclenchée par ce petit éclat de lumière qui ne peut être que le reflet du soleil sur quelque objet miroitant. Un miroir ? Voilà qui peut, je n'irai pas jusqu'à dire « motiver », mais « introduire » ce *double* de Françoise. D'ailleurs, ce qui n'est encore qu'une conjecture va se confirmer quelques plans plus loin, lors de la fameuse scène où la Femme Mystère offre à Françoise un petit miroir en guise de réponse à sa question « qu'est-ce que le cinquième fantasme ? » : ses yeux demeurent fixés sur l'objet, comme hypnotisés par l'image qui s'y reflète, tandis qu'un même éclat lumineux palpite sur son visage au rythme de ses mains tremblantes. Est-ce le même miroir ? Probablement. C'est, dans tous les cas, la même image reflétée.



PIC. 80 Osvaldo Cavandoli, *La Linéa*, Italie, 1972.

22

290. D'où l'intérêt – l'obligation – de filmer cette scène en une seule fois et avec deux caméras : aucun problème de raccord.

291. Le thé glacé (les glaçons) serait-il la boisson correspondant à la réalité et, la Killians, la boisson correspondant au fantasme (son effervescence, son alcoolisation...)?

On peut noter que certains détails certifient le paradigme en attestant qu'il s'agit bien, non pas de deux « moments » différents, à suivre, mais d'un seul dédoublé et mis bout à bout : à commencer par la répétition exacte²⁹⁰ de la collision entre Françoise et l'Homme Chauve, mais aussi bien tous les gestes des personnages, des figurants, les intonations et d'autres détails encore. Le temps tourne comme sur lui-même, s'annule et *se réduit à l'espace* : d'irréversible, les relations temporelles deviennent réversibles, c'est-à-dire spatiales. Voici l'un des principes essentiels du « récit plastique ». C'est bien ce que permet le montage qui, nous l'avons signalé, intervient sur le *temps* du film à partir d'un matériau *spatial*, la pellicule : *le temps, c'est de l'espace*.

Mais quel est au juste le sens de ce qu'on pourrait appeler, au sens propre comme au sens figuré, ce « retournement » de situation ? Il n'y a pas vraiment de sens, juste des questions, dont l'une pourrait concerner la nature des « deux » Françoise : sont-elles vraiment identiques ? La seconde ne serait-elle pas – sa nature imaginaire, spéculaire, le faisant sous-entendre – le fantasme de la première, la poursuite de sa rêverie que l'on vient de contempler de l'extérieur durant trois minutes, et à l'intérieur de laquelle on plonge soudain et pour le reste du film ? Pourquoi cela ? Un indice nous est offert par le verre de bière qui fait office en quelque sorte de « sablier » durant tout le film : lorsque Françoise quitte la terrasse, la première fois, son verre est encore vide, elle ne l'a pas rempli ; la seconde fois, elle le remplit entièrement, mais s'en va alors qu'il est encore à moitié plein. Or, lorsqu'à la fin du film, après les scènes de fusillade, un dernier plan nous montre la table de Françoise, son verre est vide – enfin, pas exactement : trois glaçons²⁹¹ finissent de fondre...

Mais l'essentiel se joue au niveau de la forme, à savoir que, ce qui m'intéresse, nous y reviendrons, c'est de transformer un geste filmographique – ici, le montage – en un événement diégétique : j'essaie, par tous les moyens qui sont à ma disposition, de faire que la technique cinématographique ne s'efface pas au profit de l'histoire comme dans le cinéma classique, qu'elle puisse prendre des libertés, se révéler au grand jour – mais, c'est pour aussitôt la réinvestir dans et pour la fiction, au profit du récit. Ainsi, je peux dire, pour reprendre les termes de Michel Chion, que je joue « avec » le cinéma ou que je fais jouer le cinéma, sa technique étant un actant au même titre qu'un personnage, un décor ou un accessoire.

À propos de *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann, Sami-Ali développe dans un texte intitulé « Corps et espace » une réflexion qui rend parfaitement compte de cette étrange « spatialisation » du temps et de ses inquiétantes conséquences, telles qu'elles interviennent dans un « récit plastique ».

292. Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1977, p. 27.

293. Alain Robbe-Grillet cité par Alain Goulet, in *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 44.

294. Selon Freud, les questions anecdotiques posées par l'enfant sont les métonymies de l'unique question qui se pose à lui sans qu'il n'en sache rien : la question sexuelle, avec notamment le fameux « d'où viennent les enfants ? ». C'est évidemment là une interrogation sans fin, liée à cet impossible de la réponse, celle de la question de l'origine. On peut voir là déjà une ébauche de sublimation en ce sens que le but n'est pas de jouir de l'objet mais de le maîtriser *in absentia* en investissant une activité théorique qui tente de colmater le risque traumatique lié à l'ignorance.

Les points de vue se multiplient mais la chose qu'on vise devient de plus en plus insaisissable. Prise dans un faisceau de projections dont l'adéquation à la réalité demeure une particularité des plus troublantes, elle n'est pas ce qu'elle est, et par cette faille s'insinue le temps du souvenir et de l'oubli. Désormais se mêlent d'une manière que le sujet s'efforce en vain de démêler, présent immédiat et passé immémorial. Qu'un autre "Je" intervienne alors pour objectiver non pas la chose en soi, mais le premier "Je" aux prises avec la chose, et nous voilà au seuil d'un renvoi à l'infini. Toutefois, dans ce dédale de reflets, l'identité secrète des deux "Je" empêche la fuite illimitée en ramenant périodiquement à son temps primordial le récit qui se ferme sur lui-même : fin et commencement s'y confondent ainsi que surface et profondeur²⁹².

Obsession(s)

La reprise

Avec le fantasme, les images ne cessent plus d'arriver au détriment de l'objet – plus exactement de la Chose. Les dispositifs imaginaires se multiplient afin d'accéder à l'inaccessible : les images prolifèrent, s'engendrent les unes les autres, les scènes s'amplifient, les événements se répètent, le passé revient faire son présent, comme pour vérifier que rien n'a été omis, que tout le champ imaginaire a bien été cultivé, moissonné, *glané*, qu'il ne reste pas une once de plaisir à extraire de tout cela, c'est-à-dire du thème ou du motif que l'on s'est donné d'explorer, ou bien encore du corps ou de l'image qui nous inspirent. Selon Alain Robbe-Grillet, « l'Éros serait [...] le lieu privilégié du ressassement éternel et de la reprise insaisissable, toujours prête à ressurgir²⁹³ ». En effet, c'est sur ce principe que Freud a élaboré sa théorie de l'obsessionnel, chez qui il repère une haute tendance à sexualiser la pensée. D'une manière générale, nous savons que, pour qu'une pensée puisse se déployer, il faut un certain investissement de libido, autrement dit, il faut que la pulsion soit orientée dans cette direction. Cependant, chez l'obsessionnel, l'investigation intellectuelle devient une véritable activité sexuelle : la caractéristique de l'investigation sexuelle infantile²⁹⁴ qui est de rester sans conclusion se reproduit dans ses spéculations sans fin.

Nous avons suggéré, avec Lyotard, que dans les productions imaginaires liées à l'accomplissement d'un désir, tels que le rêve ou le fantasme, cet accomplissement ne consiste pas

295. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 154.

296. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur, op. cit.*, p. 157.

297. « Reprise et souvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient a été ; c'est une reprise en arrière ; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant ». Søren Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 694.

dans la représentation d'une satisfaction, mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ainsi, le plaisir de voir se répéter une scène ne consisterait pas seulement en un plaisir de voir se reproduire ce que la scène représente et qui est lié au désir, mais également en un plaisir de la répétition elle-même, c'est-à-dire en un prolongement au-delà de toute logique narrative de l'activité imaginaire, considérée dès lors pour elle-même, dans toute sa gratuité et son débordement jouissif. On sait que Barthes a fait de la répétition l'un des ressorts du plaisir du texte – plaisir qu'il repère notamment dans l'écriture sadienne :

Si le roman sadien est exclu de notre littérature, c'est que la pérégrination romanesque n'y est jamais quête de l'Unique (l'essence du temps, de vérité, de bonheur) mais répétition du plaisir [...], soustraite à toute transcendance, dépourvue de terme : elle ne révèle pas, ne transforme pas, ne mûrit pas, n'éduque pas, ne sublime pas, n'accomplit pas [...] ; tout est porté sur l'heure au faite du savoir, du pouvoir, du jouir ; le temps n'arrange ni ne dérange, il répète, ramène, recommence, il n'a d'autre scansion que celle qui alterne la formation et la dépense du sperme²⁹⁵.

Le récit progresse donc par scènes récurrentes, n'avance qu'en revenant inlassablement sur un même point de son histoire, tourne en boucle, reproduit, varie, combine, réagence, réorganise, corrige un détail, retourne en arrière... Pour Robbe-Grillet, « le mouvement de la littérature est ce glissement d'une scène à la même scène qui se répète sous une forme à peine détournée, à peine contournée, à peine retournée...²⁹⁶ ». Il s'agit donc, dans cette écriture itérative, non pas d'une répétition à l'identique des différents éléments, mais plus précisément d'une « reprise » selon l'acception kierkegaardienne, c'est-à-dire d'une répétition qui travaille « en avant²⁹⁷ », dans des directions variables, des combinaisons et des significations nouvelles, une répétition non-soumise à l'inertie du même. En effet, dans sa philosophie, Kierkegaard met l'accent sur l'existence d'une possible nouveauté au sein même de la répétition, ce qu'il nomme la « reprise » et qu'il distingue de la répétition en ce qu'il y repère une dimension volontaire que n'a pas nécessairement cette dernière.

La psychanalyse conçoit la répétition comme manifestation du *Réel* à partir d'un échec. Dans son récit *La Reprise*, Kierkegaard raconte un voyage qu'il entreprend à Berlin, ville où il a dans le passé vécu un séjour agréable qu'il essaye à présent de répéter. Il veut suivre l'ombre de ses pas, il veut aller à la même pièce de théâtre qu'il avait appréciée, rester dans la même chambre d'hôtel qu'auparavant, etc. Mais rien n'est conforme à son image mnésique de satisfaction dont le statut, on peut le supposer, est éminemment fantasmatique : les acteurs ne sont pas les

298. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 65.

299. Régis Boyer, préface à Søren Kierkegaard, *La Reprise*, *op. cit.*, p. 689.

300. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1981, p. 76.

301. François Gantheret, « Étude d'un modèle perspectif en psychanalyse », in *Psychanalyse à l'université*, n° 40, octobre 1985, p. 499.

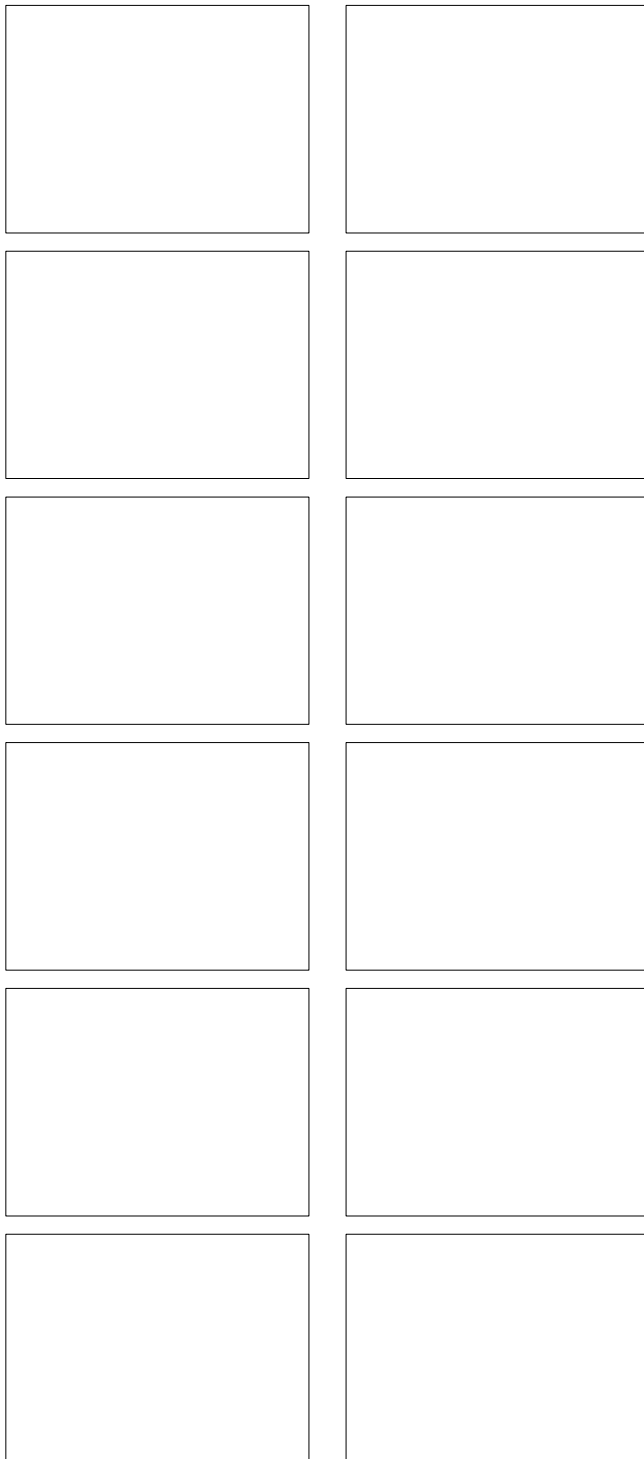
mêmes qu'auparavant, la chambre est déjà occupée, etc. En bref, la reprise se révèle impossible. Nous savons comment, pour Freud, le mouvement du désir est coordonné par la répétition des expériences premières de satisfaction : le système psychique essaie de retrouver, à travers divers objets partiels, cet objet perdu lié aux premières expériences de satisfaction. Lacan dira que « c'est de sa nature que l'objet est perdu comme tel. Il ne sera jamais retrouvé. Quelque chose est là en attendant mieux, ou en attendant pire, mais en attendant ²⁹⁸ ». En réalité, on le sait, Kierkegaard songe à travers son livre, à une reprise de ses relations avec Régine Olsen, son ancienne fiancée – non pas la reproduction de leur échec, mais leur renouvellement. La question qu'il se pose, c'est « aime-t-il réellement la jeune fille ? » ou n'est-elle que l'occasion qui le met en mouvement ? Nous retrouvons encore une fois l'idée lacanienne de *Das Ding*, cette Chose fondamentalement inaccessible, mais dont on ne peut s'empêcher de répéter les tentatives de « possession », qui seront toutes un échec, même à changer d'objet.

Dans sa préface au livre de Kierkegaard, Régis Boyer écrit que « la reprise a pour fin d'abolir la temporalité afin de déboucher sur la perfection, l'absolu, l'infini qui se situent au-delà de toute temporalité ²⁹⁹ ». Il en va ainsi du statut d'intemporalité de l'inconscient qui n'exclut en rien la séquence, la répétition et la reprise avec leurs nécessaires retours, en arrière ou en avant, l'intemporalité de l'inconscient étant l'axe qui traverse les instants, l'éternité qu'est chaque instant.

L'expérience nous a appris que les processus psychiques inconscients sont en soi « intemporels ». Cela signifie d'abord qu'ils ne sont pas ordonnés temporellement, que le temps ne les modifie en rien et que la représentation du temps ne peut leur être appliquée ³⁰⁰.

Selon François Gantheret, la qualité particulière essentielle à l'affirmation de la réalisation du désir, c'est l'*intemporalité* – et seule la représentation visuelle, celle notamment du rêve, offre cette possibilité d'un configuratif immobilisé : « la représentation, en tant qu'elle est le désir réalisé, n'a ni commencement, ni fin, ni scansion : elle est instant éternisé ³⁰¹ ». La représentation de la réalisation du désir, qu'elle soit onirique ou fantasmatique, est intemporellement placée devant un sujet qui y « suspend son regard » de tout temps et à jamais. Artistiquement, on a pu retrouver cette intemporalité dans maintes œuvres dites « oniriques » ou « fantasmatiques », à commencer par celles, littéraires et cinématographiques de Robbe-Grillet – intemporalité d'autant plus sensible car opérant dans des œuvres à médium « temporel ».

Si l'on revient sur ce concept kierkegaardien de « reprise » pour le prendre sous un angle artistique – ce qui est très tentant et a tenté de nombreux artistes – il s'agit de produire une



 23 PIC. 81

Ingmar Bergman, *Persona*, Suède, 1966.

302. Alain Robbe-Grillet, *La Reprise*, Paris, Minuit, 2001.

303. Cf. scénario, pp. 103-106.

même chose, mais sous un angle différent, d'une façon nouvelle, volontiers enrichie de l'expérience de la ou des fois précédente(s). Nous avons déjà analysé des occurrences chez Robbe-Grillet qui a même intitulé l'un de ses livres *La Reprise*³⁰². Concentrons-nous à présent sur une scène de Bergman extraite de son film intemporel qu'est *Persona* – cette intemporalité semblant comme émaner de l'île quasiment déserte et désertique (l'île de Fårö) sur laquelle se sont isolées une actrice devenue soudain muette alors quelle interprétait Electre sur scène, et son infirmière. Les deux femmes se lient d'amitié, le silence permanent de l'actrice, Elizabeth (Liv Ullman), conduisant Alma, l'infirmière (Bibi Andersson), à parler et à se confier. Mais la découverte d'une lettre dans laquelle Elizabeth divulgue cette confession à son médecin provoque une crise relationnelle profonde. La scène qui nous intéresse se situe à la fin du film : il s'agit de la dernière confrontation entre Elisabeth et Alma [PIC. 81], scène montée deux fois de suite, une première fois en cadrant le visage d'Elisabeth qui reçoit les paroles d'Alma, la seconde fois en filmant l'infirmière. Elisabeth et Alma vivent la même scène mais elles n'ont pas le même rapport au monde, ne vivent pas la même expérience, ne coexistent pas, comme le suggère cette absence de montage qui aurait lié par la technique classique du champs/contrechamp les deux personnages. Il n'y a pas d'échange : cinématographiquement, leurs regards ne coïncident pas. Cette reprise à laquelle on aboutit – deux fois la même scène mais d'un point de vue complètement différent (paradigme mis en syntagme) – on peut également l'interpréter, d'un point de vue poétique, comme si le monteur n'avait pas osé découper, donc en un sens détruire, l'unité du plan, en particulier le jeu sublime des deux actrices. On retrouve là cette idée qui m'intéresse beaucoup et qui est cette *volonté* de ne pas choisir. En effet, contrairement à un montage classique qui aurait obligé le monteur à choisir tels et tels morceaux de chacun des deux axes, ici, on nous montre tout. Le résultat est bien sûr à la hauteur de cette folie cinématographique, l'image dédoublant ce que le son répète à l'identique, en une reprise qui accentue à l'extrême cette incompréhension, ce mur invisible qui sépare les deux personnages.

Dans *Le Cinquième fantasme*, cette « esthétique » de la *reprise* ou de ce qu'on a appelé, dans le paragraphe précédant, le « retournement de situation » à propos de la scène se déroulant à la terrasse du Bistro où l'on substitue une bière à un thé glacé, nous pouvons en analyser un second exemple, situé à la fin du film : il s'agit de la séquence qui constitue le *climax* du récit, mettant en scène l'assassinat de Françoise par son double fatal. En effet, au lieu d'assister à la scène une seule fois, il nous en est présenté deux « versions » à suivre, la première avec Françoise hors-champ, la seconde où l'on emprunte la trajectoire de la balle. Commençons par examiner la manière dont cela est découpé³⁰³ [PIC. 82].

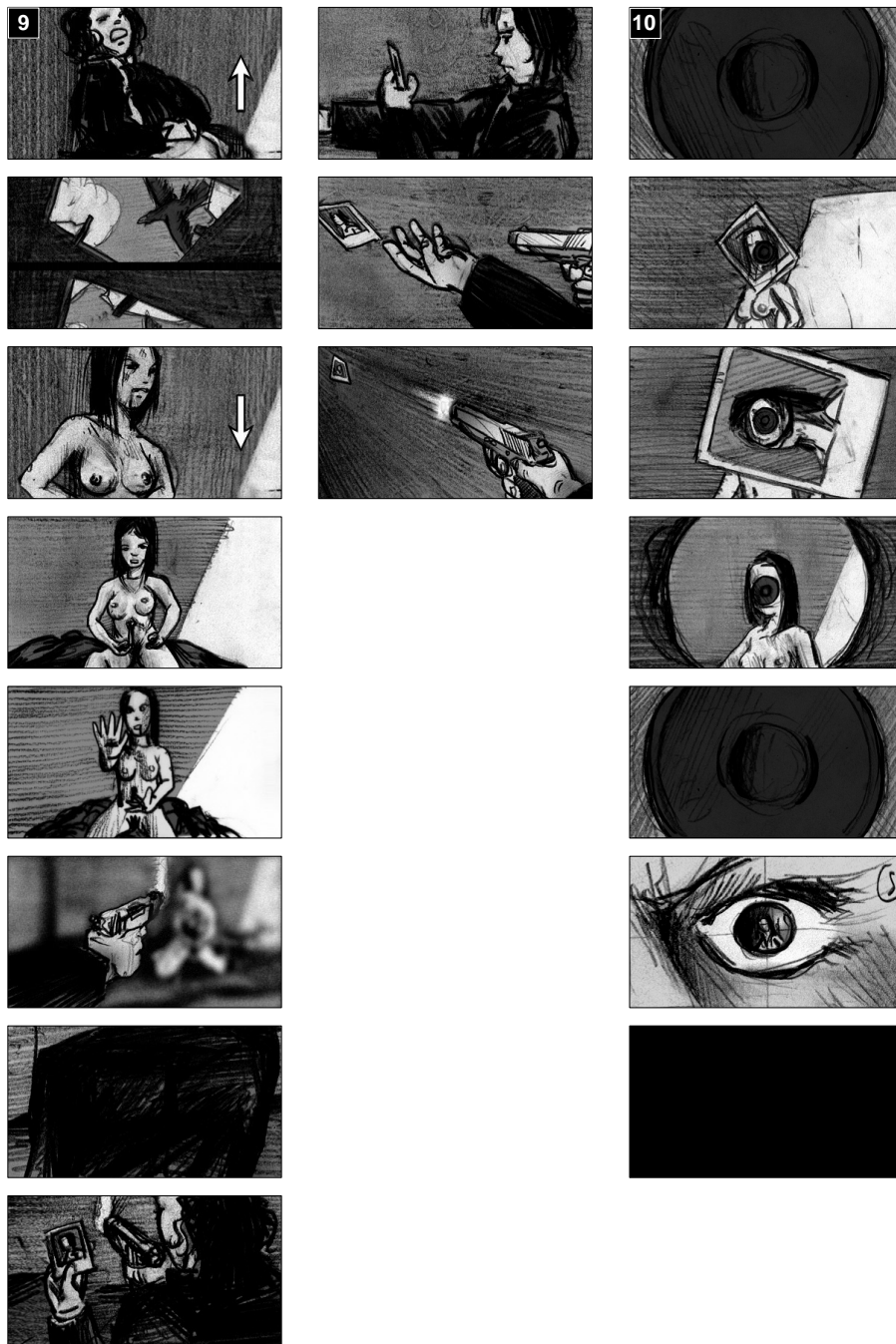
PIC. 82



Le Tueur en Noir retire ses lunettes noires [3]. PANO-TRAVELLING sur Françoise en proie à une vive expression de frayeur alors qu'elle découvre la véritable identité de son agresseur : elle lâche sa robe déchirée qui tombe à terre en la laissant nue, les yeux écarquillés. PANO-TRAVELLING : retour sur le Tueur qui range ses lunettes noires – mais sa main n'est plus gantée et c'est une main de femme : la Femme en Noir. Elle fait un pas en avant et son visage sort de l'ombre : c'est le visage de Françoise ! Mais c'est une autre Françoise, beaucoup plus froide et plus sombre : on reconnaît son personnage fatal, la tueuse professionnelle décrite par la Femme Mystère au cours de l'interrogatoire : Cailyn, « la fille ». Après un long silence, soudain, elle tire ! PANO-TRAVELLING [4] : on suit Cailyn qui s'approche du mur éclaboussé, derrière le corps gisant : elle y plaque ses deux mains et son visage [5], comme atteinte de vampirisme, pour embrasser la surface ensanglantée et absorber la substance vitale de sa victime. Le visage ainsi maculé, elle s'agenouille au-dessus de Françoise [6] pour l'embrasser [8]. Puis, étreignant passionnément le corps inerte [9], elle bascule violemment sa tête en arrière et se met à hurler de douleur ! PANORAMIQUE HAUT pour cadrer une lucarne dans le toit : la pellicule se fige doucement... puis le film repart en arrière. PANORAMIQUE BAS : retour sur Françoise qui s'est substituée à son double assassin. Blessée, c'est son propre ventre qu'elle comprime de ses mains sanglantes. PANO-TRAVELLING sur Cailyn : elle sort de sa poche le petit polaroïd qu'elle avait fourni aux Tueurs, observe l'image un instant, puis la projette sur Françoise et tire. LA CAMERA EMPRUNTE AU RALENTI LA TRAJECTOIRE DE LA BALLE [10] qui transperce la photographie en plein vol et atteint Françoise au visage. ÉCRAN NOIR.

Première remarque : j'ai écrit de nouveau la scène sous la forme d'un plan-séquence – du moins pour le spectateur – et cela, pour les mêmes raisons que celles déjà évoquées précédemment, c'est-à-dire pour renforcer le syntagme, cette fois encore non pas au détriment du paradigme (la répétition de l'exécution), mais pour en renforcer le caractère d'étrangeté, en certifiant que ce à quoi l'on assiste n'est pas un simple jeu de montage, mais une suite d'événements diégétiques au cœur desquels les personnages se trouvent *réellement* impliqués. Cependant, contrairement aux exemples précédents, je fais ici appel à deux artifices purement cinématographiques qui sont l'« arrêt sur image » et le « retour en arrière ». Nous avons donc un PANORAMIQUE HAUT qui accompagne le geste de Cailyn qui bascule violemment sa tête en arrière, pour cadrer une lucarne brisée dans le toit de l'entrepôt. Le hurlement de Cailyn résonne dans tout le bâtiment auquel fait « écho » le cri plaintif d'un corbeau s'envolant au travers de la lucarne brisée. À ce moment-là, on entend la pellicule qui s'arrête de tourner tandis que le film se fige doucement entre deux photogrammes – image dédoublée – comme dans la série photographique *Diptyka*

PIC. 82 (suite)



304. À ce propos, il est intéressant de noter – eu égard à la suite de la scène – que le corbeau est associé aux yeux, notamment parce que les yeux des morts sont son premier repas quand il se pose sur un champ de bataille.

305. Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 226 (je souligne).

d'Éric Rondepierre [PIC. 54-55]. Le corbeau demeure figé au travers de la lucarne, quelques secondes, avant que le film ne reparte à rebours : le cri de Cailyn reprend à l'envers, déformé, tandis que le corbeau réintègre son point d'envol. PANORAMIQUE BAS : retour sur Françoise qui s'est substituée à son double assassin.

Ici, plusieurs éléments symboliques entrent en jeu, à commencer par l'apparition du corbeau qui est directement lié à la Cailyn, la Femme en Noir, par sa couleur bien sûr – celle de la mort – mais aussi par son cri particulier, dont on connaît les vertus effrayantes, et qui fait ici écho au hurlement du personnage fatal. Dans les traditions indo-européennes, le corbeau est régulièrement le symbole de la mort, tel chez les romantiques qui voient surtout en lui l'oiseau noir qui vole au-dessus des champs de bataille pour se nourrir des cadavres³⁰⁴ ; la poésie galloise utilise la métaphore « le corbeau t'a percé » pour dire « tu es mort » ; tandis qu'en Inde, le Mahâbhârata (épopée sanskrite de la mythologie hindoue) assimile les corbeaux à des messagers de la mort. Longtemps, ce fut une mouette qui s'envola au travers de cette lucarne, en référence à Robbe-Grillet, mais je ne pouvais que céder à la tentation de cet animal obscur et de son cri sinistre.

Cette évocation de la mort est également redoublée, cinématographiquement, par cet « arrêt sur image » qui, comme l'indique Estelle Bayon, est meurtrier : « il tue le film en le ramenant à son essence photographique figée, il tue le corps filmé en le fixant dans le masque de son essence morbide. *Il est extase et douleur*³⁰⁵ ». Puis, par cet autre artifice qu'est le « retour en arrière », le cri de Cailyn reprend, déformé par l'inversion – et se transformant en cri de douleur, celui de Françoise blessée au ventre. Ainsi, ce retour en arrière est en quelque sorte, selon cette idée de reprise, un « retour en avant », en ce que la scène sur laquelle on devait normalement revenir (le cri de Cailyn) est remplacée par une nouvelle scène (Françoise, blessée), *retournement* de situation et seconde mise à mort.

Notons que plusieurs éléments plastiques font ici liens entre la première et la seconde scène, entre Cailyn et Françoise blessée : il y a d'abord la position identique des deux personnages et leur cri qui, nous venons de l'indiquer, crée entre eux un lien « vital » ; il y a ensuite les traces de sang que l'on retrouve et sur Cailyn (suite à ses baisers sanglants) et sur Françoise, blessée, qui crache du sang. Ainsi, on peut dire qu'au moment où Cailyn se frotte contre le mur ensanglanté, puis embrasse Françoise, elle fabrique le maquillage et donc la blessure qui sont ceux de Françoise dans ce qui suit. Cet écho, cette résonance au sein même de la différence, n'est pas sans rappeler celle, essentielle, qui lie les deux personnages, à savoir qu'ils ne font qu'un au travers de l'actrice qui leur donne corps.

306. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, *op. cit.*, p. 143.

307. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 33.

308. Friedrich Schlegel cité par Georges Bataille, in *Les larmes d'Éros*, Paris, 10/18, 1978, p. 19.

309. Hélène Frappat, « La mariée était en Jaune », *Cahiers du cinéma*, n° 584, novembre 2003, p. 33.

Comme l'indique Jean Baudrillard, « quand le double se matérialise, quand il devient visible, il signifie une mort imminente ³⁰⁶ ». La vision du double, en effet, est fatale, car si l'on se voit en face de soi, c'est qu'on ne se trouve plus là où l'on regarde, on est donc comme déjà mort. Avant de tirer une seconde fois sur Françoise, Cailyn prononce ces mots étranges : « tu es ma mort... et c'est ma mort que je tue ! ». Il faut, pour comprendre cette réplique, rappeler cette idée selon laquelle vivre, c'est mourir un peu plus chaque jour.

Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté continue, qu'elle n'est pas achevée, qu'il faut l'achever ³⁰⁷.

C'est exactement ce qui se produit ici : alors que Françoise – évocation de l'actrice – montre ses mains sanglantes en suffoquant et en crachant « un sang rouge et brûlant... le prix de la vie ! », Cailyn, elle, n'attend rien de cette vie : ce qu'elle veut – en tant que personnage – c'est l'éternité, et cette éternité ne peut s'obtenir qu'au prix de la mort symbolique de l'actrice, vivante donc mortelle, c'est-à-dire dans l'« achèvement » de son image. « Ce n'est qu'au milieu de la mort que fulgure la vie éternelle ³⁰⁸ ». L'actrice doit mourir (dans le film) pour retourner à la vie (dans la réalité) : « telle est l'énigme de l'espace-temps du cinéma que ce monde où la mort n'existe pas se nourrit du sang des vivants qui le traversent ³⁰⁹ ».

On voit que cette idée de reprise n'est pas ici innocente, puisqu'elle agit déjà au cœur des personnages, l'un étant la reprise de l'autre, c'est-à-dire l'identique (même actrice) mais différent (rôles). La répétition de cet instant fatal n'est en somme que la suite logique de ce qui nourrit la scène, à savoir ce jeu de doubles, de reflets et d'échos. Mais elle est également, nous l'avons rappelé, le fruit d'un plaisir à l'œuvre et qui est double, que l'on se place *au niveau du contenu*, c'est-à-dire dans la multiplication des violences, au même titre que l'on a pu assister à une multiplication des caresses dans la première partie – autrement dit, faisons couler le sang autant que l'encre nous le permet – ; ou que l'on se place *au niveau de la forme*, à savoir (je l'ai déjà évoqué plusieurs fois) que cette reprise offre l'opportunité de ne pas se résoudre à faire un choix entre les différentes mises en scènes possibles pour cet assassinat. En ce sens, on peut dire que l'écriture n'obéit plus à la moindre logique de nécessité narrative – une seule fois eut été suffisante – mais à un désir continu d'invention, d'imagination. C'est, du moins, ce qui peut s'offrir à première vue, car nous avons déjà repéré quelques-unes des implications de cette reprise et ses conséquences au sein du récit.

Il y aurait donc là, malgré tout, quelque chose de « gratuit », il n'y aurait plus que l'effet en toute absence de cause, comme si le film se mettait à tourner à vide, aucune action, aucun

310. Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire, op. cit.*, pp. 33-34

311. Gilles Deleuze, *L'Image-temps, op. cit.*, p. 202

312. André Bazin, « Mort tous les après-midi », in *Cahiers du cinéma*, n° 7, décembre 1951, p. 65.

313. Michael Edwards, *Éloge de l'attente*, Paris, Belin, 1996, p. 48.

314. Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir, op. cit.*, pp. 147-148.

315. Cf. *infra*, « Dislocation du dispositif de narration », p. 593.

événement n'aboutissant plus : aucune conséquence réelle. On a comme l'impression que le film subit la violence de cette mise à mort, du premier coup de feu, en autant d'« échos dramatiques », n'en finissant plus de rebondir et de revenir : tirs et morts multiples, permutations, substitutions, etc.

Il faut de nouveau insister sur ce que cette idée de reprise a à voir avec la dimension intrinsèquement spatiale du « récit plastique ». Faisons pour cela encore référence au texte de Sami-Ali concernant *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann, dans lequel il met en évidence la réversibilité et le dédoublement inhérent à cette organisation spatiale qui, dit-il s'apparente à l'espace spéculaire, « espace où le sujet se saisit comme un autre et où l'autre est l'image de soi : monde de la métamorphose du même. C'est pourquoi, dans *L'Homme au sable*, les personnages se chevauchent, fusionnent, s'engendrent les uns des autres ³¹⁰ ».

Il y a, dans cette volonté d'« introduire un intervalle qui dure dans le moment lui-même ³¹¹ », un renforcement du paradoxe, étant donné que ce qui dure et se répète ici est le moment *unique* par excellence, celui de la mort. Comme le dit André Bazin, « la mort n'est qu'un instant après un autre mais c'est le dernier ³¹² ». Or, ce qui n'a pas échappé à Bazin, c'est le caractère propre à l'image cinématographique, ce qu'il nomme l'« obscénité métaphysique du cinéma » et qui est ce pouvoir de nier ce qui sépare la vie et la mort, en répétant ce qui est irréversible, l'instant de la mort, et qui fera dire à l'un des premiers observateurs du cinématographe en 1895 que bientôt « la mort cessera d'être absolue ».

La promesse du dénouement [...] recule au-delà du silence qui s'approche et de l'attente qui continue. Le moment présent devient la "seule fin" pour devenir à chaque fois un départ entièrement nouveau ³¹³.

Dick Tomasovic, dans son livre sur le *film noir*, a repéré cette « obscénité métaphysique » comme agissant au cœur de ce cinéma dont nous avons déjà indiqué le caractère extrême d'instabilité et de réversibilité : « il n'est pas rare en effet qu'un personnage doive décéder par deux fois. Le personnage qui revient ne veut pas de deuxième vie mais souhaite vivre une deuxième mort, propre, légitime et justifiée ³¹⁴ ».

La mort, dans mon film ne laisse pas un cadavre qu'on doit mettre en terre, seulement une photographie trouée flottant dans une petite flaque d'eau, telle la fleur de Narcisse, pour reprendre cet exemple mythique ³¹⁵, qui fût retrouvée en lieu et place du corps noyé. En effet, il faut insister sur le fait que ce qui, en réalité, se cache derrière ces apparences sanglantes, n'est autre qu'un meurtre symbolique. La dernière balle tirée par Cailyn et que l'on suit au ralenti – encore cette volonté de perdurer l'instant fatal – cette balle, donc, traverse successivement trois « couches »

316. Pour les correspondances entre le coup de feu et le flash photographique, cf. *infra*, « Dislocation du dispositif de narration », p. 591.

317. Il faut préciser que ce qui, à l'origine, a motivé ce choix de l'œil, est tout autre : il s'agissait de ne produire qu'une blessure discrète qui ne défigure pas le visage de Françoise. Ainsi, après le premier meurtre, on découvre Françoise les yeux clos, avec seulement un filet de sang qui s'écoule de sous la paupière de son œil droit, là où la balle a pénétré. Ce choix esthétique s'est très rapidement vu confirmé par les significations qui suivent.

318. Jacques Lacan cité par Antonio Quinet, in *Le Plus de regard*, *op. cit.*, p. 96.

319. Cf. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1993.

320. L'intervention d'un tel concept, celui de symétrie, dans la construction d'un récit, implique que celui-ci soit considéré comme un *espace plastique*. Temps et symétrie sont généralement incompatibles.

d'images : elle traverse d'abord l'image-objet représentant Françoise, le polaroid, qu'elle *défigure* ; elle traverse la tête de Françoise (elle perce l'œil) ; elle traverse enfin le film lui-même, c'est-à-dire la pellicule. Notons que ce sont là trois « surfaces » intimement liées à l'image que la balle transperce : le papier de la photographie, la cornée de l'œil et le celluloïd de la pellicule.

Ainsi, la caméra, en s'identifiant à la balle, n'engendre plus l'image, elle la supprime, elle la troue, la tue, l'efface, selon la « nature » de cette image : la première est l'image représentée dans le film – objet *diégétique* – et qui représente Françoise, c'est le polaroid ; la seconde correspond à l'*iconique* du film, c'est Françoise ; la troisième, enfin, constitue le *pictural* du film, c'est son support de celluloïd. Nous avons donc, dans cette subdivision du meurtre de Françoise, meurtre de l'image de Françoise, le polaroid, c'est-à-dire son rôle dans le film ; derrière, second meurtre, il y a la vraie Françoise – ce « vrai » prenant la forme d'une nudité, l'actrice ; puis, derrière encore, meurtre de l'image en tant que telle : destruction de la pellicule, meurtre du film.

Il faut également préciser que cette subdivision ternaire se retrouve pareillement dans l'acte, c'est-à-dire que Françoise, dans cette scène, est tuée par trois « armes » différentes : il y a d'abord l'appareil photo qui a enregistré l'image du polaroid³¹⁶ ; il y a bien sûr le Desert Eagle .50 dans la main de Cailyn ; il y a enfin la caméra elle-même qui emprunte la trajectoire de la balle et s'y substitue enfin pour « entrer » dans la tête de Françoise au travers de son œil. Cette balle multiple qui transperce l'œil³¹⁷ évoque une mort par fascination : « le mauvais œil, c'est le *fascinium*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie³¹⁸ ». Françoise est comme médusée, la mort lui arrive par les yeux, comme une image, c'est-à-dire ici sa propre image, son double fatal : pour preuve, juste avant la trouée de la pellicule, alors que l'on s'apprête à pénétrer dans cet œil ampli de terreur, ce qu'on y aperçoit fugitivement en reflet, ce n'est ni la balle, ni la caméra, mais Françoise elle-même, sa propre image, c'est-à-dire qu'à l'image de Narcisse – s'agirait-il d'une reprise du mythe ? – elle plonge dans sa propre image, comme dans un miroir magique, obscur, au fond duquel elle disparaît.

Ainsi, *Le Cinquième Fantôme*, après avoir débuté par la « perforation » et la pénétration d'un sexe, voilà qu'il s'achève par la perforation et la pénétration d'un œil. Il faudrait sûrement faire appel à Bataille³¹⁹ pour répondre à l'énigme de cette étrange traversée du corps érotique de l'actrice. La symbolique, du reste est évidente et met en relief ce qui s'opère entre les deux extrémités du film, à savoir une symétrie plastique³²⁰ : qu'avons-nous là, si ce n'est une symbolique de la naissance et de la mort, au travers du sexe qui s'ouvre et de l'œil qui se ferme ? À partir de là, il est en effet possible de multiplier les rapports symétriques qui unissent la « naissance » et la « mort » du film, à commencer par le baiser qui donne vie à l'image de

321. Maryam Sachs, *Le Baiser*, Paris, Éditions du Chêne, 1992, p. 20.

322. Il y a ici un jeu sur l'expression « tomber des nues » signifiant « être extrêmement surpris » : ce jeu s'opère par glissement au niveau du signifiant, c'est-à-dire dans l'homophonie entre « nue » (nuage) et « nu » (nudité), qui fait que le personnage se retrouve « des nues », elle lâche son vêtement et se retrouve « dé nue », dénudée, toute nue. On parle également de « vérité nue » et ce relâchement musculaire qui fait qu'on laisse choir ce qu'on avait en main est, du reste, une expression classique de la surprise.

323. Sur la symbolique de la robe orange : cf. *infra*, « Objets plastiques », p. 599 sq.

Françoise au début du générique et qui à la fin du film, est celui, sanglant, d'un adieu fait à l'actrice par son personnage, Cailyn : baiser vampirique qui donne vie et la retire.

*Le baiser est début, pas franchi vers une aventure où se cristallisent toutes les attentes de l'amour, toutes les promesses de la vie. Mais le baiser peut être aussi la fin, le terme, l'adieu. Les plus belles passions meurent où elles ont commencé : sur les lèvres. Le cercle magique est bouclé*³²¹.

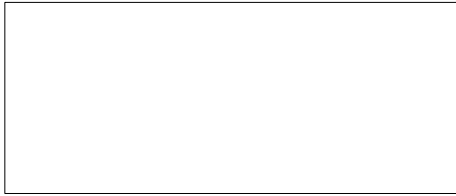
Symétrie également au niveau symbolique du costume : la première partie du film nous présente une Françoise dans toute sa nudité, puis elle s'habille de sa mystérieuse robe orange pour « entrer » dans la seconde partie, tandis que dans la troisième partie, il n'est d'autre désir, semble-t-il, que d'arracher ce costume, cette « seconde peau » comme l'évoque la Femme Mystère. Notons que c'est à l'instant précis où Françoise lâche sa robe déchirée que, se retrouvant toute nue³²², surgit son personnage, Cailyn. C'est comme s'il avait fallu attendre que Françoise perde son apparence provisoire³²³ pour que son personnage apparaisse enfin au grand jour.

Pour finir, il faut faire apparaître, dans cette « reprise » de la mise à mort de Françoise, une symétrie avec les multiples naissances qui rythment le générique du film. Pour boucler la boucle, il a naturellement fallu qu'il se produise autant de mort que de naissance, mais la vraie naissance et la vraie mort, ultimes, absolues, ne sont autres, finalement, que la lumière du projecteur qui s'allume, puis s'éteint... la tombée de la nuit, durant le générique de fin, faisant écho à l'apparition de l'image sur fond de lumière blanche au début du pré-générique. Après que Françoise ait disparu une dernière fois, cinématographiquement, par un long fondu tandis qu'elle s'éloigne de nous, c'est au tour de l'image de disparaître, lentement, dans sa matière obscure, dans un fondu naturel, celui provoqué par la tombée d'une nuit noire où seule demeure une pleine lune éclatante : présence d'un regard astral qui demeure encore quelques instants après la disparition de la dernière image. On sera donc parti d'un blanc éclatant, lumière pure, pour arriver au noir le plus profond, mais non sans avoir entre temps traversé le rouge intense du sang.

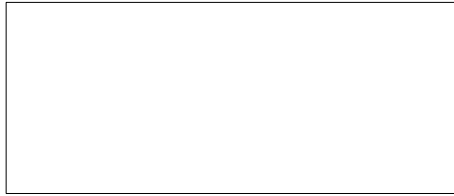
L'écriture sans fin

Nous avons vu qu'un scénario, contrairement à un roman, n'est pas une fin en soi, sa fin, s'il en est une, constituera un autre objet : le film. Le scénario n'est pas un texte, il est une écriture, il est l'espace à disposition pour cette écriture. Cette écriture qui « tisse » une image

PIC. 83



PIC. 84



324. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 7.

325. À défaut de percer le secret de son « être », de son âme, c'est son cerveau, son corps, sa chair que l'on transperce. Rappelons à ce propos la réflexion de Didi-Huberman à propos du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac dont l'on peut retrouver ici présent, dans cette scène doucement « gore », ce désir fou de pénétrer le modèle, ici sa chair à défaut de son âme : « le tableau de Frenhofer [...], ce serait l'au-delà sanglant du portrait de Catherine, Catherine vue du dedans. Comme si Frenhofer avait voulu "saisir" son "sujet" jusqu'à y pénétrer, parce qu'il voulait s'en pénétrer. Voire s'y pénétrant... ». Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 126.

326. Noël Burch, *Praxis du Cinéma*, *op. cit.*, p. 208.

De son côté, Gérard Genette a repéré que les termes employés par James dans ses préfaces procèdent presque tous de l'une ou l'autre des métaphores suivantes : *germes*, *semences* qui appellent une *crystallisation nécessaire*, *grain qui pousse*, *croissance* d'un grand chêne à partir d'une petite *semence*, etc. C'est parce que dans l'idée d'un arbre qui pousse – il faudrait plutôt parler de *rhizome* (Cf. *supra*, p. 415 sq.) – ce développement n'est pas unidirectionnel, mais multidirectionnel, c'est-à-dire autant qu'un arbre possède de branches *et* de racines. Cf. Gérard Genette, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 322.

327. [note supprimée].

328. « L'imitateur ne reprend qu'un détail de l'œuvre magistrale mais il le grossit démesurément en le plaçant au centre d'une création nouvelle ». Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, *op. cit.*, p. 54.

impossible du fantasme est une écriture sans fin dans son projet fou de répondre à cette question posée par l'inaccessible objet du désir, la Chose.


*Pour dire un amour, il faut écrire [...]. L'amour n'a jamais fini de s'exprimer et il s'exprime d'autant mieux qu'il est plus poétiquement rêvé*³²⁴.

Ce secret inviolable, celui de l'« être » de cette image fatale, Françoise, inviolable bien qu'on le viole tout de même dans cette scène finale – mais c'est pour ne se retrouver que devant un mur ensanglanté³²⁵ – ce secret, faute de pouvoir le percer, c'est-à-dire le détruire au profit d'une vérité unique et univoque, *Le Cinquième fantasme* se satisfait à le caresser de l'intérieur, en alignant tout du long ses images partielles, qui n'en sont que le parfum, l'évocation, l'ombre projetée, l'aura à peine condensée.

Cette écriture sans fin, dans le cadre de ma poïétique, c'est-à-dire une écriture non linéaire, une écriture picturale pour ainsi dire, une écriture, pour reprendre les mots de Noël Burch, qui « croît tel un cristal à partir d'une idée-cellule³²⁶ », elle ne peut se déployer au-delà d'une certaine limite, celle correspondant à son « cadre » temporel, à savoir, pour *Le Cinquième fantasme*, celui, aujourd'hui plus ou moins stable, d'un long métrage de 150 minutes. Cependant, cette écriture, si elle ne peut effectivement dépasser ce cadre dans lequel elle s'inscrit, il lui est possible de se développer à l'intérieur de celui-ci, en multipliant les détails de mise en scène, les liens entre chaque scène, etc. Il se produit donc cette sorte de condensation déjà évoquée, qui enrichit continuellement le texte. Comparons ce processus à celui de l'image numérique : lorsque je dis être parti de seulement trois « images poétiques », j'aurais pu tout aussi parler de trois « pixels », mon travail d'écriture consistant à multiplier le nombre de ces pixels en autant de plans, scènes, dialogues, détails, etc., afin d'« affiner » l'image globale du film, c'est-à-dire en *augmentant* progressivement sa résolution – son poids de texte – jusqu'à aboutir à une figure plus ou moins reconnaissable et qui, symboliquement, n'est autre que le portrait de Françoise Yip et de son image fatale.

Cette « augmentation », Gérard Genette l'a longuement étudiée en particulier comme l'un des possibles rapports créatifs qui lient un *hypertexte* à un *hypotexte*. Nous avons commencé à entrevoir cela à propos d'une œuvre maniériste³²⁸ telle que celle de Tarantino, avec par exemple la scène finale de *Kill Bill volume 1* [PIC. 84] (hypertexte) qui se déroule à « la Villa des Feuilles Bleues » et qui est une « amplification » démesurée – tarantinienne – de la scène finale du film de Suzuki, *La Vie d'un tatoué* [PIC. 83] (hypotexte). Genette repère trois types d'augmentation textuelle que l'on peut aisément déplacer dans le cadre du cinéma : il distingue



 **24** PIC. 83

Seijun Suzuki, *La vie d'un tatoué*
Japon, 1965.

PIC. 84

Quentin Tarantino, *Kill Bill volume 1*
États-Unis, 2003.

329. Gérard Genette, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 263.

330. *Ibid.*, p. 321.

331. Rappelons à ce propos que le scénario du *Cinquième fantasme* a, dès son origine, eu la forme du découpage. Aussi, cette amplification n'a pas consisté, comme cela se produit d'ordinaire, dans le passage d'une forme scénaristique en une autre, à chaque fois plus détaillée – pitch, synopsis, résumé, continuité dialoguée, découpage –, mais dans un travail à même la matière cinématographique d'un scénario sous sa forme découpée. Ce n'est pas la même chose de passer d'une page de synopsis à trente pages de découpage, que de passer d'une page de découpage à trente pages de découpage.

notamment l'*extension*, augmentation massive par addition d'une partie de texte, de l'*expansion* en tant que dilatation stylistique (multiplication des figures, des descriptions, etc.), puis il nomme l'*amplification* qui serait un mixte d'extension et d'expansion, mais procédant essentiellement par développement diégétique : dilatation des détails, ajout de personnages, multiplication des épisodes, répétitions, etc.

Ce sont évidemment l'expansion et l'amplification qui nous intéressent puisqu'elles interviennent dans la matière même du texte qu'elles « remodèlent » de l'intérieur. En effet, les modifications opérées par de tels procédés n'affectent pas seulement la longueur du « texte » – nombre de pages ou durée de projection – mais aussi sa structure et sa teneur : il s'agit véritablement d'un processus d'altération. Genette compare judicieusement ce type d'augmentation littéraire à ce que peut être une version « agrandie » d'une œuvre picturale où il suffit simplement d'agrandir l'image, ce que nous permettent aujourd'hui, sans aucune difficulté, les différents procédés techniques de reprographie. Rien de tel en littérature, ni d'ailleurs en musique ou en cinéma : « un texte – au sens, peut-être décisif, où ce terme désigne aussi bien une production verbale et une œuvre musicale – ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre ; et ce, pour des raisons qui tiennent évidemment à son essence non-spatiale et immatérielle ³²⁹ ».

Cette amplification dont Genette fait l'un des « sentiers de la création ³³⁰ », cet enrichissement, cette précision, cette détaille, il faut le rappeler, a été menée dans *Le Cinquième fantasme* sur plusieurs fronts à la fois : d'abord, bien sûr, dans le scénario ³³¹ lui-même et les nombreuses (re)lectures qu'il a subies, mais également dans ce que j'appelle précisément ma « (re)lecture » et que je considère comme un scénario parallèle au premier et mis à son service en tant qu'outil de travail – outil de vérification et d'ajustement. En effet, chaque scène que je développe sur le plan de *pratique* dans mon scénario, c'est-à-dire que je construis avec mes différents actants (personnages, décors, accessoires, etc.), je la développe également, dans ma « (re)lecture », sur le plan *théorique*, c'est-à-dire que je prends du recul par rapport au drame, je me libère des contraintes formelles de l'écriture scénaristique – audiovisuelle – pour écrire non plus les scènes, mais *sur* les scènes. Cependant, s'il s'agissait, dans cette écriture métatextuelle, d'une simple analyse théorique du scénario, c'est-à-dire d'une écriture toujours au-delà de ce dernier, ce travail serait bien inutile, du moins d'un point de vue poétique. Tout l'intérêt de ce texte second, de cet autre espace d'écriture, apparaît dès lors que cette écriture, devançant celle du scénario proprement dit, se fait créatrice en produisant, par sa *réflexion*, de nouvelles images potentielles, de nouveaux circuits narratifs, de nouveaux passages secrets, qu'il me suffit ensuite

332. Cf. *supra*, « Entrer dans le tableau », pp. 368-369.

333. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 154.

334. Paul Klee, *Théories de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 60.

d'actualiser dans le scénario, en transformant celui-ci ou en le complétant avec ces nouvelles données.

La référence à la peinture telle qu'on a pu déjà la développer – le « tableau » du film – se retrouve ici en ce que, dans mon scénario, les ajouts, les précisions et les mutations s'opèrent à la manière des touches de peinture que l'artiste dépose sur sa toile pour intensifier, préciser ou modifier son motif. Dans ce travail, le scénario perd toute logique narrative, chronologique : chaque scène devient une entité plastique dont il est loisible de modifier autant la forme que le contenu, en toute liberté, indépendamment de toute vraisemblance ou autre contrainte historique. Rappelons, pour illustrer cette démarche, la manière dont je me suis permis de *supprimer* le cadavre du photographe après que l'on ait pénétré dans la photographie du bureau³³². Il faut, pour bien appréhender cet escamotage, considérer les actants du drame (la photographie et le cadavre) comme des formes plastiques, et la scène comme un tableau dont l'une des formes – le cadavre – est traversée par le tracé de cette « ligne » constituée par la photographie en tant que « seuil » séparant symboliquement un même espace en deux espace-temps : d'un côté de ce tracé, c'est-à-dire dans l'un des deux espace-temps, la forme-cadavre a été effacée et il s'agit à présent de « résoudre » plastiquement cette disparition partielle de la forme en fonction de la composition du tableau/film.

D'où la conséquence d'une écriture sans fin, puisque celle-ci ne se développe plus seulement sur une page blanche, vierge, mais (re)prend comme support des images déjà formées auxquelles elle fait subir de nouvelles *métamorphoses*. Aucune forme n'est tout à fait stable, pas une n'est à l'abri des « pires » déformations, toutes peuvent être remises en jeu à tout instant. Bachelard disait que « les formes s'achèvent, les matières jamais³³³ », mais c'est qu'ici, les formes se font matières, susceptibles qu'elles sont de (re)prendre n'importe quelle forme. La forme n'est pas le résultat d'un processus, elle en est le support. Citons de nouveau les paroles de Klee :

*Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action.
Mauvaise la forme comme inertie close, comme arrêt terminal. Mauvaise la forme
dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La forme est fin, mort. La formation
est Vie³³⁴.*

Cette multiplication des détails, cette prolifération, cette accumulation, nous l'avons déjà rapprochée du geste du maniériste pour qui jamais une image n'apparaîtra comme assez travaillée, n'ayant jamais fini de la rêver : « le "maniérisme", c'est l'histoire d'un détour. Au fond, le créateur "maniériste" ne nourrit qu'un désir : refaire. Mais cette évidence, il ne peut

335. Jean-Baptiste Thoret, « D'un *Psycho* l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" », in *Du Maniérisme au cinéma, op. cit.*, p. 61 (je souligne).

336. Martin Heidegger, « La Chose », in *Essais et conférences, op. cit.*, p. 223.

337. Gérard Genette, *Palimpseste, op. cit.*, p. 322.

338. Cf. Diderot & d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des métiers et des arts*, tome XII, Neuchâtel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 732.

339. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 167.

l'aborder frontalement. Alors il invente des dispositifs compliqués, alambiqués, des dispositifs-monstres. *Il multiplie les images de traverse, en rajoute sur le motif d'origine quitte à perdre en route ses contours*³³⁵ ». Cette démesure de l'image maniériste qui se traduit par la multiplication d'impasses et de leurres pervers, on la retrouve dans mon écriture qui, il faut bien l'avouer, depuis que le « tableau » du film a été instauré dans ses grandes lignes (vers 2004), ne consiste plus qu'à tracer autant de fausses pistes qu'il est possible, de part et d'autre du « chemin » principal, celui de l'histoire, pour égarer un peu plus à chaque pas le spectateur, afin qu'au milieu de ce film labyrinthique, il se décide à tracer sa ou ses propre(s) voie(s). Comme disait Heidegger, « un chemin est toujours exposé à devenir un chemin qui égare »³³⁶ et pour suivre de tels chemins, précise-t-il, il faut être exercé à la marche. Poussé de tous côtés et entraîné loin du secret vers ce qui a cours, tiré d'une chose courante à la suivante, le spectateur passe outre au secret : *ainsi erre-t-il*.

*On pourrait peut-être distinguer deux grandes familles d'écrivains : ceux chez qui domine la réduction, et qui ne peuvent se relire sans se biffer (Flaubert, Châteaubriand, Mauriac, Buffon) et ceux qui ne peuvent se relire sans ajouter en marge, entre les lignes, sur bécquets et paperolles, jusque sur les épreuves et, après publication, sur exemplaires interfoliés : Proust, bien sûr, mais aussi Balzac, ou Montaigne*³³⁷.

On peut voir dans cette distinction un parallèle possible avec les deux arts plastiques que sont la sculpture et le modelage, en ce que dans le premier les figures se font à partir d'un bloc de matière dont l'on retire ce qui est superflu, au lieu que dans l'autre on les fait en ajoutant de la matière³³⁸.

En ce qui concerne mon écriture, ce qui engendre cette prolifération formelle, ce parcours labyrinthique, c'est cette volonté de ne renoncer strictement à rien dans le travail du texte : chaque idée, même la plus insignifiante (au moment de l'écriture, mais qui se révélera par la suite essentielle) doit trouver sa place dans la trame du texte, quitte à tordre celle-ci d'une manière qui restera peu de temps sensible, à force de (re)lectures, mais dont le texte conservera une impression (inquiétante) d'étrangeté.

Évoquons une nouvelle fois l'écriture sadienne en ce que, comme le dit Roland Barthes, « la correction n'est jamais une rature, elle n'est pas castratrice, mais seulement augmentative : technique paradoxale pratiquée par très peu d'écrivains, dont cependant Rousseau, Stendhal, Balzac et Proust »³³⁹. Chez Sade, en effet, le désir ne procède que par addition : il n'est que de voir l'évolution entre les trois versions de l'histoire de Justine, réunies pour la première

340. Cf. D. A. F. de Sade, *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 1995.

341. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 133.

fois dans le second tome des œuvres de Sade publiées dans la Pléiade³⁴⁰ : de la première à la dernière version, Sade ne cesse de multiplier les malheurs de son héroïne en détaillant les scènes érotiques, comme il ne cesse également de prolonger les dissertations idéologiques. La première version occupe 118 pages dans l'édition de la Pléiade, la seconde 259 pages et la troisième 705 pages.

La saturation de toute l'étendue du corps est le principe de l'érotisme sadien : on essaye d'employer (d'occuper) tous ses lieux distincts. Ce problème est celui-là même de la phrase (en quoi il faut parler d'une érotographie sadienne, la structure de la jouissance ne se distinguant pas de celle du langage) : la phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers (sujet-verbe-complément) d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants ; certes cette saturation est utopique, car rien ne permet (structuralement) de terminer une phrase : on peut toujours lui ajouter un complément, qui ne sera jamais, en droit, le dernier³⁴¹.

La condensation

Nous avons parlé de métamorphose, de répétition, de reprise, qui multiplient et varient les formes et donc les sens d'une même scène, mais il arrive parfois que cette multiplicité qui se développe dans le temps se retrouve condensée en une seule et même image. La première raison déjà évoquée de cette condensation est le cadre d'écriture du film, son cadre temporel, à savoir qu'un film ne peut guère dépasser aujourd'hui les trois heures de projection. Aussi, à partir d'une certaine limite, l'extension du texte ne pouvant plus se faire en longueur, le temps imparti étant déjà « rempli », il se poursuit pour ainsi dire en largeur ou en profondeur ou en épaisseur, c'est-à-dire que les images ne se propagent plus, mais multiplient en leur chair les couches de signification.

Nous avons utilisé, en début de chapitre, la métaphore d'une matière en mutation pour décrire l'évolution de mon écriture sur *Le Cinquième fantasme* : au cours d'un long travail de « gestation » – travail de (re)lecture et de (ré)écriture – mon « texte » a changé de consistance, passant d'un premier état *gazeux* (la matière du film est encore très instable, sujette à toutes les métamorphoses : nous sommes encore quasiment à l'étape du fantasme, évanescent), à un état *liquide* (la matière est déjà plus stable, manipulable, bien qu'encore fluctuante), puis à un

342. On peut expérimenter ce changement d'état lors d'une douche, par exemple, où, au contact d'un miroir froid, l'humidité de l'air se transforme en gouttelettes.

343. Contenu manifeste : « désigne le rêve avant qu'il soit soumis à l'investigation analytique, tel qu'il apparaît au rêveur qui en fait le récit ». Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 101.

344. Contenu latent : « ensemble de significations auquel aboutit l'analyse d'une production de l'inconscient, singulièrement du rêve. Une fois déchiffré*, le rêve n'apparaît plus comme un récit en images mais comme une organisation de pensées, un discours, exprimant un ou plusieurs désirs ». *Ibid.*, p. 100. * j'allais écrire « défriché ».

345. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 247.

346. « On vient à la connaissance [des pensées latentes du rêve] en décomposant le contenu manifeste du rêve en ses parties constitutives sans prendre en considération l'apparence de sens qu'il pourrait peut-être avoir, puis en suivant les fils associatifs qui partent de chacun des éléments désormais isolés ». Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 291.

347. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 247.

348. *Ibid.*, pp. 244-245.

Contrairement à ce qu'on peut sous-entendre dans cette opposition à Freud, celui-ci ne considérait pas le travail du rêve comme un simple « camouflage » des pensées du rêve renfermant ce qui s'opère du désir et qui, seules, auraient un intérêt psychanalytique. Bien au contraire, Freud considère le travail du rêve comme étant la spécificité de la vie du rêve : « le travail psychique dans la formation du rêve se divise en deux opérations : la production des pensées du rêve, leur transformation en contenu du rêve. Les pensées sont entièrement normales, "correctes" ; elles sont formées à l'aide de tout ce que peuvent offrir nos facultés mentales ; elles appartiennent au domaine de la pensée qui n'est pas devenue consciente, dont dérive également, par une certaine transformation, notre pensée consciente. Les énigmes qu'elles présentent, si intéressantes et captivantes soient-elles, n'ont pas de relation spéciale avec le rêve et ne doivent pas être traitées parmi les problèmes qu'il soulève. *Par contre, l'autre portion du travail, qui transforme les pensées inconscientes en contenu du rêve, est propre à la vie du rêve* ». Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 431-432 (je souligne).

état *solide* (la matière s'est plus ou moins entièrement stabilisée bien que quelques irrptions « magmatiques » font encore vibrer, percent et fissurent ça et là la croûte textuelle). Ainsi, cette matière narrative, tout en bouillonnant, s'est *condensée* pour se stabiliser progressivement dans une forme – le texte – qui est le résultat de ce processus alchimique.

Cette idée de condensation comme phénomène physique de changement d'état de la matière que l'on peut expérimenter tous les jours ³⁴², la théorie psychanalytique se l'est appropriée pour désigner l'une des deux grandes « techniques » (avec le déplacement) opérant dans les processus primaires, notamment dans le rêve et le *Witz*. En effet, Freud a remarqué très tôt que le rêve est bref, pauvre, laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse de ses significations multiples, ce qu'on appelle les « pensées du rêve ». Freud explique cette disproportion entre le *contenu manifeste* ³⁴³ du rêve (ce qui se rêve en tant que scène vécue) et son *contenu latent* ³⁴⁴ (les pensées du rêve) par une immense condensation du matériel psychique lors de la (dé)formation du rêve :

Non seulement les éléments du rêve sont déterminés plusieurs fois par la pensée du rêve, mais chacune des pensées du rêve y est représentée par plusieurs éléments ³⁴⁵.

D'après cette thèse psychanalytique, le rêve n'est pas simplement déterminé, mais bien plus « surdéterminé », c'est-à-dire qu'une formation de l'inconscient telle qu'un symptôme, un rêve, un lapsus, un *Witz*, est déterminée, non par un seul facteur mais par plusieurs qui s'organisent en des chaînes signifiantes multiples ³⁴⁶, chacune d'elles possédant sa cohérence propre et requérant une interprétation particulière. Chaque élément du rêve renvoie à plusieurs représentations inconscientes. Selon Freud, chacune de ces représentations se condense pour échapper à la critique : il y a là déguisement, réduction, compression du rêve. Nous avons déjà vu que, selon Jean-François Lyotard, l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (Freud), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même : « ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de *phantasieren*, parce que la *Phantasie* est transgression ³⁴⁷ ». Lyotard poursuit dans cette voie à l'égard de la condensation qu'il considère non pas comme un processus par lequel le désir se travestit, mais comme étant le désir-même travaillant sur le « texte » de la pensée du rêve. Bien évidemment, dit-il, « cette hypothèse paraîtra contrevenir à l'explication de Freud lui-même : que la force qui écrase le texte, broie et mélange ses unités, est la censure. À suivre cette explication, il faudrait admettre que le désir soit le discours initial du *Traumgedanke*, le travail de condensation (et toute l'élaboration) étant le fait de la censure ³⁴⁸ ». Pour Lyotard, le langage

349. *Ibid.*, p. 263.

350. Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 244.

351. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 15.

352. *Ibid.*, pp. 11-12.

n'est pas pour l'inconscient un outil de communication – donc de censure –, un outil qui travaillerait sur une autre matière, les pensées du rêve ; c'est au contraire le langage qui est cette matière, autrement dit il n'y a pas de contenu en dehors du langage qui le prend en charge, et c'est l'analyse de ce langage – de cette (dé)forme – qui, seule, peut ouvrir les portes du rêve.

Résumons : la condensation, dans le rêve, accumule plusieurs éléments en élément manifeste, de sorte qu'à un contenu apparemment pauvre (le contenu manifeste) correspond une grande richesse de pensée (le contenu latent). Aussi, l'interprétation d'une même scène se compose-t-elle de plusieurs interprétations, afin de mettre à jour les diverses associations inconscientes : le concept de « surdétermination » a pour corrélatif celui de « surinterprétation », soit une interprétation polyvalente, aux multiples ramifications. L'inconscient ignore le langage aux concepts univoques :

Il arrive que le discours du rêve soit fait d'une fusion de plusieurs discours remémorés ; les mots sont alors ceux qui ont été communs à tous les discours, leur sens peut être multivoque et plus ou moins transformé³⁴⁹.

Si « l'inconscient est structuré comme un langage » tel que l'énonce Lacan, ce langage, par nature, est constitué de termes qui supportent déplacements de sens et condensations. Le langage n'est pas simplement ce qui désigne le monde, il est ce qui signifie notre rapport au monde : il a une épaisseur, une certaine densité qui est la sédimentation de ce qui, en lui, passe de notre inconscient.

La condensation est un changement d'« état » (différence de « nature »). L'espace géométrique de la langue où se croisent les traits différentiels, qui donne son ordre à la ligne du discours (du texte écrit), est envahi, à la faveur de cette opération, par un mouvement qui en viole les interdits et bâtit à partir des unités qu'il y trouve des mots-choses, mots « comiques et étranges ». Leur choséité, c'est leur épaisseur ; le mot normal est dans l'ordre linguistique transparent : sa signification est immédiate [...]. Le produit de la condensation, comme le nom l'indique, est au contraire opaque, dense, il cache son autre côté, ses autres côtés³⁵⁰.

Un « texte » littéraire, cinématographique ou autre, possède en lui quelque chose de cette non-univocité : par sa richesse sur bien des plans, il se prête à de nombreuses interprétations. C'est en ce sens que l'on parle de « texte pluriel » et de son caractère polysémique. « La littérature est une cacographie intentionnelle³⁵¹ » écrit Roland Barthes qui pose clairement une distinction en ce que pourrait être, idéalement, un « pluriel triomphant³⁵² » que ne viendrait appauvrir

353. *Ibid.*, p. 12.

354. *Ibid.*

355. Cf. Louis Hjelmslev, « Langages de connotation et métalangages », in *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.

356. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 44.

357. Christian Metz, « Le Cinéma : langue ou langage », *Communication*, n° 4, *op. cit.*, p. 81.

358. [note supprimée].

aucune contrainte d'imitation, et un texte modérément pluriel c'est-à-dire polysémique. Dans ce « pluriel triomphant », les réseaux de sens, multiples, joueraient entre eux, sans qu'aucun ne puisse être désigné comme sens « premier » ou « vrai » sens : un tel texte ne pourrait être qu'une « galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ³⁵³ ». En effet, un texte totalement pluriel ne peut s'accommoder d'aucune *structure* narrative, toute structure étant toujours trop réductrice, ni d'aucune *grammaire* ou *logique* du récit : « si les unes et les autres se laissent parfois approcher, c'est dans la mesure où l'on a affaire à des textes incomplètement pluriels, des textes dont le pluriel est plus ou moins parcimonieux ³⁵⁴ ».

Selon Barthes, l'instrument qui permet de prendre la pleine mesure d'un texte polysémique, c'est la *connotation* en tant qu'elle assure la dissémination *limitée* du sens. Chez Hjelmslev qui en a donné une définition ³⁵⁵, la connotation est un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier (signifiant + signifié) qui est la dénotation. La dénotation désigne ce à quoi le « signe » fait référence, tandis que la connotation désigne tous les éléments de sens qui peuvent s'ajouter à cette référence. Aussi, la dénotation, message littéral, apparaît-elle comme *support* de la connotation, message « symbolique ». Cependant, comme le fait remarquer Christian Metz, le signifiant de connotation n'est pas simplement la *somme* mécanique – l'addition – du signifiant et du signifié de dénotation. De plus, « on oublie volontiers que tout signifiant a besoin d'être lui-même signifié, et que tout signifié, à son tour, ne peut qu'être signifiant (c'est cela-même le travail du symbolique, ce renvoi incessant) ³⁵⁶ ».

Metz, dans l'un de ses premiers écrits, insiste sur la particularité du cinéma et de la littérature qui, contrairement à la musique ou à l'architecture, ne peuvent déployer *d'emblée* leur expressivité proprement formelle – leur style – dans un matériau purement impressif et qui ne *désigne* rien (ici le son, là le béton ou la pierre) : « la littérature et le cinéma sont par nature condamnés à la *connotation*, puisque la dénotation vient toujours *avant* leur entreprise artistique ³⁵⁷ ». Le langage cinématographique est un langage au second degré car il est d'abord représentation, son signifiant étant perceptif (audiovisuel) : contrairement au texte scriptural, le film est confronté d'office à l'extériorité fondamentale que lui impose l'image. De là, une nouvelle distinction s'impose entre le cinéma et la littérature, à savoir que là où l'image livre d'emblée une foule d'informations, le mot sélectionne ; là où le verbe signifie l'action, l'image la montre. En ce sens, la dénotation filmique, c'est ce qui permet de reconnaître les objets et les actions montrés à l'image, mais c'est aussi ce qui permet au cinéma de connoter sans avoir besoin – dans le meilleurs des cas – de connotateurs spéciaux, disposant en permanence du plus essentiel des connotateurs,

359. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, *op. cit.*, p. 83.

360. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 31.

361. *Ibid.*, p. 82.

362. « L'image produit du sens, c'est-à-dire qu'elle entre en rapport avec la faculté humaine d'abstraction intellectuelle – production de schèmes, de relations abstraites, de généralisations, par eux-mêmes sans forme – pour en devenir un des instruments ; or, le pouvoir propre à l'image de devenir un instrument de l'abstraction intellectuelle se confond précisément [...] avec son pouvoir de figurativité ». Jacques Aumont, *À quoi Pensent les films*, *op. cit.*, p. 246-247

363. Barthes précise que « la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être ; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture) ». Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 16.

En effet, poïétiquement, c'est la dénotation qui est le résultat de la connotation, elle vient après cette dernière. Si je choisis d'« offrir » une robe orange au personnage de Françoise, ce n'est pas parce que cette couleur est actuellement à la mode, ni parce que le personnage aime cette couleur, mais parce que cette couleur est le signifiant d'une certaine nudité (connotation) de l'actrice (cf. *infra*, « Objets plastiques », pp. 605-607.). J'aurais pu faire jouer l'actrice nue ou vêtue d'une robe transparente : le signifié aurait été plus clair, plus évident, mais le signifiant n'aurait pas eu sa place dans la diégèse, de par son caractère invraisemblable. La dénotation, comme le suggère Barthes, est ce qui permet de *fondre* la connotation dans un certain naturalisme, une certaine innocence, une certaine « transparence », une certaine simplicité aussi, dans quelque chose de littéral, de primitif : « l'image dénotée naturalise le message symbolique, elle innocente l'artifice sémantique, très dense, de la connotation ». Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4, *op. cit.*, p. 47.

364. Guy Astic, *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 66.

365. « Lynch fait la démonstration de son art de rendre étrange le quotidien ». Michel Chion, *David Lynch*, *op. cit.*, p. 116.

qui est le choix entre plusieurs façons de construire la dénotation : « la connotation n'est rien d'autre que la forme de la dénotation ³⁵⁹ ». La réalité n'est plus *représentée, signifiée* par un substitut symbolique ou par un graphisme quelconque, elle est *présentée* – et c'est elle, à présent, qui sert à signifier : « prise au piège dans une dialectique nouvelle dont elle devient la forme même, elle sert d'élément à sa propre fabulation ³⁶⁰ ».

Si le film ne « se pense pas », il doit « donner à penser » et il est temps, peut-être, de préciser ceci, le film nous délivre du soin d'imaginer ce qu'il nous montre mais il nous prie de bien vouloir imaginer avec ce qu'il nous montre, au moyen des implications qu'il détermine. L'image n'est pas un aboutissement, c'est un commencement. On ne comprendra jamais rien au cinéma tant que l'on considérera le donné représenté comme étant la finalité de son propos ³⁶¹.

Détachée de son obligation descriptive, l'image devient donc langage ³⁶². Mais, toute image étant une condensation, l'interpréter n'est pas lui donner un sens plus ou moins fondé, plus ou moins libre, c'est au contraire apprécier de quel pluriel elle est faite. L'œuvre d'art est quelque chose de fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés coexistant *en un seul signifiant*. Aucune analyse n'est capable de dire tout ce qui se dit en elle, rien ne saurait nous venir à l'esprit sans être suscité de plusieurs côtés à la fois. C'est de cette unicité fondamentale du signifiant que découle l'« épaisseur » du langage, qu'il soit cinématographique ou autre : sur une seule image qui représente quelque chose (dénotation) ³⁶³ vient se greffer une multitude de significations secondes (connotation) qui, se superposant, disparaissent provisoirement au profit d'une épaisseur, indice d'une polysémie à l'œuvre dans l'image, dans le texte.

Guy Astic écrit à propos de *Lost Highway* de David Lynch, qu'il est « l'exemple parfait du film avec lequel on n'en a jamais fini, parce qu'il a tout de l'œuvre sédimentée qui ne tient pas à un fil. Penser sa narration, c'est ne plus utiliser les termes de ligne, de progression, de gradation. C'est penser en termes de niveaux, d'échanges et de réseaux ³⁶⁴ ». Le cinéaste développe une curieuse continuité, ici narrative, à travers une double oscillation, de *fond* et de *surface*, créatrice de vertige et de trouble : ce qu'il dit suppose donc un espace à plusieurs dimensions et ne peut s'entendre que selon cette profondeur spatiale qu'il faut appréhender simultanément à des niveaux différents. Tout l'art de Lynch est de laisser parfois percer ce fond à la surface, une surface qui semble comme se corroder, se fissurer, se desquamer... Cet effet de surface qui caractérise si bien l'œuvre lynchéenne ³⁶⁵, on l'appelle, à la suite de Freud, l'« inquiétante étrangeté ».

366. Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 260 (je souligne).

367. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 470.

368. *Ibid.*, p. 214.

369. *Ibid.*, p. 466.

Cette expression est la traduction française du terme allemand *Unheimlich*. Or *Unheimliche*, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas ce qui est étranger, mais au contraire quelque chose de familier qui nous devient étranger par le processus de refoulement et qui, à un moment donné, est revitalisé, rendu de nouveau visible ou sensible. L'analyse freudienne s'appuie sur la duplicité de l'adjectif *heimlich*, celui-ci désignant, d'un côté, ce qui est familier, confortable, ce qui se passe dans l'intimité du foyer et, de l'autre, ce qui est secret, caché, dissimulé. En ce sens, *Unheimliche* serait davantage une « inquiétante familiarité », paradoxe désignant le malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. Dans son article sur « L'Inquiétante étrangeté », Freud indique bien que celle-ci ne resurgit pas dans les créations littéraires ouvertement fantastiques : « mais il en va autrement quand l'écrivain s'est *apparemment* placé sur le terrain de la *réalité commune* : à ce moment-là, il adopte du même coup les conditions qui président dans l'expérience vécue à l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté, et tout ce qui dans la vie produit de tels effets, les produit aussi dans la littérature [...]. *Il nous trompe en nous promettant la réalité commune et en allant nonobstant au-delà d'elle* ³⁶⁶ ».

Aiguiser l'inquiétude en instaurant l'écart au cœur du quotidien, tel est l'art lynchéen. Mais cet écart, de quoi procède-t-il ? Une réponse possible nous est offerte par ce que Jean Mitry appelle le « cinéma littéraire » : « un film est dit "littéraire" quand les significations sont fondées a priori, c'est-à-dire reposent sur des concepts et non sur des faits ³⁶⁷ ». Selon cet auteur, il importe de satisfaire à la logique du réel (dénotation) avant d'atteindre à quelque signification (connotation) que ce soit : « si l'image est toujours soumise à la vision personnelle du réalisateur, à ses intentions, elle ne l'est que dans ses formes, non dans son être. Elle l'est dans sa finalité expressive, non dans son existence propre ³⁶⁸ ». Pour Mitry, la connotation ne doit en aucun cas déformer le réel dénoté à la seule fin de « fabriquer » du sens, elle ne doit jamais nuire au développement logique de la réalité événementielle et doit au contraire s'identifier à elle en y trouvant sa propre finalité :

La seule règle, alors, est de faire en sorte que les significations apparaissent comme étant l'expression naturelle des choses. On ne doit en aucun cas infléchir les événements, leur sens immédiat, en vue des analogies, comparaisons ou métaphores, quel que soit le besoin que l'on en ait pour mettre en valeur des idées plus ou moins cachées par le drame lui-même. Cela reviendrait à introduire de force des faits concrets dans une structure préétablie quand cette structure doit être établie par le développement apparemment désintéressé de tels faits ³⁶⁹.

370. Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, *op. cit.*, p. 67 (je souligne).

371. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 192.

372. Tout se passe comme si l'exigence de la réalité n'était pas uniforme pour tout ce qui compose un même film, et c'est précisément ce qui produit cet effet d'inquiétante étrangeté, celle-ci découlant généralement de la puissance d'existence contradictoire de deux mondes : le réel et l'imaginaire.

373. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 471.

374. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communication*, n° 11, *op. cit.*, p. 13.

375. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 164.

Ce n'est pas un hasard que ce « cinéma littéraire » puisse tant ressembler au rêve dans son esthétique : comme le rêve, le sens latent *déforme* les images, il les force à correspondre à ses « pensées ». La réalité passe comme au travers d'un filtre, pour en ressortir déformée, défigurée. Parfois même, le sens connoté altère tellement le sens dénoté – l'intrigue – qu'il semble le détruire pour prendre sa place et s'affirmer ainsi comme histoire. Comme le dit Jacques Aumont, « le cinéma invente des images de la réalité, soit pour exprimer la réalité, soit *pour la nier et s'affirmer à sa place*³⁷⁰ ». Selon Alain Robbe-Grillet, « la caméra ne dévoile pas le réel, elle l'imagine³⁷¹ ».

Dans sa critique du « cinéma littéraire » – tout à fait juste dans la description qu'il fait du processus, mais discutable dans son jugement négatif –, Jean Mitry (1907-1988) ne parle évidemment pas de Lynch, mais de cinéastes tels que Cocteau ou Bergman qui, ce n'est pas un hasard, ont eux aussi questionné dans leurs œuvres des processus (primaires) tels que le rêve ou le phantasme. À propos du *Silence* de Bergman, Mitry écrit que « tout théorique qu'il soit, le réel, ici, nous est proposé comme tel. On veut seulement nous donner l'impression de vivre un cauchemar [...] mais on ne peut pas, même sous ce prétexte, introduire la logique du rêve dans le développement des faits concrets sous peine de perdre tout contact avec la réalité vraie, ces deux structures étant antinomiques³⁷². Ce n'est plus alors que de la littérature³⁷³ ». D'abord, on peut bien se demander ce qu'est cette « réalité vraie », puisqu'on ne la connaît jamais que sous formes d'effets (monde physique), de fonctions (monde social) ou de fantasmes (monde culturel). La réalité n'est jamais qu'une inférence : « introduire la logique du rêve dans le développement des faits concrets » n'est jamais que choisir telle inférence et non telle autre.

Quant à cette « littérature » dont parle Mitry, il ne s'agit évidemment pas de celle que j'ai critiquée en introduction eu égard au cinéma. Cette « littérature »-là, je l'approuve, étant la littérature au sens moderne du mot, telle que la définit Gérard Genette : « un pas de plus et l'action dramatique passera au second plan, le récit perdra sa pertinence au profit du discours : prélude à la dissolution du genre romanesque et à l'avènement de la *littérature*³⁷⁴ ». Roland Barthes confirme cette idée, pour qui la littérature est toujours *irréaliste*. Mais c'est justement cet irréalisme qui lui permet de poser souvent de bonnes questions au monde : « bien loin d'être une copie analogique du réel, *la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage* : la littérature la plus "vraie", c'est celle qui se sait la plus irréaliste, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage [...] ; l'œuvre la plus "réaliste" ne sera pas celle qui "peint" la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu [...], explorera le plus profondément possible la *réalité irréaliste* du langage³⁷⁵ ». C'est bien de cela que Mitry fait sa critique concernant le cinéma. C'est, concernant ma pratique, ce que je revendique.

376. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 287.

377. *Ibid.*, p. 295.

378. Cf. *supra*, « Rhizome », p. 415 sq.

379. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 20.

Cette « réalité » devient encore bien plus « *unheimlich* » dès lors que le langage s’y développe selon plusieurs modalités spécifiques. Ainsi en est-il du *Cinquième fantasme* dont il ressort, au fil de mon analyse, une pluralité dans les enjeux artistiques. La première question qu’on pourrait se poser, c’est « combien y a-t-il de films dans ce film ? ». En effet, celui-ci se veut *à la fois* portrait, éloge, allégorie, essai, mythe, rêve, fantasme, film noir... et il joue de cet enchevêtrement, de ce « tissage », il suit chacun de ses *filles rouges* en faisant le maximum pour que l’ensemble de ses images puisse en répondre.

*Pour comprendre le rêve, ne faut-il pas le décondenser : dénouer ce que la condensation a noué, tout « défaire » ? [...] comme si le lieu où l’on rêve était « plus étroit que celui où l’on pense »*³⁷⁶.

Il ne s’agit pas simplement ici d’un texte regroupant plusieurs histoires, tel que nous le proposent certains récits dits « à tiroir ». Il s’agit de faire coexister en un seul signifiant – la dénotation –, c’est-à-dire en une seule matière, plusieurs formes : celle du portrait, celle de l’éloge, celle de l’allégorie, etc. Il y a donc formation de compromis non pas dans l’intrigue, mais dans la forme même du récit dont chaque image doit, comme on dit, « refléter » exactement la pensée, entendons par là qu’elle doit prolonger les différentes nuances de cette pensée, ses différentes directions. En somme, l’image n’est « adéquate » qu’à partir du moment où elle « dit » plusieurs choses à elle-seule. « Tout cela demande de l’énergie, écrit Christian Metz, et c’est pourquoi l’écriture fatigue³⁷⁷ ». Chaque image se situe à un *croisement* de sens, ce qui rapproche ce dispositif narratif des *mots croisés* où règne la logique des enchâssements : au début, une lettre suffit à raccrocher un mot au « texte » entrecroisé, mais vers la fin, il faudra peut-être trois ou quatre connexités pour qu’un nouveau mot puisse s’intégrer à la ramification. En ce sens, les mots croisés sont un très bon exemple de « texte » rhizomorphe³⁷⁸.

C’est dans cette tendance quelque peu obsessionnelle à inverser, permuter, déplacer, ajouter, retrancher, condenser, etc., que réside l’« épaisseur » du récit. Comme l’écrit Lyotard, « l’étendue plastique des condensations, déplacements, distorsions s’oppose à l’espace discret et transparent où les signifiants se forment par écartement réglé³⁷⁹ ». Un tel récit, c’était le propos de ce second chapitre, récuse la linéarité : il est pour ainsi dire tramé ou, pour prendre un concept plus spécifique, il s’opère ce qu’on appelle un « effet de moiré ». Il s’agit là d’un phénomène d’interférences spatiales entre plusieurs réseaux parallèles de pas différents : par exemple, l’effet peut survenir lors de la numérisation d’une image composée de points (tramée) telle une photo dans un journal, ou bien lorsqu’à la télévision, la trame d’une chemise à rayures se superpose à la trame de l’écran.

380. J'ai tout de même pu extraire de mon texte trois « paroles » spécifiques, que l'on retrouve développées dans ma « (re)lecture » : l'allégorie de l'actrice, le film noir et le fantôme. Les seuls éléments distincts qui permettent d'identifier cette tripartition dans le texte, ce sont les trois plans finaux avant l'épilogue (cf. scénario, pp. 106-107) rythmés par une ponctuation spéciale – fondu au noir – et qui désignent chacun l'une de ces trois paroles et qui en donnent pour ainsi dire la clé.

381. David Selznick cité par Benoît Peeters, in *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisé, Yellow Now, 1992, p. 156.

382. Benoît Peeters, in *ibid.*, p. 15.

Dans *Le Cinquième fantasme*, les différentes couches de sens, les différentes trames narratives, en se superposant et en se recoupant l'une l'autre, produisent de telles interférences qui, se géométrisant de plus en plus, engendrent de nouvelles images. « Trop de sens tue le sens », c'est-à-dire que la superposition des trames fait disparaître, non par manque mais par excès, la spécificité de chacune d'elles – concrètement : impossible de repérer³⁸⁰, dans l'inextricable imbrication du texte final, ce qui tient du portrait, de l'éloge, de l'allégorie, etc. – mais alors, cette disparition est *créatrice* : comme l'effet de moiré occasionné par la maille d'une robe en soie selon la rondeur d'une hanche ou d'un sein, de cette opération naissent des figures hallucinées.

*

* *

Le story-board

Pour prolonger cette idée de « plasticité » du récit, il est un outil scénaristique qu'on ne peut passer sous silence tant il condense en lui et le travail du récit et celui de l'image : il s'agit bien sûr du story-board, celui-ci révélant pour la première fois le texte sous sa nature picturale, l'image. Le story-board – qu'on appelle également « scénarimage » – est la prévisualisation graphique du découpage d'un film ou, suivant le mot de Selznick, un « scénario complet sous forme d'esquisses³⁸¹ ». Ce document fait suite, dans l'ordre de production d'un film, au scénario et au découpage : il est la dernière étape préparatoire non animée avant la réalisation du film. Comme le découpage, le story-board s'adresse au réalisateur en tant qu'outil pour élaborer ses images en détails (taille des plans, mouvements-caméra, montage, etc.), à l'équipe technique pour faciliter son travail dans chaque domaine spécifique (pose d'un travelling, choix d'une focale, déplacement d'un acteur, etc.), aux producteurs et commissions d'aides pour leur communiquer le projet et les séduire.

En effet, un scénario se lit difficilement car il faut, pour s'en faire une idée, convertir le texte (descriptions, actions, mouvements-caméra, etc.) en images mentales. Il faut qu'un récit n'ait aucune dimension cinématographique pour qu'il puisse efficacement être communiqué par cet outil littéraire qu'est le scénario. En effet, la question, au départ, se pose en termes simples : « pour qu'il y ait storyboard, il faut qu'il soit fait un usage actif de l'outil cinématographique.

383. Lam Le, in *ibid.*, p. 67.

384. Terry Gilliam, in *ibid.*, p. 41.

385. Si je ne propose pas à la lecture le story-board complet du *Cinquième fantasme* mais uniquement son découpage, c'est qu'il me semble qu'une fois réalisé, une fois les images mentales mises noir sur blanc, le story-board tend du coup à figer l'imagination. Je me suis aperçu qu'en relisant mon scénario accompagné de son story-board, je ne faisais plus l'effort d'« imaginer », c'est-à-dire de (re)construire mes images. Conséquence : plus rien n'évoluait. De plus, certes dessiner ne coûte pas d'argent, mais cela demande une certaine énergie, si bien qu'on hésite désormais à modifier quoi que ce soit. Ce qu'il faudrait, après avoir réalisé un premier story-board, c'est le détruire aussitôt pour en redessiner un nouveau. En ce sens, le story-board – comme le scénario – est d'avantage un processus, un mouvement, qu'une « œuvre » achevée.

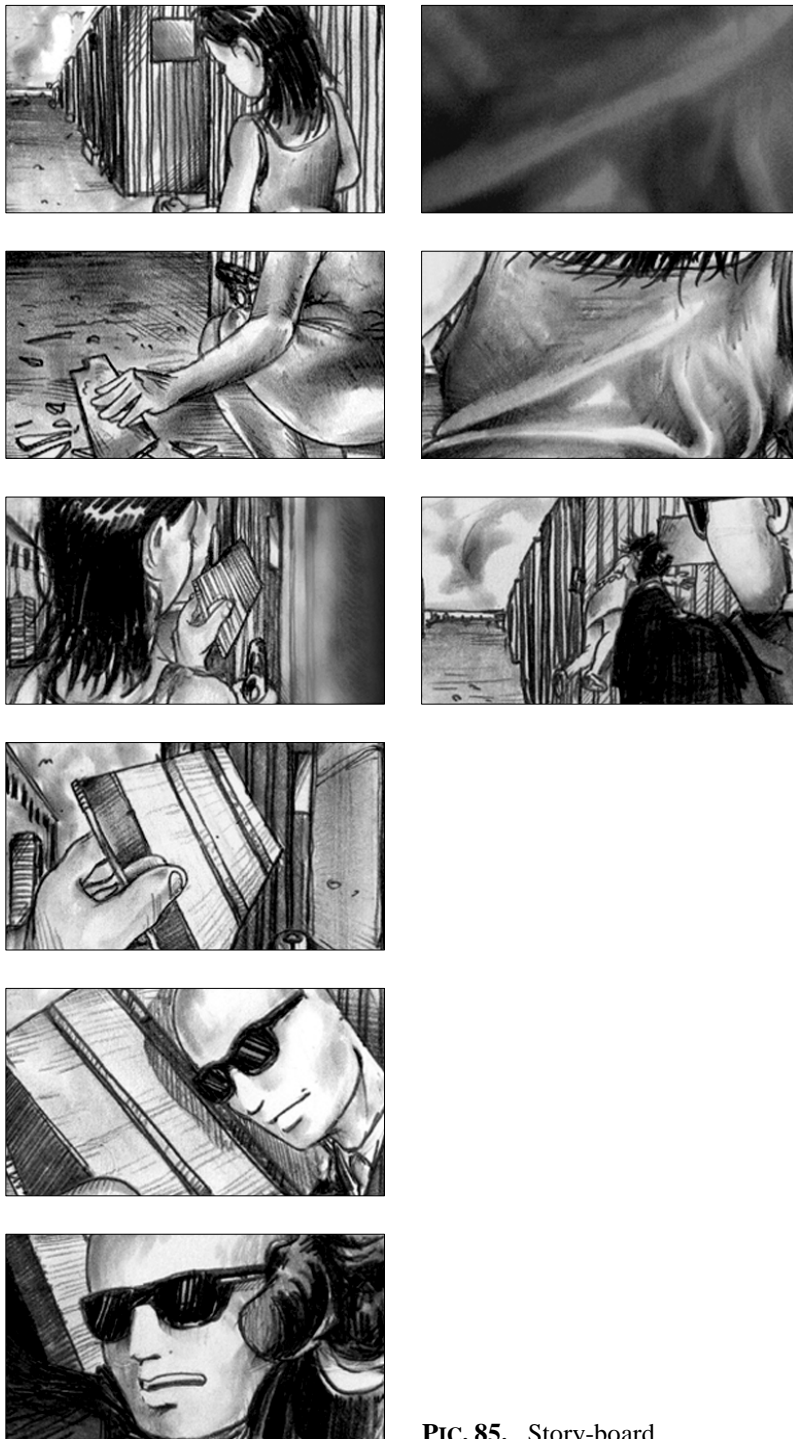
Or, pour Chaplin et la plupart des premiers burlesques, l'essentiel du comique se déroule sur la scène, la caméra se contentant de le capter³⁸² ». Dans le cinéma actuel, avec ses longs plans remplis de mouvements cosmiques, on est bien obligé de story-boarder. En effet, le cinéma d'effets spéciaux a des impératifs qui obligent les réalisateurs à une préparation minutieuse de chaque plan et un contrôle total des dispositifs cinématographiques.

Hormis cette dimension technique qui intervient au moment de la préparation et du tournage du film, l'intérêt du story-board réside également dans son travail de l'image et du récit, c'est-à-dire au moment de l'écriture. Le story-board établit un lien entre le film fantasmé et la réalité non seulement du tournage, mais surtout du médium : la réalité de l'image cinématographique. En effet, faire entrer tout ce qu'on désire dans un cadre rectangulaire n'est pas si simple que cela paraît. Le story-board permet de travailler directement (dans) l'image, alors que durant le tournage, on travaille directement (dans) le réel profilmique, par la mise en scène, la direction d'acteurs, l'éclairage, etc. : l'image, elle, n'est qu'enregistrée. Durant un tournage, ce n'est pas directement l'image que l'on construit, mais, par la mise en scène, le réel qui sera ensuite enregistré – transformé – en une image.

L'un des grands avantages d'un travail solitaire comme celui du storyboard, c'est qu'il permet au hasard de jouer un grand rôle. Des idées surgissent tout à coup, dont certaines vont prendre beaucoup d'importance. L'intérêt, c'est qu'on a le temps de laisser reposer ces idées et de voir si elles servent vraiment à renforcer la cohésion du film. Alors qu'au tournage, il y a aussi, presque sans arrêt, des choses qui sont données par le hasard, mais on n'a pas le loisir de les examiner comme il faudrait³⁸³ (Lam Le).

Quand je m'assieds et que j'essaie d'imaginer le film, je me mets à le dessiner. Et beaucoup d'idées nouvelles arrivent de cette manière. En essayant de construire une image, vous définissez des détails qui vous permettent de rebondir. Et le scénario se met à évoluer³⁸⁴ (Terry Gilliam).

Je partage l'avis de ces deux cinéastes, le story-board permettant, sinon de favoriser l'expérimentation, en tout cas de ne pas l'entraver. En effet, contrairement à ce qu'on lui reproche couramment, le story-board ne fige pas le film. Tout au contraire, par sa facilité, il libère la pensée des lourdes contraintes matérielles du tournage : le dessin est rapide, ne coûte à peu près rien, ne mobilise aucun appareillage technique, autorise la correction immédiate comme la reprise infinie.



PIC. 85. Story-board.

386. David Lynch cité par Patrizia Lombardo, « Filmer comme peindre », in *Mulholland Drive*, Chatou, La Transparence, 2007, p. 37.

Prenons un exemple extrait du *Cinquième fantasme*³⁸⁵ : dans cette scène [PIC. 85], alors que Françoise s'approche silencieusement à l'angle d'un container, son pied bute contre un miroir brisé ; elle se baisse pour ramasser un fragment du miroir qu'elle approche à l'angle du container, afin d'observer ce qui se trouve caché derrière. On procède alors à un long zoom avant, tandis que Françoise fait pivoter le miroir, très lentement, en tremblant légèrement, pour voir ce qui se trouve derrière : soudain, l'un des Tueurs surgit en reflet dans le miroir ! L'idée que j'avais au moment du dessin était de faire apparaître le tueur en reflet, puis aussitôt en vrai devant Françoise, afin qu'il puisse l'attaquer. Au lieu de cela, je m'aperçus – en dessinant – que si je zoomais suffisamment dans le miroir avant l'apparition du Tueur, l'objet-miroir disparaissait complètement et que le Tueur pouvait surgir devant Françoise et l'agripper tout en demeurant reflet. Ainsi, le Tueur (son reflet) projette ses bras vers Françoise et l'attire violemment vers lui : Françoise ainsi éjectée du hors-champ, passe « au travers » du miroir, c'est-à-dire aussi au travers de la caméra – le miroir tombe et se brise par terre – et se fait projeter avec force contre le container d'en face.

Comme on peut le voir dans cet exemple tiré de ma propre expérience, le story-board n'est pas un simple travail d'illustration, mais de scénario. Une telle mise en scène n'eut pu voir le jour sans cet outil permettant de *travailler l'image*. Aussi, est-ce à l'auteur d'en effectuer la réalisation – et quand bien même il ne sait pas dessiner, l'intérêt ne résidant pas dans la qualité graphique – car sinon, il perd l'intérêt majeur du travail du story-board : la relation directe entre le cerveau et la main, l'invention au gré du crayon. Le story-board est une écriture très particulière en ce qu'il est véritablement un travail *dans* l'image : contrairement à un travail de type photographique, il *fabrique* littéralement l'image, progressivement, point par point, trait par trait, plan par plan. Lynch qui a révélé s'être mis au cinéma pour « entrer » dans ses peintures dit que « lorsqu'on peint, les choses progressent dans l'acte même de peindre ; c'est un long voyage et, après une interruption, lorsqu'on revient à son tableau, on recommence en un lieu très étrange³⁸⁶ ».

1. Cf. *supra*, note n° 82, p. 52.

Dé(s)ordre(s)

Le mystère n'existe que dans les choses précises.

Jean Cocteau.

Obscæna

L'obscène, qu'est-ce donc que cela ? La question mérite d'être posée au vu des très schématiques définitions que nous en proposent les dictionnaires, étant donné également cette sorte de moralité castratrice qui frappe ce concept pourtant si riche d'enseignement esthétique autant que philosophique. En effet, l'obscène est depuis trop longtemps un objet de condamnation pour la morale de toute époque, son potentiel intellectuel ayant été continuellement combattu par la censure. Il s'agit donc, tout d'abord, de rompre avec cette « moralité ». Aussi, ne ferons-nous ici nullement référence à des questions d'éthique (éthique et esthétique, nous l'avons vu ¹, ne doivent pas être confondues). Il ne va pas non plus être question de l'obscène dans sa relation à l'érotisme et à la pornographie, c'est-à-dire à la question de l'imaginaire sexuel.

Il s'agit tout d'abord de remonter aux origines du terme afin d'en faire apparaître le sens double. Si l'on prend le *Larousse*, on peut lire qu'« obscène » vient du latin *obscænus* (de mauvais augure) et signifie « qui blesse la pudeur ». C'est la définition courante que l'on retrouve dans presque tous les dictionnaires. Pourtant, lorsque je vois écrit le mot « obscène », je ne peux m'empêcher d'y lire « ob-scène » et, ce faisant, je pense effleurer un sens caché du mot. L'analogie, en effet, est frappante entre l'orthographe latine d'*obscænus* (obscène) et celle de *scæna* (la scène théâtrale).

2. Jean-Toussaint Desanti, in *L'Obscène*, *Traverse*, n° 29, 1^{er} trimestre 1984, p. 130.
3. Au contraire, certains auteurs, tel Jean Baudrillard (fervent détracteur de l'obscène), augurent la destruction totale de la (mise en) scène par l'obscène : « lorsqu'on est dans l'obscénité, il n'y a plus de scène, de jeu, la distance du regard s'efface ». Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, p. 33.
4. Jean-Clet Martin, *100 mots pour jouir de l'érotisme*, *op. cit.*, p. 206.
« Obscène comme tout ce qui déborde l'espace étroit de la scène ». Jean-Clet Martin, *Parures d'Éros*, Paris, Kimé, 2003, p. 32.
5. Yann Lardeau, « Cinéma et pornographie : le sexe froid (du porno et au-delà) », *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1978, p. 55.
6. Pourtant, n'est-ce pas le propre du cinéma, comme l'évoque Yann Lardeau, que de *découper* son référent, temporellement (montage) aussi bien que spatialement (cadrage) ? On retrouve, dans ce différend, la distinction opérée par André Bazin entre les cinéastes qui croient à la réalité et ceux qui croient à l'image.

*L'obscène concerne de très près le sens de la vue, le devenir visible de ce qui se dissimule ; on pense au rideau qui se lève, et qui peut être un rideau de scène, mais aussi un voile qui recouvre la vérité d'un corps, parfois vivant, parfois mort. « Obscène » désignerait-il l'unité de la dissimulation et du dévoilement ?*²

Allons encore plus loin dans cette voie et demandons-nous si, dans cette homophonie d' « obscène », « ob-scène », il n'est pas possible de voir une violation à la fois symbolique et littérale de la scène théâtrale, c'est-à-dire du cadre de la représentation – de la *mimèsis* ? Littéralement, serait obscène ce qui a violé les limites de la *scène* (au sens le plus large), ce qui les a dépassées pour se retrouver *au-delà* ou *en deçà* de cette scène : c'est ce qui est *hors-scène* comme on dit d'un hors-cadre, mais qui, par une étrange manipulation, demeure encore une mise en scène³, une représentation, une image, etc. Jean-Clet Martin indique pour sa part que « l'ob-scénité est, en son sens étymologique, une manière de nous placer à côté de la scène⁴ » : au lieu de nous en tenir à la scène où était censé se jouer l'essentiel du « drame », l'obscénité nous entraîne dans les coulisses.

Nous avons évoqué, en introduction, ce qui distinguait le cinéma du théâtre quant à leur dispositif scénique, celui du théâtre se situant dans le même espace que le spectateur, lequel peut, par cette disposition, entrer en interaction avec lui ; celui du cinéma étant par essence imaginaire : il se présente sous une forme découpée dont chaque partie – plan, séquence, etc. – offre des points de vue et des portions plus ou moins détaillées de la scène. C'est ainsi que pour certains auteurs tel Yann Lardeau, le cinéma est un art ontologiquement obscène – ou, pour respecter l'étymologie d'*obscæna*, un art « obscénique » : « le cinéma est obscène parce qu'il est un art obscénique. Tout son procès de mise en scène consiste à mettre en avant les dessous de la scène, à rendre net et transparent notre rapport à celui-ci, là où n'étaient que confusion et opacité. La consistance des variations de cadrages [...] tient à leur efficacité à découper et morceler l'ici et le maintenant de la scène pour en manifester, dans la succession des plans de la séquence sur la surface blanche de l'écran, la profondeur invisible et secrète⁵ ».

Je me souviens à ce sujet d'un entretien avec Jean-Claude Montheil qui reprochait au *Cinquième fantasme* de trop s'imposer plastiquement aux dépens de la chose représentée, en d'autres termes, de développer trop « matériellement » la mise en scène aux dépens de la scène. Pour Montheil, le cinéma – la caméra, le cinéaste... – doit « respecter » ce qu'il filme, et ce respect passe par une sorte de *ménagement* de la scène, par un regard qui se fait discret dans ses mouvements, un regard pudique, un regard qui ne s'approche pas trop de son objet, qui ne le découpe⁶ pas

7. Selon Estelle Bayon, « l'obscénité du cinéma est de faire de l'œil de la caméra celui imposé au public ». Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, op. cit., p. 152.

8. Pascal Bonitzer, *Décadrages*, op. cit., p. 23.

9. Cf. *infra*, le détail-*Dettaglio* selon Daniel Arasse, p. 577 sq. : « le détail "présuppose un sujet qui 'taille' un objet" ». Daniel Arasse, *Le Détail*, op. cit., pp. 11-12.

10. Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, op. cit., p. 15.

en gros plans, etc. : en un mot, un regard non-obscénique ⁷. Pour moi, tout au contraire, le regard doit afficher sa présence, c'est-à-dire qu'il doit être un « acteur » au même titre que les autres, un *corps scopique* qui interagit avec les autres corps – dans *Le Cinquième fantasme*, essentiellement avec le corps féminin de l'actrice. Montheil évoquait à juste titre le caractère « pornographique » de mon film, non pas en raison de son générique érotique à caractère pornographique, mais pour sa forme qui a quelque chose à voir avec ce que Pascal Bonitzer qualifie précisément de « pornographique » en ce qu'elle touche à la limite de la figuration : selon cet auteur, « il y a un élément pornographique irréductible de l'image photographique (donc aussi cinématographique) ⁸ ». La question, c'est jusqu'où nous est-il possible de voir, de regarder et donc de montrer ? Quelles sont nos limites : morales, scéniques, techniques, etc. ? Le regard peut-il tout se permettre, tout découper selon les pulsions qui l'animent, « tailler ⁹ » tel gros plan dans le corps filmé, dévoiler l'intime, mettre à nu, le corps, la chair, l'âme ?

Tout mon travail consiste à briser la scène théâtrale, figée, délimitée, finie, non pas simplement en l'agrandissant, en l'élargissant à l'infini pour en faire un monde – la diégèse – dans lequel on raconte une histoire (cas du cinéma classique), mais en *taillant* dedans, en la *traversant*, la *perçant*, la *violant*, la *réfléchissant*... en voyageant *dans* et *au-dehors* d'elle, *au travers* d'elle, *au-delà* de ses propres limites. Car c'est une illusion que de se croire libre dans un monde sans limites, sans frontières, sans murailles... L'infini est la plus parfaite des prisons. Au contraire, il faut qu'un monde conserve ses limites – physiques, visuelles, morales, symboliques, etc. – afin qu'il soit possible d'en jouer, de les dépasser, d'aller voir derrière, après, au-delà, de l'autre côté...

L'obscène, c'est cela : montrer l'envers du monde, son dedans, sa matière, son verso... c'est, pour reprendre le jeu de mot de Didi-Huberman, montrer « l'enfer du monde » :

Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation. Un paradoxe va éclore parce que l'apparaissant aura, pour un moment seulement, donné accès à ce bas-lieu, quelque chose qui évoquerait l'envers ou, mieux, l'enfer du monde visible – et c'est la région de la dissemblance ¹⁰.

Dans son livre sur *Le Détail*, Daniel Arasse analyse le célèbre tableau d'Holbein, *Les Ambassadeurs* [PIC. 67]. Selon lui, aucune peinture plus que celle-ci n'a construit aussi consciemment cette catastrophe du tableau à *l'intérieur même du système qui le fonde* : « irreconnaissable, échappant au dispositif du point de vue qui règle l'ensemble, la configuration oblique qui flotte et règne sur le devant exige, pour être reconnue, que le spectateur considère la surface latéralement,

11. Notons que l'obscène par excellence, c'est bien la mort en tant qu'elle désigne l'au-delà de la vie, ce « lieu » dont on ne revient pas – l'en deçà (avant la naissance) n'étant guère plus connaissable. À ce propos, Pascal Quignard écrit que « deux inconnus nous bordent : la scène d'origine et l'instant de la mort ». Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 202.

La mort dans le tableau d'Holbein reste cachée tout en étant potentiellement visible. C'est ce qu'on appelle une présence (fantomatique). Il faut, pour la faire « apparaître », se déplacer, faire quelques pas de côté pour briser la scène classique de la représentation (point de fuite centrale) : pour percer le « secret » du tableau donner forme à l'obscène, le spectateur doit faire un pas, il doit se déplacer sur le côté et regarder le tableau de biais. « Malgré sa taille et sa mise en évidence obscène, le crâne anamorphique des *Ambassadeurs* est, au sens plein du terme, un détail : découpé dans le tableau au point d'y faire tache et d'y imposer la présence d'un regard déplacé, sa configuration est là pour faire écart dans l'image ». Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, pp. 256-257.

12. *Ibid.*, pp. 254-256.

13. *Ibid.*, p. 257.

14. Il en est de même, nous l'avons vu, concernant la chose psychique : comment parler de l'inconscient sans contradiction, sans qu'il ne « devienne » conscient ? Cf. *supra*, « Plasticité du pulsionnel », p. 197.

15. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 57.

16. Agathe Simon, « Georges Bataille : l'obscène et l'obsédant », in *L'Obscène : acte ou image ?*, *op. cit.*, p. 22 (je souligne).

17. Jean-Clet Martin, *100 mots pour jouir de l'érotisme*, *op. cit.*, p. 206.

qu'il perde donc le tableau pour identifier, dans cette anamorphose, une tête de mort, un crâne ¹¹. Face à l'image, au savoir et à la dignité qu'elle représente, sur le devant de la scène, le détail demeure, au sens propre, une innommable obscénité ¹² ». Il y a en effet, au principe de l'anamorphose, nous l'avons vu, un jeu de deux espaces imbriqués : ce qui est reconnaissable dans l'un ne l'est pas dans l'autre et inversement. L'exemple des *Ambassadeurs* suggère une distinction entre d'un côté une « bonne » image (l'apparence dont le titre nous offre la désignation) et d'un autre côté une « mauvaise » image (la *chose* cachée). La bonne image est forcément déconstruite lorsqu'« apparaît » la mauvaise image : « [elle] ruine l'effet du tableau et fait surgir le dessous de la peinture ¹³ ».

Le cinéma, peut-être plus que tout autre art, a ce don étrange : celui de susciter l'invisible à même le visible. Cependant, il y a dans cette mise en scène de l'obscène ce paradoxe déjà évoqué qui est de montrer ce qui ne peut exister qu'en restant caché. Jean Mitry prend à cet effet l'exemple d'une chaise qui, le siège et le dossier étant en cuir, suppose de toute évidence un « intérieur », un « dedans » : la feuille de cuir qui la recouvre et dont je vois l'endroit possède naturellement un envers, mais cet envers, je ne peux l'apercevoir et ne le pourrais qu'en démolissant la chaise. Autrement dit l'image de cet intérieur ne peut coexister avec l'image de la chaise puisque je devrais *briser* celle-ci pour en voir le « dedans ». De toutes manières, l'intérieur d'un corps solide et opaque est, phénoménologiquement, impossible à connaître en ce sens que, dès l'instant que nous le percevons ce n'est plus un « intérieur » : si je découpe ou déchire – acte typiquement obscène – la feuille de cuir pour voir l'intérieur du dossier de la chaise, aussitôt celui-ci apparaîtra comme une surface (surface de la mousse), c'est-à-dire comme un « extérieur » ¹⁴, *ad infinitum*, que l'on poursuive autant qu'il nous est possible ce travail destructeur... Mitry en conclue que « l'intérieur est une construction de l'esprit ¹⁵ ».

Aussi, tout l'art obscénique du cinéma, ne consiste pas à révéler directement ce qui était censé rester caché (aux yeux du spectateur essentiellement) au risque, nous venons de le voir, d'altérer ce « secret » ; il consiste, pour reprendre les mots d'Agathe Simon, en « l'exhibition de *l'envers du secret*. Cette exhibition permet de conserver par-devers soi l'innocence du secret en divulguant son travestissement ¹⁶ ». Jean-Clet Martin suggère quelque chose de cet ordre lorsqu'il dit que « l'obscénité nous fait toucher à des mécanismes déplacés, à des phénomènes souterrains ¹⁷ ». Comment représenter l'irreprésentable, ce qui dépasse notre langage, au point que l'obscène ne se définit pas, ou si peu ? Comment mettre en images et en mots ce qui excède toute représentation ? Telle est le questionnement qui va nous retenir ici.

18. Cf. Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, *op. cit.*.

19. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 64.

20. « Ce qui distingue les films de fiction n'est donc pas l' "absence" d'un travail propre du signifiant, mais sa présence sur le mode de la dénégation ». *Ibid.*, p. 56.

21. Précisons que ce « déguisement » – cette illusion – est généralement souhaité par le spectateur qui désire pénétrer *dans* l'univers du film.

22. *Ibid.*

Selon certains auteurs telle Estelle Bayon¹⁸, la mise en scène de l'obscène passerait d'abord par une violence faite au langage cinématographique, étant donné qu'il ne peut être produite une manifestation de l'obscène que sur une autre scène que celle de la représentation classique (narrative, fictionnelle, mimétique, etc.). Or, ce langage cinématographique, nous n'en doutons plus depuis Christian Metz, est par essence imaginaire : « le propre du cinéma n'est pas l'imaginaire qu'il peut éventuellement représenter, c'est celui que d'abord il *est*, celui qui le constitue comme signifiant (l'un et l'autre ne sont pas sans rapport ; s'il est si apte à le représenter, c'est bien parce qu'il l'est ; pourtant, il le reste lorsqu'il ne le représente plus)¹⁹ ». Notre première piste pourrait donc être celle-ci : manifester l'obscène non plus dans l'« imaginaire représenté » – le référent, l'iconique – mais au sein même de l'imaginaire *comme matière*, au sein même de la « représentation », ce qu'on appelle, très précisément, le *pictural* ou la *picturalité*.

Formes diégétiques, événements cinématographiques

De la picturalité

Selon Christian Metz, le film traditionnel – « narratif-représentatif de fiction » – se donne comme histoire, il repose sur le principe qui consiste à *effacer*²⁰ les marques d'énonciation et à se déguiser en histoire²¹ : « le film de fiction, c'est celui où le signifiant cinématographique ne travaille pas pour son propre compte mais s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui mais qu'il fait semblant de seulement "illustrer", de nous transmettre comme après coup, comme si elle avait existé auparavant²² ».

Or, nous avons commencé à voir que cette « illusion référentielle » est mise à mal par le « récit plastique » selon plusieurs modalités, parmi lesquelles cette « opacification » de l'image qui, par un étrange processus, laisse apparaître sa *matière*. Cette « picturalité » que l'on peut résumer ainsi – « matière d'image » – domine l'iconicité (le référent) dans un certain type de cinéma déjà évoqué : l'expérimental. À cette occasion, nous avons constaté à la suite de Dominique Noguez, la prévalence dans ce type de cinéma du principe de plaisir sur le principe de réalité. Ce qui se joue *dans* ces images, dans cette orchestration plastique des tensions entre figuration, défiguration et abstraction, ce ne serait autre chose que l'inconscient – non pas l'inconscient représenté, mis à la lumière de la conscience, épinglé (mort, figé...) à la surface de l'écran, mais l'inconscient comme processus actif, l'inconscient comme force

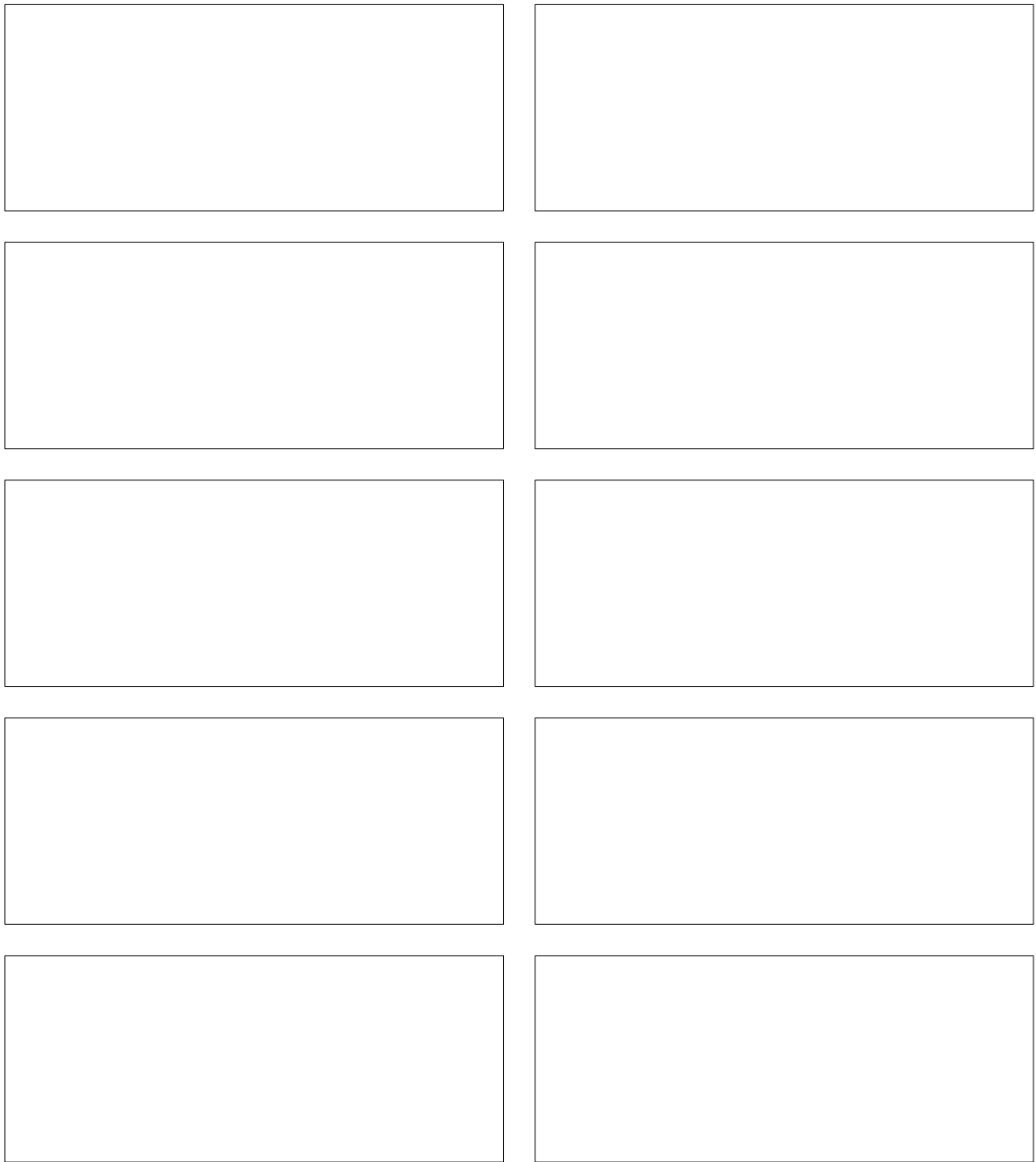
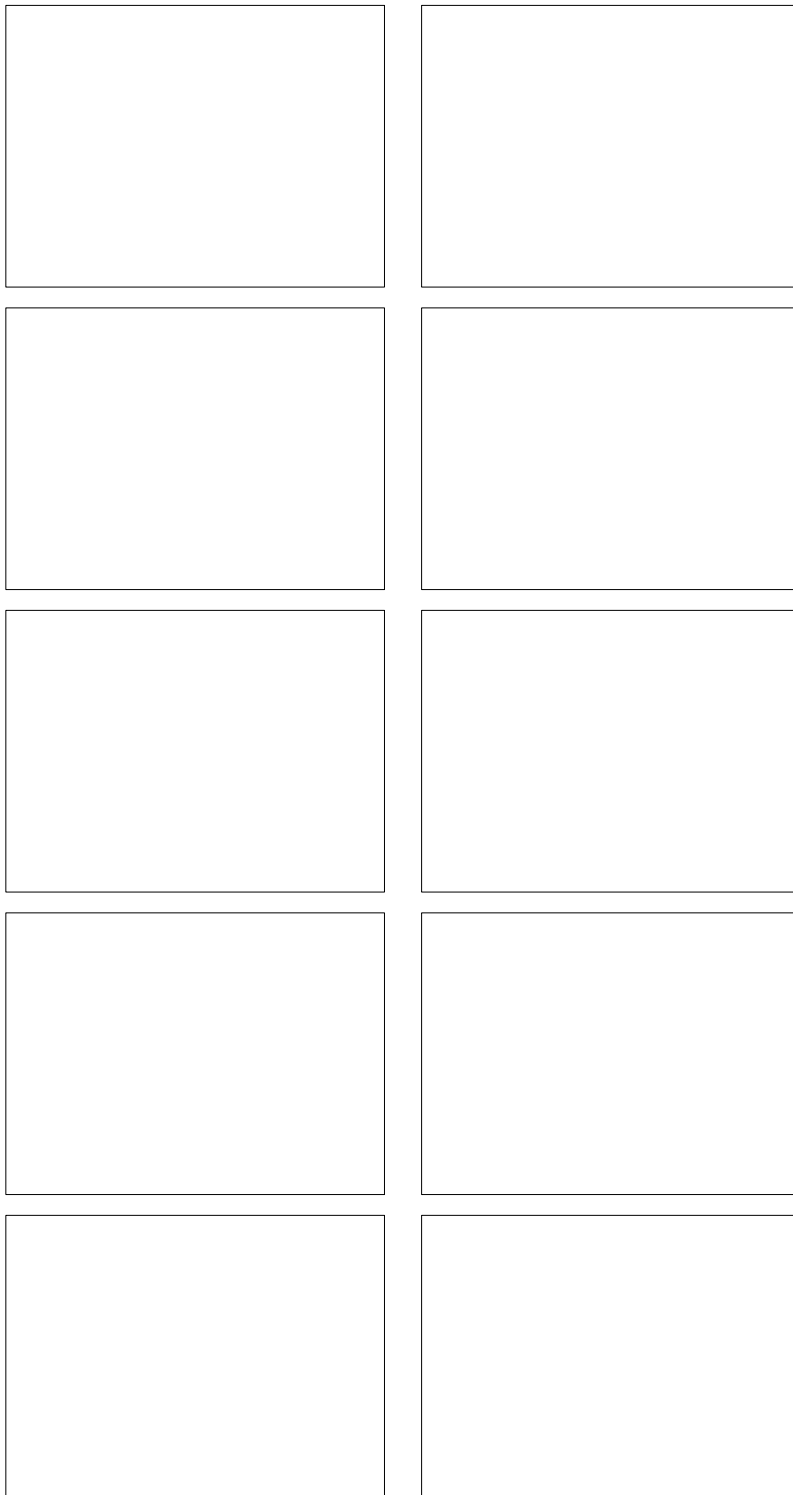



FIG. 86 David Fincher, *Fight Club*, États-Unis, 1999.

à l'œuvre *dans* – et *entre* – les images, dans leur matière, leur mouvement, leur rythme... l'inconscient non pas comme contenu conscientisé, mais comme énergie – *libre* nous l'avons vu.

Cependant, si je ne m'intéresse pas directement au cinéma expérimental, c'est que cette picturalité tend généralement à se dissoudre dans la totalité picturale de l'œuvre en une sorte d'expérience esthétique. Ce qui m'intéresse, au contraire, c'est lorsque cette picturalité est introduite à dose homéopathique dans la trame d'une œuvre de fiction classique, lorsque cette picturalité « fait tache », c'est le cas de le dire, confrontée au monde plus ou moins réaliste que propose la fiction. « Faire tache », le côté dépréciatif de l'expression n'est pas à écarter, bien au contraire. En effet, une tache – sur un carnet d'écolier par exemple – est généralement malvenue, c'est une erreur de manipulation, une maladresse, c'est un *défaut*. Or, qu'en est-il dans une œuvre cinématographique ? Parmi les divers éléments qui constituent son récit, il y a naturellement l'image. Dans un film, l'image répond à différents critères : il y a le cadre, la lumière, la couleur, la profondeur de champ, le grain, etc. Toutes ces qualités sont le résultat d'une démarche à la fois artistique et technique, puisque sur un tournage chaque membre de l'équipe artistique doit être également un technicien chevronné, à commencer par le directeur de la photographie (ou chef opérateur) qui a la responsabilité de la qualité-image.

Or, là où la chose devient intéressante, là où l'on peut véritablement commencer à parler de « plasticité » et de « picturalité », c'est dès lors que cette « technique » est *détournée*, c'est-à-dire à partir du moment où ce qui, dans l'image, apparaît d'ordinaire comme un défaut injustifiable – fait tache – se voit exploité à des fins narratives. Notons qu'il se pose plus que jamais la question d'un « récit plastique », en ce sens que c'est la matière même de l'image – sa picturalité – qui est mise au service du récit. Étant question de cinéma, cette « matière » n'est autre que celle de la pellicule elle-même, puisque la grande majorité des films, aujourd'hui encore, sont tournés en 35 mm. Analysons deux exemples d'une possible exploitation narrative de ces « défauts » d'image. Le premier est extrait du film de David Fincher : *Fight Club* [PIC. 86]. Tyler Durden (alias Brad Pitt) exprime au spectateur (regard-caméra) sa colère à l'encontre de la société capitaliste : « vous n'êtes pas votre boulot ; vous n'êtes pas votre compte bancaire ; vous n'êtes pas votre voiture ; vous n'êtes pas votre portefeuille ; ni vos putains de treillis ; vous êtes la merde de ce monde prêt à servir à tout ! », et cette colère – somme toute maîtrisée, intériorisée – semble, par un étrange artifice, se répercuter sur le support même de l'image : la pellicule ne parvient pas à *supporter* (aux deux sens du terme) la colère du personnage et perd le contrôle de son propre défilement régulier. Par cet *artifice* (toute picturalité est, en un sens, « artificielle »), l'auteur nous révèle le caractère factice de la situation : cette image qui commence à trembler,



 **26** PIC. 87

Ingmar Bergman
Persona, Suède, 1966.

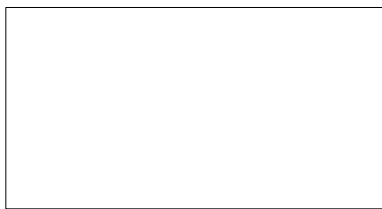
23. La dernière image du film contredit cependant cette impossibilité : cf. *infra*, p. 549.


24. Ici, l'exemple de *Fight Club* est particulièrement intéressant étant donné qu'il s'agit d'un film hollywoodien où de tels « écarts » sont généralement évités pour ne pas briser l'illusion du spectateur.

les bords de la pellicule qui apparaissent sur les côtés... tout cela nous suggère – picturalement – la situation dans laquelle se trouve ce personnage qui tend à vouloir comme s'échapper, sortir de l'image pour prendre de l'épaisseur. Cette scène est en ce sens le symbole de l'échec somme toute relatif du film : Tyler et sa contre-société ne peuvent sortir de la fiction, ne peuvent contaminer la réalité²³. Le *Fight Club* se doit dès lors de détruire le monde que propose l'image.

Cette manifestation de la pellicule, on peut la retrouver dans bien d'autres films²⁴, par exemple dans *Persona* où Bergman en fait un usage quasiment identique [PIC. 87] : la rage d'Alma (Bibi Andersson) se communique au support, d'abord tressautant, puis se déchirant et brûlant carrément... On peut remarquer, à ce propos, que Fincher s'est beaucoup inspiré de l'œuvre-maîtresse de Bergman pour son *Fight Club* : il y a d'abord le générique de *Persona* [PIC. 96] dont on retrouve une évocation dans ces quelques plans qui se déroulent à une table de montage (le cinéma à découvert) [PIC. 94] ; il y a bien sûr cette « vampirisation » d'un personnage par un autre qui parcourt les deux intrigues ; et jusqu'à ces « flashes » représentant un sexe viril qui se retrouvent subrepticement insérés dans les deux films, en érection chez Bergman [PIC. 96], détumescent chez Fincher [PIC. 95].


Le second exemple est extrait du dernier film de Robert Rodriguez : *Planète terreur*. Nous l'avons déjà évoqué, ce film fait partie du diptyque « Grindhouse » et devait être diffusé, à l'origine, à la suite du film de Quentin Tarantino, *Boulevard de la mort*. Il s'agit pour ces deux cinéastes de rendre hommage aux films d'exploitation et aux doubles programmes des années 70. L'un des buts avoués est de retrouver la qualité picturale de ces films références, dont les copies sont aujourd'hui parcourues de rayures, taches, cloques et autres impuretés dues à la mauvaise conservation des bobines, et dont la restauration est jugée inutile. Ainsi, *Planète terreur*, de même que *Boulevard de la mort*, jouent continuellement de ces défauts d'image. Mais là où cela devient vraiment intéressant, c'est lorsque ces défauts s'accordent « miraculeusement » avec le contenu de l'image pour en renforcer le sens ou l'intensité dramatique. Dans cet extrait [PIC. 88], ce qui fonctionne parfaitement, c'est la résonance au premier degré entre la scène et l'effet que celle-ci produit sur son support. On assiste à une scène d'amour, une scène érotique que l'on qualifie communément de scène « chaude » et ici, pourrait-on dire, la scène est tellement « chaude », Rose McGowan est si « torride », que la pellicule, une fois encore, ne le « supporte » pas et prend littéralement feu. Suit alors le carton « bobine manquante », puis l'on reprend le cours du film, à partir de la bobine suivante où l'on assiste à l'incendie du bar dans lequel se déroulait la « scène chaude » : on peut alors se demander, cette fois-ci, si ce n'est pas l'embrasement de la pellicule qui, magiquement, se serait propagé sur son image, sur ce



 **30** PIC. 89

Danny Boyle
Sunshine
États-Unis, 2007.



 **28** PIC. 88 (ci-contre)

Robert Rodriguez, *Planète terreur*, États-Unis, 2007.

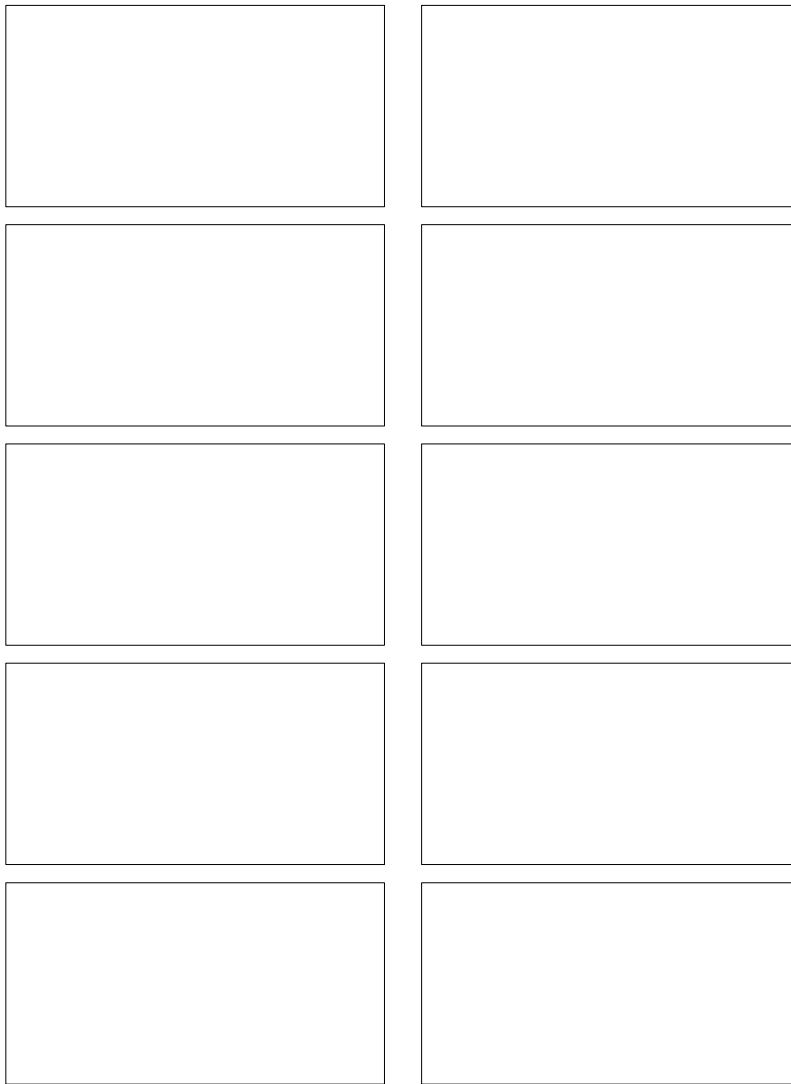


25. Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, *Le Projet Blair Witch*, États-Unis, 1999.

qu'elle représentait. D'autre part, on peut noter que cet « accident » de projection fait office de censure dont l'artifice ne leurre personne. Il fait également office d'ellipse on ne peut plus brutale car sans la moindre motivation intrinsèque au film (c'est un événement non pas diégétique mais filmophonique), et nous faisant passer immédiatement d'une scène d'amour à une scène de destruction. Enfin, comble de perversité de la part de l'auteur, c'est justement dans ce passage manquant, cette bobine perdue, que le film était censé nous révéler des informations capitales, dont l'identité secrète du personnage principal : El Rey.

Il s'agit dans ces premiers exemples, *Fight Club*, *Persona* et *Planète terreur*, d'une manifestation picturale *via* leur support de celluloïd : tremblement, rayure, brûlure, etc. Observons à présent deux autres exemples offrant une manifestation psychologique des personnages à même la matière de l'image – manifestation picturale – mais cette fois-ci à l'aide d'un procédé purement photographique. Il s'agit de deux films récents : *Sunshine* de Danny Boyle et *Cloverfield* de Matt Reeves. Ce qui m'intéresse dans le premier [PIC. 89], c'est le filtre qui est constamment plaqué sur l'image, à la fin du film, dès que le personnage de Pinbacker apparaît dans le champ. Cet artifice m'a semblé dans un premier temps systématique et quelque peu arbitraire – un simple effet de style – jusqu'au jour où, le soleil frappant fort, je fis l'expérience de cligner des yeux jusqu'à ce qu'une très faible quantité de lumière seulement puisse passer entre mes paupières : j'obtins exactement l'effet visuel de *Sunshine*. Or, il se trouve justement que le corps de Pinbacker a été exposé aux rayons du soleil pendant sept ans. On a donc l'impression que cette lumière qui a brûlé l'épiderme du personnage émane à présent de celui-ci : Danny Boyle signale à ce propos qu'« il souhaitait que Pinbacker ait une présence fantomatique, qu'il émane de lui quelque chose de dérangeant, comme si les particules qui le constituent avaient été réagencées par la puissance écrasante des rayons auxquels il a été exposé ». Ici, littéralement, le personnage fait plisser les yeux de la caméra.

Dans le second exemple, *Cloverfield*, [PIC. 90] on retrouve cette réappropriation d'un « défaut » – ici de la caméra – au profit du récit, afin d'extérioriser l'état émotionnel d'un personnage. Le film raconte l'attaque de New York par une créature gigantesque sortie de l'océan. À l'instar du *Projet Blair Witch*²⁵, *Cloverfield* est présenté comme ayant été tourné par les personnages du film – notamment par Hud (T.J. Miller) – dont on aurait ensuite retrouvé l'enregistrement (le caméscope) sur « la Zone 447 anciennement connue sous le nom de Central Park ». La scène qui nous intéresse se situe à la toute fin du film : après que Hud (opérateur diégétisé) se fasse happer par le monstre, mâcher, puis recracher sur la pelouse de Central Park, le caméscope retombe à ses côtés et la mise au point automatique essaye de se focaliser alternativement sur



PIC. 90 Matt Reeves, *Cloverfield*, États-Unis, 2008.

29

26. Michel Chion donne l'exemple d'un bruit anempathique tel celui qui se prolonge après le meurtre de Marion Crane dans *Psychose* d'Hitchcock : le jet de la douche. Cf. Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 12.

27. La *Sprezzatura* fait voir, de près, l'absence d'effort : l'imitation réussie ne doit laisser sur la toile aucune trace et maniement de pinceau qui y forment manière. Dans cette optique, le goût du matériau pictural, physiquement travaillé et visible, ne peut que souiller la peinture elle-même.

28. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 253.

29. *Ibid.*, p. 412.

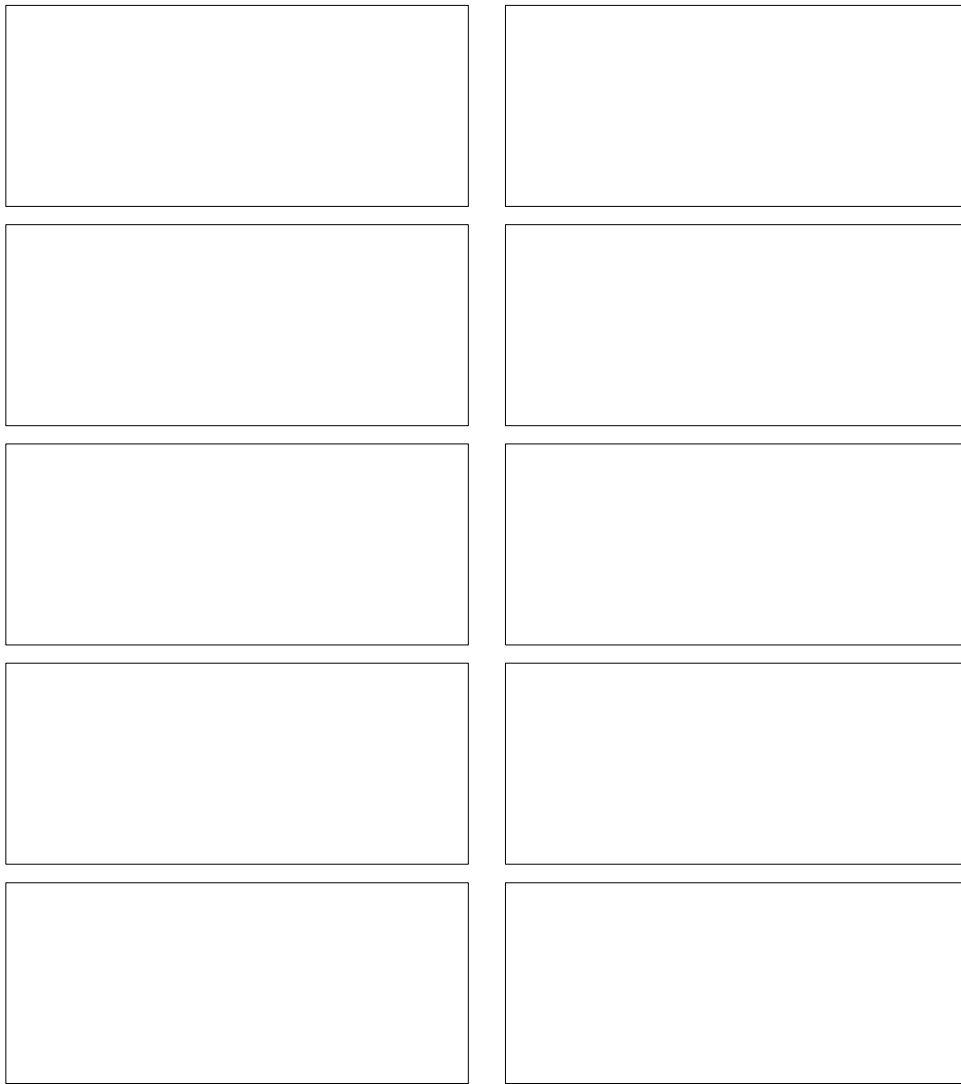
30. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 201.

le corps inerte de Hud et sur les brins d'herbe visibles en amorce... Par cette utilisation proprement picturale de l'autofocus qui n'arrive pas à se stabiliser, Matt Reeves opère un très bel effet *anempathique* tel que le définit Michel Chion, c'est-à-dire quelque chose qui, à la suite d'une scène très violente, traduit une indifférence à l'action et suit son cours comme si de rien n'était, renforçant du même coup l'intensité dramatique de la scène ²⁶. Cet affolement de l'autofocus évoque également le traumatisme du personnage.

Ces quelques exemples mis à part, d'une manière générale, la *matière* filmique est toujours *contenue* par la représentation dans le cinéma « classique », elle n'est jamais autorisée à s'exhiber seule, même si des traces peuvent parfois apparaître, tel le grain de la pellicule dans certains films tournés en partie ou entièrement en 16 mm. Il y a une sorte de *Sprezzatura* ²⁷ cinématographique qui est dans l'air du temps et qui consiste à effacer les « traces de cinéma », comme durant la Renaissance il fallait effacer les traces de pinceau, le travail de l'artiste – ces traces étant ici « déplacées » : ce n'est pas en s'approchant de l'écran que l'on peut apercevoir le travail du cinéaste, mais en observant l'« entre-image », c'est-à-dire le regard qui les unie, puisque le cinéma est essentiellement regard là où la peinture est matière.

Certes le spectateur ne s'approche pas de lui-même de l'écran – il est trop bien assis dans son fauteuil – mais cela n'empêche pas le film d'opérer lui-même ce rapprochement d'avec sa propre matière, ici photographique. Daniel Arasse a analysé dans son livre sur *Le Détail* ce double regard sur la peinture. Après s'être posé sur un tableau à une distance raisonnable, l'œil peut bien vouloir se rapprocher pour en voir l'artifice : « ce qui se fait voir, au plus près, ce sont des petites parties de la peinture même, à la fois son matériau et le geste qui l'a posée, jetée sur la toile : *dettaglio* ²⁸ ». S'il est parfaitement possible de choisir de regarder la surface de la toile, le choix est rare, culturel, forcément délibéré : le choix « naturel », c'est de percevoir le monde « tridimensionnel » de l'image. Arasse clôt son ouvrage par cette phrase : « quelque chose fait signe, appelle celui qui regarde à s'approcher, et suscite le désir de détailler l'intimité de la peinture ²⁹ ».

Dans ce regard qui détaille, découpe, ce regard plongeant dans l'intimité picturale, ce regard obscénique, quelque chose apparaît qui restait jusqu'alors caché, mais c'est au détriment de la chose représentée, du référent. Comme le dit Roland Barthes, « regarder une reproduction photographique de très près, c'est sans doute en percer le secret typographique, mais c'est aussi ne plus rien comprendre de l'objet qu'elle représente ³⁰ ». Nous avons déjà analysé cette « soif de grossissement » dans le film d'Antonioni, *Blow-up* [PIC. 56] : le personnage principal prend des photos dans un jardin public où un couple s'embrasse et au moment du développement



PIC. 91 Ridley Scott, *Blade Runner*, États-Unis, 1982.

31 

31. Cf. Pierre Sterckx, « De la Physique de Lichtenstein », *Artstudio*, n° 20, printemps 1991.

de la pellicule, il se figure avoir été témoin d'un meurtre. Pour s'en assurer, il réalise une série d'agrandissements de ses clichés. Malheureusement, au fur et à mesure qu'il agrandit l'image, il s'enfonce dans un brouillard – un chaos – de petits points noirs et de formes abstraites : le grain de ses photographies. Il défait l'image au profit de sa matière : « montrer le tramé de la chose imprimée, c'est faire disparaître la chair dans l'image³¹ ». Comme les dessins de Georges Seurat, ces grains, ces pointillés noirs appartiennent à la fois au support et à la figure, à la visibilité et à la vision. La substance du support, duplice, se transforme en figures granuleuses et plates – un couple, des arbres, un pistolet ? – et l'aide d'instruments optiques (lunettes, loupes, agrandisseurs...) aussi perfectionnés soient-ils, repoussent sans cesse la limite de la vision mais ne peuvent jamais permettre la « mise au point » véritable qui serait l'impossible retour à la source.

C'est tout l'inverse qui est proposé par Ridley Scott dans une scène de *Blade Runner* [PIC. 91] qui, à l'instar de *Blow-up*, montre le héros (Harrison Ford) détaillant une photographie à la recherche d'un indice. Après avoir scanné l'image dans un ordinateur, il accomplit un zoom extraordinaire : il zoome sur la salle du fond en franchissant la porte, il zoome sur le mobilier, ils zoome sur le miroir, puis *dans* le miroir... si bien qu'on a l'étrange impression qu'il se promène à l'intérieur de l'image, dans l'iconique et non plus dans le pictural, aussi facilement que s'il se trouvait à l'intérieur de l'appartement photographié : jamais il n'est gêné par la trame ou la pixellisation de l'image. Même, la photographie va révéler ce qui n'aura d'existence que par elle : un nouveau cadavre. D'ailleurs, à la vision renouvelée du film, je m'aperçois que cette impression de voyage non plus dans l'image mais dans son référent – la chambre – est en fait une réalité : la caméra voyage littéralement dans l'image comme dans un espace tridimensionnel. Nous ne sommes absolument plus dans un espace photographique à deux dimensions, à point de vue unique et fixe : la caméra du film prend le relai pour ainsi dire du point de vue photographique et s'autorise à montrer ce qui devait normalement rester invisible, c'est-à-dire le sixième segment, en l'occurrence ce qui se trouvait caché au-delà du cadre du miroir et qu'un léger travelling circulaire, normalement impossible *dans* l'image, nous fait « découvrir » : le cadavre. C'est une image magique : comme le miroir, c'est une image inépuisable.

Rappelons tout de suite que ces « défauts » qui parasitent l'image des quelques films cités – *Fight Club*, *Planète terreur*, etc. –, qui altèrent leur support, la pellicule, ce ne sont pas des « accidents », ils ne sont pas dûs au hasard. Ils n'interviennent pas sur la bobine de laquelle on assiste au déroulement, pas plus que sur la pellicule originale. Il s'agit exclusivement d'effets spéciaux numériques effectués en postproduction. Il est intéressant de voir comment ces



 32

PIC. 92 Ingmar Bergman, *Une Passion*, Suède, 1969.

32. Cf. par exemple, les dernières images du film *Une Passion* de Bergman où un long zoom avant [PIC. 92] fait quasiment disparaître le personnage dans la matière picturale de l'image.

« défauts » de l'image dûs à son support sont réalisés, paradoxalement, par un outil censé produire des images inaltérables puisque immatérielles, sans support assigné. Mais ce qui pourrait être plus intéressant encore, c'est que cet outil numérique, au lieu de se mettre au service des défauts argentiques de la pellicule 35 mm, se mette au service des ses propres défauts numériques qui, loin d'être inexistants, révèlent ainsi, si ce n'est une « matière », du moins une *picturalité* de l'image numérique. Aujourd'hui, beaucoup de réalisateurs se mettent au numérique, car sur bien des plans, l'outil offre une plus grande liberté (technique/financière) d'expression, mais c'est quasiment toujours en ayant pour objectif chimérique de retrouver la qualité du 35 mm.

Pour terminer sur cette question de la picturalité, analysons deux scènes extraites du *Cinquième fantasme* qui exploitent à des fins narratives deux « défauts » spécifiques à l'image numérique (le film devant être tourné en HD) : la *pixellisation* et le *drop*. Ces deux manifestations picturales interviennent – chose étrange – sur le même objet : la cabine téléphonique rouge. La première scène se situe au début de la troisième partie : alors que l'on vient de pénétrer dans le clocher d'une église, on peut apercevoir de cette hauteur le parvis et la Jetée au milieu des cimetières : placée comme un repère au centre du parvis, il y a la cabine téléphonique rouge. On procède alors à un long zoom avant sur la cabine, puis un zoom numérique qui dévoile le fourmillement des pixels, comme des cellules vivantes, tandis qu'un long fondu enchaîné fait apparaître le visage de Françoise (regard-caméra) : la cabine téléphonique grossit dans sa tête telle une énorme tumeur rouge... Comme le suggère le scénario, ce fourmillement des pixels qui, par un fondu enchaîné, apparaît *sur* le visage de Françoise, semble par effet de transparence, intervenir *dans* son cerveau, comme des « cellules vivantes » qui s'agitent, s'affolent sous quelque tension psychique sans doute provoquée par cette cabine téléphonique qui, elle, est explicitement comparée à une « énorme tumeur rouge ».

La seconde scène se situe au début de la deuxième partie : alors qu'on est en train de « voltiger » entre les immeubles de la Défense, puis sur le Parvis en direction de la Grande Arche qui dessine dans la nuit une immense porte de lumière blanche, notre trajectoire est déviée, comme attirée par la cabine téléphonique rouge éclairée de l'intérieur telle une grosse lanterne infernale... On passe à quelques centimètres de la cabine qui émet un bourdonnement magnétique, comme un gros aimant, tandis que l'image est altérée par une série de « drops ». Contrairement à l'exemple précédent où le fourmillement des pixels eut très bien pu être remplacé sans incidence par le fourmillement du grain d'une pellicule 35 mm³², ici, le support numérique – la cassette magnétique – est directement affecté sans changement possible. En effet, ce qu'on

33. C'est une des raisons pour lesquelles on demande à l'équipe d'éteindre leurs portables sur un tournage – et pas seulement pour le risque d'une pollution sonore par une sonnerie.

34. Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 51.

appelle un « drop » dans le jargon technique consiste en l'apparition d'artéfacts à l'image, se traduisant par l'immobilisation de plusieurs pixels, ou pire, un « freeze » (gèle) complet de l'image et/ou du son plus ou moins long dûs à des erreurs de lecture numérique. En général, plus l'image est compressée, plus le défilement de la bande est lent, plus les informations sont denses sur la bande et plus ce risque d'erreur est grand. Un tel parasitage de l'image numérique résulte de son support – la bande magnétique – et survient notamment lorsque la caméra est exposée à un puissant champ magnétique tel que, par exemple, le passage d'un tramway ou la simple sonnerie d'un téléphone portable³³. Ce « défaut » de l'image numérique est ici mis au service du film, suggérant que la cabine téléphonique est une sorte de gros aimant produisant un champ magnétique qui intervient et sur la bande-son – le bourdonnement – et sur l'image, sur son support, qu'elle perturbe picturalement. Comme dans les extraits analysés précédemment, l'iconique tend à agir directement sur le pictural, les énergies à l'œuvre dans la diégèse déteignent sur le support et la matière de l'image, le représenté sur la représentation. Manière de matérialiser ici ce qu'il en est de cette cabine au sein du récit : le centre de gravité de l'intrigue.

Distanciation

Cette réappropriation d'une donnée cinématographique – ici le parasitage du support de l'image – au profit de la diégèse, il s'agit à présent d'en analyser plus précisément les modalités en élargissant notre champ de recherche au-delà du fait pictural. Dans son livre *Essais critiques*, Roland Barthes énumère les recherches menées par Bertolt Brecht dans son projet de rompre avec l'illusion théâtrale, au mépris de toute tradition, et de pousser le spectateur à la « réflexion » :

- *le spectateur ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à « connaître » ce qui y est montré, au lieu de le subir.*
- *l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant.*
- *le spectateur ne doit jamais s'identifier complètement au héros, en sorte qu'il reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de la souffrance.*
- *l'action ne doit pas être imitée, mais racontée.*
- *le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique*³⁴.

L'auteur effectue donc un travail critique sur son médium. Pour Brecht, les techniques de la scène doivent être elles-mêmes engagées dans le drame. Il s'agit, pour ainsi dire, de *mettre l'art en représentation*. Cela va bien entendu à l'encontre d'une conception classique de la

35. Cf. Clement Greenberg, « La Poésie de Bertolt Brecht », in *Art et culture*, *op. cit.*, p. 12.

36. Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *ibid.*, pp. 12-13.

37. *Ibid.*, p. 13.

38. François Jost opère une nette distinction entre l'énonciation cinématographique et l'énonciation narrative en ce que cette dernière sélectionne les informations audiovisuelles au regard de l'intellection du récit, alors que la première est uniquement préoccupée par l'expression, par le langage. Cf. François Jost, *Le Temps d'un regard*, *op. cit.*, p. 112.

39. Daniel Arasse, « Conversations avec Daniel Arasse », *op. cit.*, p. 14.

création pour laquelle, nous l'avons vu, il ne faut pas laisser voir l'artifice de l'art – ce qu'on peut appeler, dans notre domaine, la « machinerie » cinématographique.

Clement Greenberg, qui a d'ailleurs écrit sur Brecht ³⁵, définit ainsi l'avènement de l'art *moderniste*, un art qui en vient à « imiter » – au sens aristotélicien – non plus la nature, mais les modes et les procédures artistiques et littéraires eux-mêmes :

En détournant son attention du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la dirige sur les moyens de sa pratique. Le non-figuratif ou l'« abstrait », s'il doit avoir une validité esthétique, ne peut être arbitraire ni accidentel : il doit naître de sa soumission à quelque contrainte ou à quelque principe premier digne d'intérêt. Cette contrainte, une fois qu'on a renoncé au monde de l'expérience commune, extravertie, ne peut être trouvée que dans les procédures et les techniques mêmes par lesquelles l'art et la littérature ont déjà imité cette expérience. Ces moyens eux-mêmes deviennent le sujet de l'art et de la littérature ³⁶.

Selon cette définition, une œuvre d'art moderniste doit éviter de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas intimement liée aux spécificités de son médium. L'art doit atteindre à une certaine « pureté » – l'art pour l'art – en s'interdisant de traiter de ce qui ne relève pas de sa seule identité. Parmi ces artistes qui tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent, Greenberg cite ³⁷ Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, même Klee, Matisse et Cézanne auxquels il oppose, nous l'avons vu, un artiste comme Dali dont le souci principal est de représenter les processus et concepts de sa conscience, non les processus déterminés par son médium.

Au cinéma, cette intervention au sein de l'énoncé de l'acte d'énonciation, plus précisément de ce que François Jost appelle l'« énonciation cinématographique ³⁸ », ce jeu cinématographique sur le cinéma lui-même tel qu'il s'opère notamment dans le cinéma maniériste, correspond selon Daniel Arasse à « la mise en doute de la validité objective de la représentation : à ce moment on a affaire à une virtuosité "maniériste", et non purement formelle ³⁹ ». Aussi, contrairement à la critique qu'il subit traditionnellement – celle d'être aveugle aux implications politiques du monde « réel » opposé au monde du cinéma – le cinéma maniériste, en s'attaquant plus ou moins directement au réalisme, produit un effet d'étrangeté par divers procédés de recul, que l'on retrouve également chez Brecht et que celui-ci a théorisé sous « le principe de la distanciation » qui, dit-il, se place à la « frontière de l'esthétique et du politique » : il invite l'acteur à raconter plutôt que d'incarner, susciter la réflexion et le jugement plutôt que l'identification, il fait percevoir

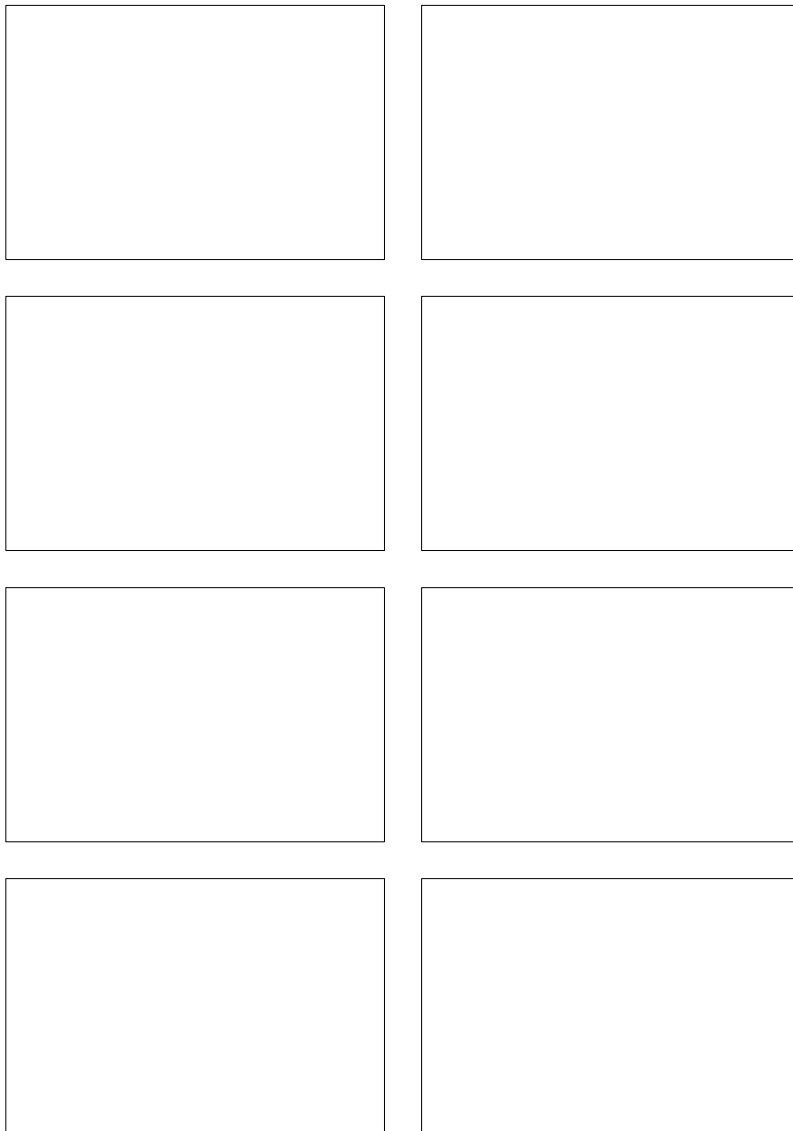


FIG. 93 Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, France, 1974.

40. Alain Robbe-Grillet, in *Œuvres cinématographiques*, Paris, Éditions Vidéographiques Critiques / Ministère des relations extérieures, 1984, p. 51.

41. La beauté est ressentie comme une sorte de provocation et, probablement, une preuve qu'elle a partie liée avec le diable. Jean Baudrillard a écrit une très belle phrase à propos de la beauté (on la retrouve citée dans *Le Cinquième fantasme*) : il dit que « le prix payé par la beauté et la séduction est peut-être d'être violente et mise à mort, parce qu'elle est trop dangereuse et qu'on ne pourra jamais lui rendre ce qu'elle nous donne. On ne peut alors que lui donner la mort ». Jean Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*, p. 169.

42. Il y a un parallèle possible entre cette figure subversive de la sorcière et celle de la femme fatale dont je n'ai peut-être pas assez souligné la force destructrice vis-à-vis du discours et de l'ordre patriarcal : elle est cet inconnu – ici caricaturé – sur quoi bute la (con)science de l'homme.

un objet, un personnage, un processus, et en même temps le rend insolite, étrange, inquiétant... forçant ainsi le spectateur à avoir un regard critique sur ce qui lui est proposé, à prendre ses distances par rapport à la réalité.

Profitons de l'occasion pour dire quelques mots sur l'engagement social et politique de l'art. On peut remarquer qu'aujourd'hui (comme hier) cet engagement se manifeste essentiellement dans le contenu des œuvres, c'est-à-dire dans le message qu'elles sont censées faire passer efficacement. Cela vaut pour les œuvres filmiques plus que toutes autres : la plupart des grands films « engagés », en réalité, est engagée non pas (comme il se devrait) au travers de ce qu'ils ont de spécifiquement artistique, mais à travers la supériorité de leurs idées. Or, il suffit de retirer un à un ces éléments de contenu, l'idée, ce qu'il y a de moral, afin de ne laisser que ce que ces œuvres ont de « formé », il ne reste alors généralement plus grand chose... Dans ce genre de film, qui encore une fois est très majoritaire, ce n'est pas l'art qui est engagé comme on le dit trop souvent : l'engagement y est quelque chose *en plus* de l'art. Bien sûr, certains artistes – mais pas parmi les plus officiellement engagés – créent des œuvres qui sont en elles-mêmes des « révolutions », et non pas seulement des outils au service d'une révolution extérieure.

De ce type d'œuvres, j'en ai déjà donné quelques exemples au cours de mon écrit. Prenons le film de Robbe-Grillet *Glissements progressifs du plaisir* [PIC. 93] : en apparence, voilà quelque chose de parfaitement apolitique, notamment dans son irréalisme affiché, mais aussi dans son contenu érotique qui l'a fait condamner aux yeux de la censure, son amoralité (le crime n'est pas puni), etc. Et pourtant ! C'est dans les structures mêmes de son récit que Robbe-Grillet intervient « politiquement », faisant triompher la liberté sur les forces de l'ordre établi. En effet, de *La Sorcière* de Michelet dont son film est très librement adapté, Robbe-Grillet retient la figure de la Sorcière contre celles, masculines, du policier, du juge et du prêtre. Le film reprend ce schéma des trois mâles adultes contre la jeune fille qui « est accusée de pactiser avec les forces du mal, avec le diable, parce qu'elle ne supporte pas l'ordre établi ⁴⁰ ». Bien entendu, on retrouve cette provocation érotique qui est l'apanage des sorcières qui, contrairement aux contes pour enfants (pour des raisons morales), est toujours jeune et jolie ⁴¹. Comment cette subversion ⁴² de la sorcière est-elle mise en scène dans le film ? Non pas dans ses faits et gestes, mais plus exactement dans son *faire* (trop peu logique) et sa *gestualité* (trop sensuelle) : en effet, cette subversion consiste pour elle à ne pas jouer le jeu des trois personnages masculins, c'est-à-dire à ne pas se plier aux règles de l'interrogatoire et à la mise en ordre des faits : « tout le film est en quelque sorte l'histoire de l'interrogatoire et de la reconstitution du crime, mais à chaque instant, on se rend compte qu'elle détracte elle-même le fonctionnement de ce

43. Alain Robbe-Grillet, in *Œuvres cinématographiques, op. cit.*, pp. 51-52.

44. Robbe-Grillet s'étonne, à juste titre, que *Glissements progressifs du plaisir* aie été accusé d'être un film machiste et antiféministe (des mouvements féministes ont même organisé des protestations contre le film). Mais c'est bien là une différence fondamentale entre une œuvre « contenant » un engagement et une œuvre véritablement engagée : l'objectif affiché de la première est de faire passer un message (l'artiste est un « écrivain »), elle doit donc être claire, univoque, le spectateur n'est qu'un récepteur qui reçoit des informations (une telle œuvre, en un sens, joue le jeu de ce qu'elle condamne : elle impose quasiment de force un sens qui est, pour elle, le *bon sens*) ; au contraire, la seconde, l'œuvre véritablement engagée (telle que nous venons d'en voir un exemple), peut être plus obscure, beaucoup plus équivoque, elle demande au spectateur de s'appropriier le texte, puisque c'est en celui-ci que l'engagement s'opère, et non plus seulement dans l'histoire : seulement, il faut faire un effort, il faut lire, interpréter, l'information n'est pas « mâchée », digérée, comme au journal de 20h – et c'est avant tout dans ce travail offert au spectateur, c'est-à-dire précisément dans cette liberté que réside fondamentalement cet engagement dont nous parlons : on ne parle pas de la liberté au spectateur, on la lui donne, elle est à l'œuvre directement dans le film. Le film *est* cette liberté.

45. Je rappelle que ce film a valu à son auteur un procès dont il est étonnant de voir à quel point les accusations portées et la condamnation ensuivie sont en parfaite corrélation avec ce qui s'opère dans le film. Robbe-Grillet le relate très bien : « J'ai été condamné pour outrage aux mœurs en Italie. Mais être condamné pour outrage aux mœurs en Italie, c'est au contraire très bien, car, justement, les juges m'ont condamné pour les mêmes raisons invoquées contre la sorcière. En Italie, le film a été condamné au bûcher : le jugement final de la Cour d'Appel exige que le film, que toutes ses copies et que son négatif soient détruits par le feu, le bûcher qui se trouve déjà dans *Glissements progressifs* : la sorcière, traditionnellement, est condamnée au bûcher. En même temps, le film était condamné pour non-narrativité, c'est-à-dire la raison pour laquelle la sorcière se trouve condamnée. Non narrativité, qu'est-ce que cela veut dire ? Le juge italien dit : un artiste a le droit de monter des scènes érotiques à condition qu'elles soient justifiées par les nécessités de l'intrigue ; nous avons vu *Glissements progressifs*, nous n'avons rien compris à l'intrigue, par conséquent aucune nécessité ne figure dans ses images et c'est un film pornographique ! ». Alain Robbe-Grillet, in *Œuvres cinématographiques, op. cit.*, pp. 52-53.

46. Sur ce point, Robbe-Grillet s'écarte très largement de la position brechtienne.

47. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 35.

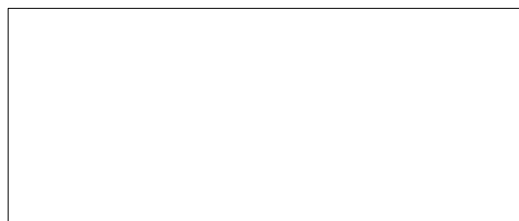
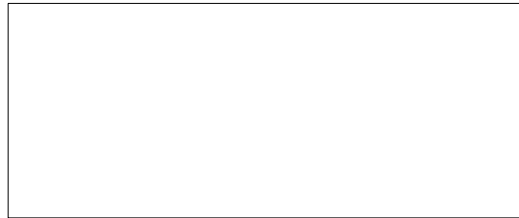
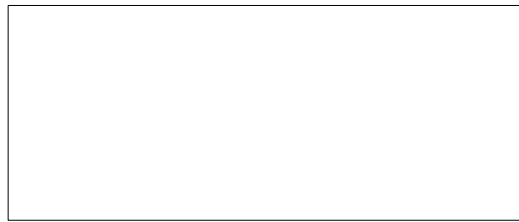
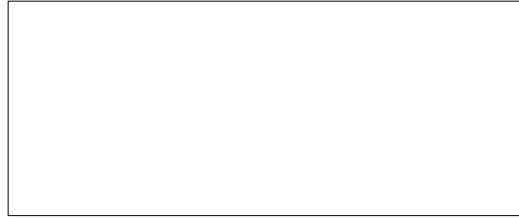
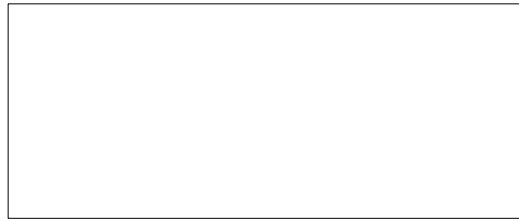
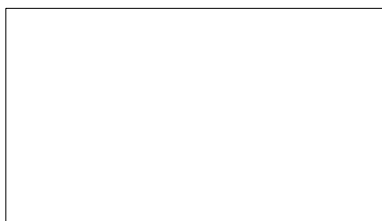
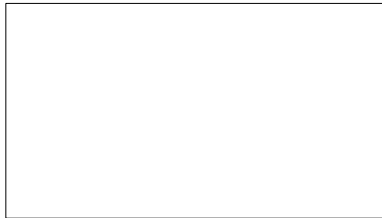
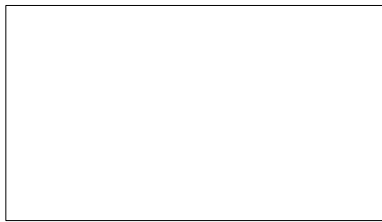
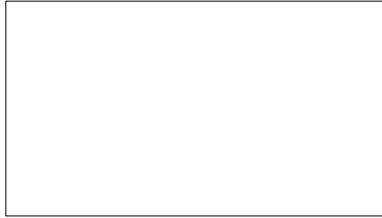
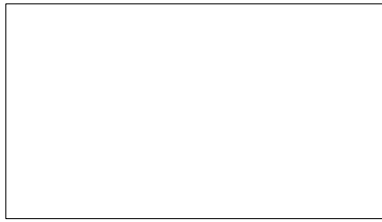
48. *Ibid.*, p. 39.


système ; par ses réponses, par ses questions, par le trouble qu'elle introduit à chaque instant dans le sens, dans les sens possibles des choses, elle va à chaque instant faire foisonner cette histoire à tel point que les personnages qui la persécutent vont se trouver peu à peu détruits eux-mêmes. La sorcière détruit ses bourreaux, elle les détruit par le fait qu'elle refuse l'ordre qui, seul, peut les sauver⁴³ ». Ce film est en quelque sorte un éloge du corps féminin – cela on ne peut y échapper –, mais aussi de l'esprit féminin⁴⁴, de l'esprit de la révolution⁴⁵.

Pour résumer, on peut rappeler – et y souscrire – la position de cet auteur à ce sujet : « pour l'artiste, en dépit de ses convictions politiques les plus fermes, en dépit même de sa bonne volonté de militant, l'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien* ; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme⁴⁶, ou seulement de signification, lui est une insupportable gêne ; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art⁴⁷ ». Plus loin dans cet article de 1957 intitulé « sur quelques notions périmées » et consacré à « l'engagement », Robbe-Grillet termine ainsi : « redonnons à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose – peut-être à la révolution⁴⁸ ».

Cette distanciation dont parle Brecht et qui est essentielle dans l'« éclaircissement » du spectateur – parlons carrément de « désillusion » (dans le sens positif du terme) – cela se retrouve également au cinéma, chez un auteur notamment comme Godard, dont les films ne dissimulent pas leurs « techniques » cinématographiques, multipliant l'adresse au spectateur, ne promouvant pas le « naturel » dans le jeu des acteurs, etc. Godard lui-même va jusqu'à apparaître dans ses propres films pour « expliquer » (prenons ce verbe avec légèreté) les choses de la vie.

Concentrons-nous sur le cinéma maniériste et revenons quelque instant sur l'un de ses chefs-d'œuvre : *Fight Club*. Dans ce film, Fincher nous offre une scène symptomatique [PIC. 94] de cette « distanciation » brechtienne : à plusieurs occurrences dans le film, Tyler (Brad Pitt) joue véritablement des codes comme ici où, s'adressant directement au spectateur, il nous indique les coupures que comporte une bobine et qui sont indiqués sur la pellicule par les « brûlures de cigarettes ». Aidé de son partenaire (Edward Norton), Tyler explique le fonction-



 33 PIC. 94

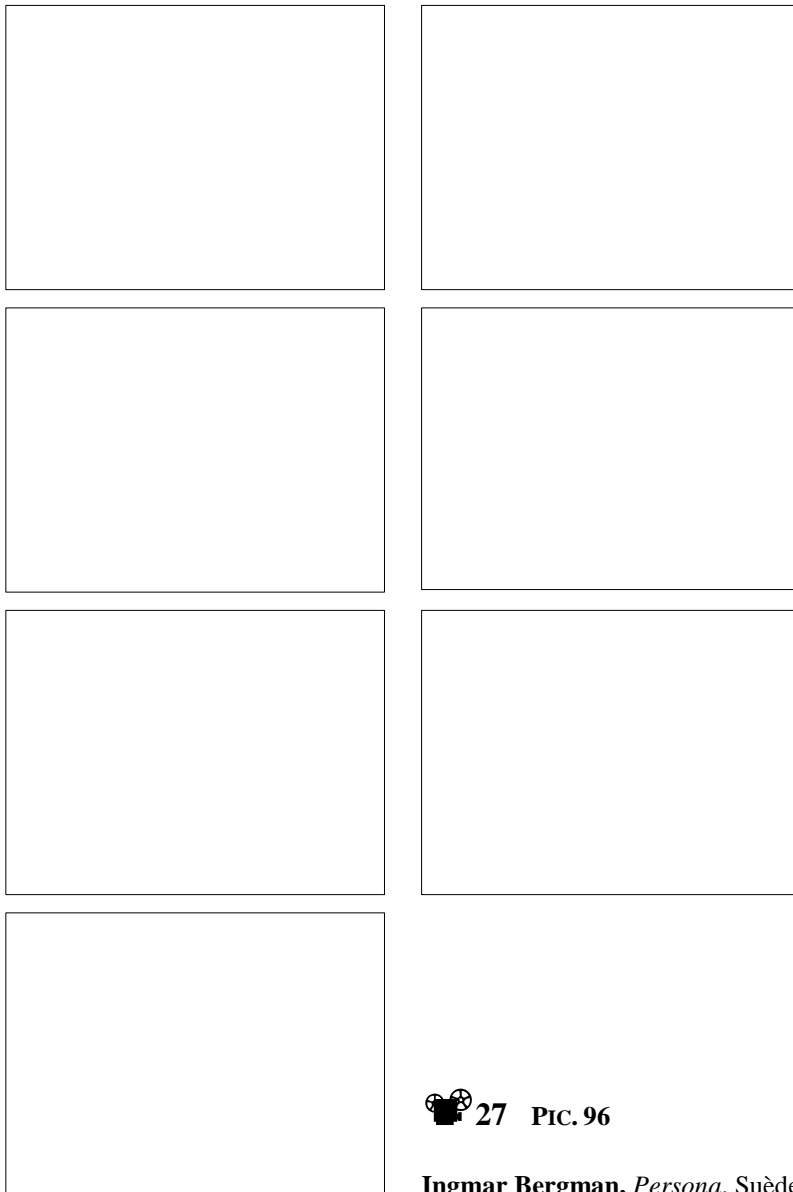
PIC. 95

David Fincher, *Fight Club*, États-Unis, 1999.

nement d'une projection cinématographique, court-circuitant la « magie » du cinéma qui se révèle n'être, finalement, qu'une affaire de technique. Nous sommes ici en plein didactisme : Tyler se fait pédagogue et l'on pourrait bien se poser la question de l'utilité d'une telle démonstration si elle en restait là. Mais précisément, Tyler ajoute : « qu'est-ce qui peut bien motiver quelqu'un pour faire ce boulot de merde ? ». À quoi Edward Norton répond : « c'est parce que ça lui fournit la possibilité de choses plus intéressantes, comme d'insérer quelques images pornographiques dans des films pour la famille ». Le geste est symbolique : introduire au sein de la production stéréotypée et bien pensante de la société américaine le gène d'un double virus tel que nous l'avons déjà analysé dans l'œuvre robbegrilletienne et qui s'applique parfaitement à la pornographie (dans son idéal), à savoir la représentation de perversions et la perversion de la représentation. Ne parlons pas ici de psychanalyse ni de ce qu'il en est ici de son symbole primordial (s'il en est un), le phallus – et que Tyler appelle « une belle grosse queue ».

Toutes ces remarques montrent bien que c'est avant tout une critique de l'image qu'entreprend ce film en ce sens maniériste : ce qui était un artifice voilé est maintenant dévoilé. Tyler, projectionniste, connaît l'envers du décor et sait tirer les ficelles, métaphore évidente de son rôle dans le film. Il *dévoile* le film comme n'étant que technique (projection, pellicule, etc.), mais ce dévoilement, en réalité, n'aurait pu être qu'un nouveau mensonge, étant donné que c'est par un autre film qu'il est « représenté ». Qu'est-ce qui sauve l'œuvre de Fincher de cette fatalité ? C'est, à la dernière seconde, le flash final apparaissant avant le générique de fin [PIC. 95] : en effet, le photogramme pornographique (phallique) que l'on a aperçu sur la table de montage lors du travail de sape de Tyler (cf. ci-dessus) se retrouve directement inséré dans *notre* film, cinématographiquement, à la manière dont il nous a été précédemment « expliqué », « représenté » : espoir symbolique que Tyler – qui n'est pas qu'un personnage : c'est une force subversive – n'est pas vraiment mort et qu'il peut ressurgir d'un moment à l'autre, qu'il s'est peut-être trouvé là, dans notre monde, juste derrière nous, dans la salle de projection où il a inséré à notre attention cette image pornographique. Bien sûr, tout cela demeure en dernière instance une illusion... n'est-ce pas ?

Nous avons vu en introduction l'une des grandes différences entre théâtre et cinéma : ce qu'il y a de spécifiquement théâtral, c'est l'« unicité » entre le plan-fiction et le plan-réalité, son caractère d'indivisibilité qui se manifeste notamment entre le personnage et son acteur (qui lui donne corps), la présence « en chair et en os » de l'acteur sur la scène. Cette scène étant située dans le même espace que le spectateur, une interaction complète est possible entre ce dernier et le jeu de l'acteur, qu'il s'agisse d'un simple applaudissement où d'une intervention de l'acteur



49. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 88.

50. *Ibid.*, p. 117.

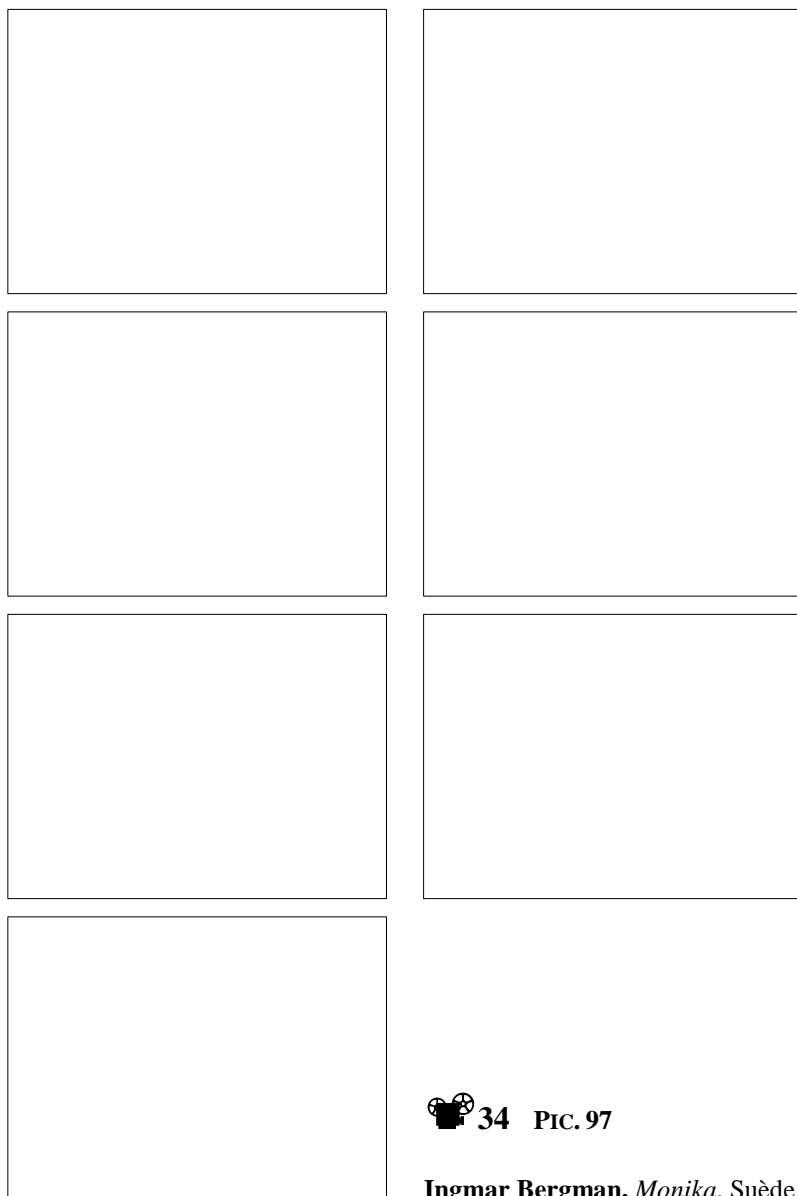
51. Marc Vernet, *Figures de l'absence*, *op. cit.*, p. 9.

52. Pascal Bonitzer, « Les Deux regards », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p. 42.

dans l'espace du spectateur avec participation de celui-ci... Au contraire, comme l'énonce Christian Metz, « au cinéma, l'acteur était présent lorsque le spectateur ne l'était pas (tournage), et le spectateur est présent lorsque l'acteur ne l'est plus (projection) : rendez-vous manqué du voyeuriste et de l'exhibitionniste, dont les démarches ne se rejoignent plus ⁴⁹ ». Plus loin dans le même livre, Metz précise que « le film n'est pas exhibitionniste. Je le regarde, mais il ne me regarde pas le regarder. Pourtant il sait que je le regarde. Mais il ne veut pas le savoir ⁵⁰ ». Or, il arrive parfois que cette vitre invisible, cette sorte de miroir sans tain qui sépare le monde du spectateur (invisible, plongé dans le noir) de celui du film (visible), se voit symboliquement brisé par quelque chose qui fait que soudain, *ça nous regarde* : le regard-caméra.

Nous parlions précédemment à propos de Brecht de « distanciation » et des techniques qui y conduisent : le regard-caméra en est une, spécifiquement cinématographique. Il correspond à une véritable transgression du spectacle, honnie par le cinéma classique en ce qu'il sort le personnage du cadre de la diégèse, seul monde où il est censé vivre : « la thèse traditionnelle veut que le regard à la caméra aie pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de la production du film avec l'espace de la réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet fiction ⁵¹ ». Ainsi se trouvent « alignés » trois espaces-temps différents et incompatibles : le tournage, la diégèse et la salle de cinéma. Nous venons d'en voir un premier exemple dans l'extrait de *Fight Club* où Tyler et son partenaire – ou bien est-ce Brad Pitt et Edward Norton – s'adressent à la caméra, « apostrophent » le spectateur pour lui expliquer les dessous de l'image, briser les apparences séduisantes, révéler l'obscène dont l'image pornographique fait ici office de symbole. On peut remarquer, dès lors que l'acteur regarde dans l'objectif, qu'il en résulte aussitôt une sorte de blocage, de mortification de la narration où cet acteur se trouvait engagé comme personnage. Pascal Bonitzer dit que « l'effet est celui d'une levée du masque, d'un bref dépouillement de la persona, où l'acteur se montre nu sous le regard d'un autre ⁵² ».

Mais on peut penser au contraire que ce regard-caméra exerce une force d'attraction, attirant le spectateur dans le film. En effet, toute image du monde est, en un sens, refus du monde, dans la mesure où la voir, c'est se mettre en face d'elle. Voir le monde, c'est être en lui ; voir l'image, c'est être devant elle. L'image est pur dehors, elle est ce qui m'exclut, ce qui *ne me regarde pas*. Pourtant, il suffit de bien peu de choses dans l'image, un regard par exemple, pour qu'elle devienne *fiction*, pour qu'elle me regarde de nouveau, pour qu'elle me happe en son univers, qu'elle suscite de nouveau des effets d'appartenance et de profondeur. C'est le cas



53. Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958, p. 4.

54. Alain Bergala, *Monika de Ingmar Bergman*, Crisnée, Yellow Now, 2005, p. 98.

55. *Ibid.*, p. 94.

56. Harriet Andersson, in *L'Avant-scène Cinéma*, n° 567, décembre 2007, p. 12.

de la plupart des regards-caméra que l'on peut rencontrer dans les films de fiction classiques, à commencer par le plus célèbre d'entre eux qui fut repéré par Godard dans *Monika* [PIC. 97] d'Ingmar Bergman : Monika (Harriet Andersson), jeune fille éprise de liberté, et Harry, jeune livreur, fuient leur famille et partent vivre sur une île où leur existence idyllique ne tarde pas à se dégrader peu à peu en raison du manque d'argent. Monika finit par vouloir quitter Harry, petit bourgeois, gentil, travailleur et économe, mais qui lui fait mener une vie qu'elle ne supporte pas plus que son ancienne condition de prolétaire. Elle décide de coucher avec le premier homme venu pour que la rupture soit définitive et qu'elle puisse quitter son mari et son enfant : à ce moment-là, alors qu'elle est en train de flirter avec un inconnu, Monika se retourne vers la caméra pour nous observer de ses yeux sombres et intenses... Cela dure presque trente secondes. Godard écrit dans son article qu'« il faut avoir vu *Monika* rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type [...] regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma ⁵³ ». Alain Bergala remarque judicieusement que ce que Godard repère dans cette « conspiration » entre l'actrice et le spectateur se voit connoté d'un sens moral – il parle de « mépris » – et laisse de côté l'idée de transgression érotique de ce regard comme « passe ⁵⁴ » entre la créature Harriet-Monika et le spectateur. Selon Bergala, « ce n'est pas tant le cinéaste, comme cela a trop été dit, qui fait un coup de force en transgressant la fameuse clôture de l'univers fictionnel. C'est le personnage lui-même, conscient d'être un personnage depuis l'arrivée dans l'île, qui prend l'initiative de regarder le spectateur ⁵⁵ ». L'actrice raconte :

À un moment Bergman m'a dit : « tourne la tête et regarde directement vers la caméra ». Je me suis dit qu'il était fou. J'avais des frissons quand je l'ai fait parce que c'était interdit de faire ça à l'époque. La première fois que j'ai vu le film, j'étais assise toute seule dans un cinéma. Je regardai ces yeux. Je savais que c'étaient les miens, mais je me disais, mon Dieu, pourquoi ce regard aussi triste... ⁵⁶

Selon Alain Bergala, ce regard préfigure ce qu'est le cinéma moderne : l'actrice regarde l'objectif de la caméra et, quel que soit l'endroit où est placé le spectateur, il a l'impression que c'est lui que Monika regarde. À chaque spectateur, Monika demande personnellement : « soit tu restes avec moi, soit tu me condamnes et tu restes avec mon gentil mari ». Il ne s'agit pas d'une simple transgression des limites fictionnelles mais d'une violation bien plus radicale et fondatrice du cinéma moderne qui exprime une véritable phobie envers la « direction de spectateurs » où

57. Alain Bergala, *Monika de Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 100.

58. Selon Estelle Bayon, l'obscène se révèle dans le regard-caméra par « une présence forte et indispensable qui pourtant n'est pas là, une présence absente, une absence présente, un entre-deux, une position limite et paradoxale du spectateur, à la fois trop là, et pourtant manquant ». Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, *op. cit.*, p. 162

59. Peter Watkin, *Edward Munch*, Norvège-Suède, 1974.

chacun éprouve la même émotion envers ce que lui propose un film, où le monde passe indifféremment par la même compréhension, la même émotion, où il n'y a pas de dysfonctionnement dans la gestion collective des spectateurs. Ici, au contraire, chaque spectateur doit prendre un parti qui n'est pas forcément celui de son voisin.

De plus, comme le fait remarquer Bergala, le plan est tout à fait prémédité : lorsque l'actrice se détourne de son partenaire pour regarder droit dans les yeux et avec insistance le spectateur assis dans le noir, la lumière du jour provenant de la vitre du café s'éteint progressivement pour ne garder qu'un rapport d'intimité avec Monika, « cette extinction de la lumière "jour" du décor [...] nous livre à un face-à-face purement hypnotique avec elle, hors du monde supposé réel de la fiction ⁵⁷ ». Bergman, ici, est à la limite de l'obscène, l'« impudeur » du plan venant de ce que le cinéaste engage le spectateur dans une relation intime avec son personnage ⁵⁸. Enfin, cet ébranlement de l'énonciation donne la pleine (dé)mesure de la liberté absolue de Monika.

On peut également penser à un autre film : *Edward Munch* ⁵⁹ de Peter Watkins. Le peintre expressionniste y est présenté comme un homme hanté qui ne trouve que l'art pour exprimer son impossible rapport au monde, son extrême sensibilité. Par des effets incessants de regard-caméra, le personnage se trouve extrait de la narration, « décalé », comme s'il était à la fois dans la scène et déjà un peu en dehors, ici et pas tout à fait là. La voix off, qui rapporte des propos extraits du journal du peintre, s'ajoute à ce regard distant qui « nous » est adressé et perturbe encore un peu plus la place du personnage dans la fiction. Watkins pousse très loin cette idée, faisant de son film de plus de trois heures un véritable voyage mental. Dans un même temps, chaque regard-caméra a un effet étonnant, celui de rendre non pas plus « réaliste », mais plus « réel » ce personnage fascinant.

Nous avons vu dans *Le Cinquième fantasme* de nombreuses occurrences d'une utilisation « magique » du *sixième segment* : par l'artifice du « placement en commande ». Mais qu'en est-il à présent de ce *cinquième segment*, cet espace situé derrière la caméra et qui peut donc désigner, aussi bien, ce qui se situe derrière la caméra que ce qui se situe devant l'écran de projection, soit l'auteur soit le spectateur selon qu'on se place dans un contexte créatoriel ou spectatoriel ? Dans mon récit, si le regard-caméra est si souvent exploité, c'est pour une raison bien précise qui est que le regard – celui de la caméra – est si présent, si insistant, si « charnel » qu'il s'en trouve pour ainsi dire « repéré », non plus seulement par les spectateurs, mais aussi par les personnages. C'est ce que montre la scène se déroulant sur la Jetée : alors que les deux personnages, Françoise et la Femme Mystère, discutent à propos d'un mystérieux « autre côté », cette dernière fait soudain mention de la caméra. Françoise, étonnée, intriguée, demande de

60. Sur l'analogie entre le « monde des morts » et le « monde du spectateur », cf. *supra*, « Witz... », p. 219.

61. Ainsi, peut-on repérer plusieurs étapes dans la prise de conscience par Françoise de son statut (méta)diégétique :

1. (prégénérique) : Françoise est une actrice.
2. (générique) : Françoise est une actrice qui « flirte » avec son rôle que lui propose le titre-miroir du film.
3. (fin 1ère partie) : Françoise « se réveille » dans la peau de son personnage (statut ambigu).
4. (toute la seconde partie) : Françoise est un personnage « normal », c'est-à-dire *inconscient* de son statut de personnage, mais que la Femme Mystère – en cela figure fantasmatique de l'analyste – s'attache à faire voler en éclat.
5. (troisième partie) : Françoise est un personnage conscient de son statut, mais qui le supporte encore mal ; par exemple, elle n'aime pas qu'on l'appelle Françoise.
6. (fin troisième partie) : c'est le choc, le traumatisme de la rencontre entre Françoise et son personnage fatal, Cailyn, qui va remettre les choses en ordre. Lorsqu'on voit, à la toute fin, Françoise se retourner vers la caméra – vers l'équipe du film et vers les spectateurs –, sourire, puis disparaître en fondu, il ne fait plus le moindre doute qu'à ce moment précis, elle sait qui elle est et vers quoi elle disparaît...

quoi il s'agit, qu'est-ce que cette caméra ? À quoi la femme Mystère répond en se tournant vers le cimetière⁶⁰ et tendant sa main dans notre direction (regard-caméra). Françoise suit le geste du regard en tournant la tête très lentement... Mais on change d'axe au dernier moment, avant que Françoise ne soit regard-caméra, pour la cadrer de profil, regardant dans la direction indiquée par la Femme Mystère, c'est-à-dire à présent hors-champ à gauche du cadre. Françoise s'interroge, quelque peu déroutée, sur ce qu'elle est censée voir... La Femme Mystère se retourne vers l'endroit qu'elle désigne à Françoise, puis rabaisse son bras, déçue : « non... rien. Trop tard », puis elle se tourne vers Françoise et, aussitôt, pointe son doigt pour désigner *quelque chose* derrière Françoise (regard caméra) : « Si ! LÀ ! ».

Ainsi, à deux reprises, la Femme Mystère désigne la caméra qui, se voyant « repérée », change d'axe au dernier moment, avant que Françoise ne pose son regard sur elle. On nous révèle ici que le personnage de la Femme Mystère a conscience d'être dans un film, là où Françoise, personnage « innocent » ignore tout de ce cruel artifice : en elle, l'actrice est en quelque sorte refoulée – ou plutôt, c'est comme si l'actrice refoulait cette présence symbolique de la caméra, comme si elle souffrait d'une sorte de cécité partielle... Mais ce n'est pas cette cécité qui nous paraît étrange, c'est au contraire la clairvoyance de la Femme Mystère, puisque, traditionnellement, lorsqu'elle joue une scène, l'actrice – ou plutôt le personnage qu'elle incarne – est censé ne pas voir ce qui appartient au hors-cadre, à la fabrication du film : caméra, techniciens, marquages au sol, etc. L'endroit de la caméra – le champ absent – est censé être vide ou bien contenir un objet « neutre », sans importance.

Nous avons vu que la seconde partie du film dans laquelle s'inscrit cette scène correspond à la thématique de la « névrose ». Or, ce terme ne m'a jamais vraiment satisfait. À l'époque où je l'ai choisi, je ne savais pas précisément ce qu'il signifiait dans le champ de la psychanalyse, je me satisfaisais d'une vague idée faisant référence à un conflit psychique. Il ne me satisfaisait pas, mais je l'ai conservé, faute de mieux. Aujourd'hui, après lecture de Freud, j'ai, en écrivant ce paragraphe, de belles surprises quant à l'adéquation de ce concept avec cette seconde partie du *Cinquième fantasme*. En effet, le dialogue sur la Jetée entre Françoise et la Femme Mystère – notamment l'extrait que l'on vient de décrire – m'apparaît fantasmatiquement comme une conversation entre, respectivement, psychanalysée et psychanalyste : tout au long du dialogue, on sent bien que la femme Mystère essaye, par la suggestion, plus ou moins subtilement, de libérer ce qui est « refoulé » en Françoise et qui est, tout simplement, le cinéma⁶¹ : la caméra, son statut de personnage, etc. Plusieurs détails, dans la suite du récit, confirment cette idée de cure fantasmatique : lorsque Françoise parle de son rêve, la Femme Mystère s'empresse de lui

62. Cocteau le faisait remarquer : « un film [est] propre à mettre en œuvre les incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre ». Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 68.

63. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 120.

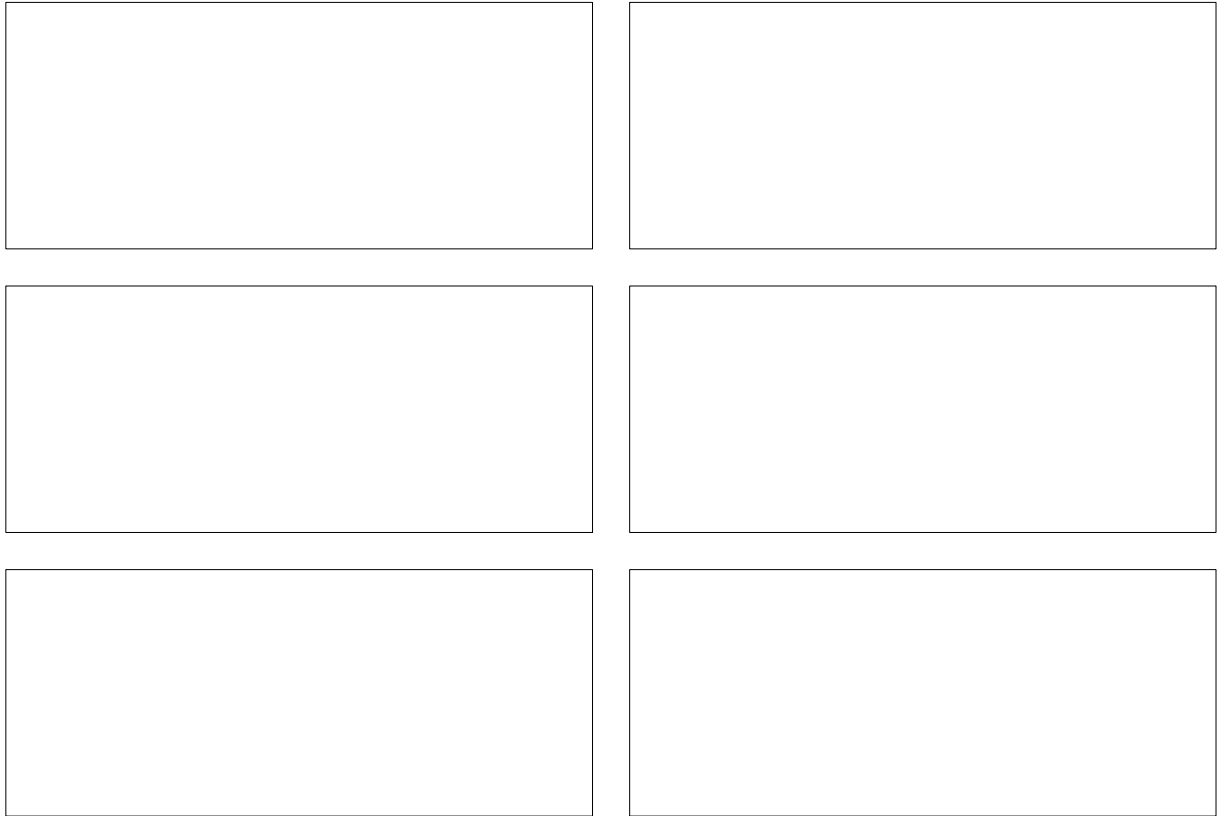
demander de quoi il s'agit ; il y a le carnet avec sa mystérieuse question (y inscrire ce qui lui passe par la tête) ; il y a le banc-divan ; et puis, enfin, la révélation qui se fait avec cet objet symbolique de la psychanalyse – le miroir – qui déclenche les larmes de Françoise, celle-ci ayant découvert la vérité au plus profond de son image...

Nous n'allons pas analyser tous les regards-caméra qui jalonnent *Le Cinquième fantasme* : concentrons-nous sur un dernier exemple situé à la toute fin du film. Françoise vient de récupérer son image meurtrie dans une flaque d'eau : elle glisse le polaroid troué sous son décolleté, puis se remet tranquillement à marcher. Après quelques pas, elle s'immobilise, puis se retourne comme pour vérifier quelque chose : elle nous observe alors quelques instants, curieuse... sourit, puis reprend son chemin. Au bout d'une vingtaine de mètres, elle disparaît dans un long fondu. Plus qu'au spectateur, c'est à l'équipe du film que ce regard est adressé : on sent bien, dans le mouvement des yeux, qu'elle observe le perchman, puis la scripte, le réalisateur ou tel autre membre de l'équipe. C'est le dernier plan du film, c'est peut-être le dernier plan prévu sur le plan de travail, et ce regard est un « au revoir » – « au revoir » de l'actrice à son équipe avec laquelle elle a passé plusieurs mois, « au revoir » du personnage au spectateur avant qu'elle ne disparaisse définitivement (jusqu'à une nouvelle projection du film). Mais on sent bien, dans ce regard, ce sourire esquissé, que Françoise n'est plus dupe de son statut fictionnel, elle a évolué, elle a appris : les caresses de son image, les paroles de la Femme Mystère (personnage brechtien par excellence), les coups des Tueurs... tout cela compose une sorte de parcours initiatique dont l'étrange objectif est cette prise de conscience, cette « distanciation » que l'on a analysée – distanciation produite par divers procédés de recul dont le parangon cinématographique, rappelons-le, n'est autre que le regard-caméra sur lequel s'achève *Le Cinquième fantasme*.

On peut ressentir, dans ces différents procédés obscéniques, comme une volonté de faire cohabiter deux mondes pourtant inconciliables⁶² : le représenté et la représentation. Jean Mitry décrit la scène suivante :

Un homme vient du fond du décor et arrive au premier plan. Il s'approche de moi – semble-t-il – mais à peine est-il là, tout près, qu'il disparaît hors-champ, sur le côté. Il ne m'atteindra jamais. Il ne peut pas franchir « son » espace ; un espace auquel il est attaché, dont il dépend, et hors duquel il n'est rien. Un monde nous sépare...⁶³

Le personnage ne peut effectivement sortir de son espace, mais son regard, nous venons de le voir, peut « percer » de l'écran et venir me « toucher ». De même, cet « échange » entre l'espace-temps



PIC. 99 David Lynch, *Lost Highway*, États-Unis, 1997.

64. On appelle « déictique » tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence à la situation dans laquelle cet énoncé est produit (l'énonciation) : lieu, temps, sujet parlant, etc. (par exemple, ici, là-bas, maintenant, hier, dans un an...).

65. Filmophonique : « qualifie tout fait inhérent à la présentation du film en projection devant des spectateurs dans une salle ». Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, *op. cit.*, p. 8.

66. Guy Astic, *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 96.

67. Cf. *supra*, « Une aire de jeu », p. 163 sq.

68. Hanna Segal, *Rêve, art, phantasme*, Paris, Bayard, 1993, p. 185.

diégétique et l'espace-temps de la projection peut prendre d'autres formes. Je pense par exemple aux éléments déictiques ⁶⁴ contenus dans la réponse que donne la Femme Mystère lorsque Françoise demande quand est-ce qu'elles se seraient rencontrées : « hier... hier ou avant-hier, peu importe – mais à la même heure ! », elle regarde sa montre, sourit et ajoute « très précisément ». À quoi cela peut-il faire référence sinon au fait que, quelque soit le jour et l'heure où le film est projeté dans une salle, ce moment où Françoise pose sa question et où la Femme Mystère regarde sa montre sera toujours identique, toujours à la même heure, la même minute, la même seconde ? La Femme Mystère mêle dans sa réponse le temps extra-filmique de la projection, ce qu'on peut appeler le temps filmophanique ⁶⁵ (« hier... hier ou avant-hier », ajoutant d'ailleurs que cela n'a aucune importance) et le temps purement diégétique (« à la même heure, précisément »).

Lynch nous offre quelque chose de semblable dans son film *Lost Highway* [PIC. 99] : lorsqu'il découvre la photo d'Alice en compagnie de sa sœur brune Renee, les deux jumelles posant côte à côte, Pete demande à la blonde « c'est toi... toutes les deux ? ». D'une certaine façon, Pete désigne ainsi l'actrice Patricia Arquette incarnant les deux rôles : pour lui, Alice est aussi bien la blonde que la brune. Guy Astic en conclue que « l'effet d'étrangeté vient [...] aussi de l'artifice cinématographiques qui vient à s'afficher. L'intéressée dément et désigne seulement la blonde, ce qui provoque chez Pete une réaction somatique soudaine avec saignement de nez, comme s'il accusait le coup physiquement face au scandale logique affiché ⁶⁶ ».

Décadrages

Il y a quelque chose d'éminemment ludique dans cette exploration et ce questionnement des techniques cinématographiques. Rappelons ce qu'on a déjà analysé ⁶⁷ et que résume parfaitement cette phrase d'Hanna Segal : « le jeu est une manière à la fois d'explorer la réalité et de la maîtriser ; c'est une manière de faire l'apprentissage du potentiel et des limites du matériel avec lequel on joue, l'apprentissage aussi de ses propres capacités et limitations ⁶⁸ ». À cette occasion nous avons évoqué le cinéma de Lynch et notamment l'analyse qu'en fait Michel Chion dans son livre consacré au cinéaste et dont voici le paragraphe peut-être le plus essentiel :

La réussite de Mulholland Drive vient aussi d'une certaine adéquation entre thème et forme : ici, plus qu'ailleurs peut-être, Lynch joue « avec » le cinéma (et non « du » cinéma) comme avec un jeu d'enfant dont il teste, par curiosité avide, les pouvoirs [...]. Par exemple semble dire le film, si on bougeait la caméra pour suggérer la

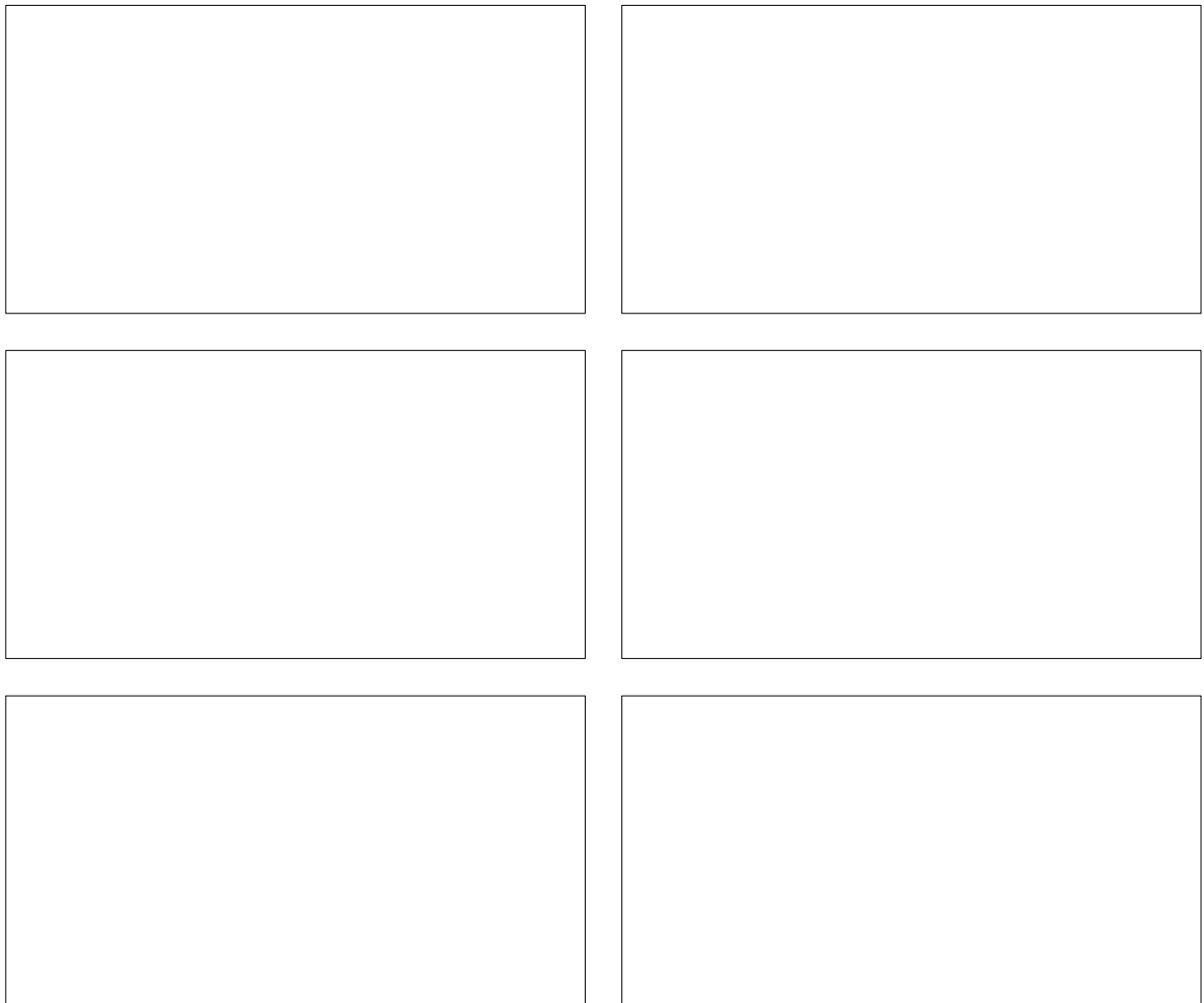


FIG. 100 David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

présence de quelqu'un ? Tiens, justement, il y a quelqu'un. Si l'on jouait avec le découpage à « Coucou c'est moi » ? [...] ou bien, si l'on jouait à faire disparaître un personnage dès qu'il sort du champ ? Abracadabra, « Fort-da ! », il n'est plus là, mais il n'est vraiment plus là. Et enfin, si l'on suggérait une ambiance terrible dans un lieu normal, soit par des grondements, soit par un silence parfait où ne se détache plus qu'un bruit minuscule ? ⁶⁹

Jouer « avec », c'est forcément prendre du recul par rapport à l'outil que l'on a en sa possession. Il faut, pour comprendre cette phrase, la replacer dans son contexte musical : en effet, il est admis de dire qu'on joue « du » piano ou « du » violon... jouer « avec » un instrument de musique, c'est faire l'enfant, c'est ne pas utiliser l'instrument comme il faut, ce qu'enseigne le solfège, mais comme il ne faut pas (on y revient) c'est-à-dire d'une manière différente. Jouer « avec », c'est jouer comme « avec » un jouet, avec toutes les libertés – et même davantage – que permet l'outil en question, qui n'est plus alors vraiment un outil puisque sa fonction d'origine (son bon usage) est perverti.

Partons de l'exemple lynchéen évoqué par Michel Chion pour analyser plus en détails l'un des jeux récurant « avec » le cinéma : le jeu proprement obscène avec les bords de l'écran où se confondent les limites perceptives de la scène – le *hors-champ* – et celles, réelles, du tournage – le *hors-cadre*. Que voit-on dans cette séquence [PIC. 100] ? Rita et Betty rentrent du Silencio, ce club très étrange où, sous l'emprise d'un spectacle fait d'illusions et de désillusions, Betty a découvert à l'intérieur de son sac un cube bleu de la même texture métallique que la clé bleue déjà en possession des deux femmes. Elles pénètrent dans l'appartement où elles ont laissé la clé bleue... mais, avant d'avoir pu ouvrir l'étrange objet, Betty disparaît soudainement et magiquement en laissant Rita, seule devant l'objet énigmatique. Cette disparition, Lynch lui confère une dimension cinématographique, c'est-à-dire que Betty ne disparaît pas derrière une porte, un rideau ou bien sous le lit, mais littéralement *via* le *hors-champ* qui se fait *hors-cadre*. Betty pose la boîte sur le lit : la caméra suit son mouvement, puis recadre Rita qui est allée chercher la clé et revient avec celle-ci près du lit... où Betty a disparu. Il aura suffi que Betty disparaisse *visuellement* moins de trois secondes pour qu'elle disparaisse *réellement*, c'est-à-dire qu'au moment où l'on revient près du lit, là où elle est censée se trouver, *elle n'y est plus*.

Il faut préciser tout de suite ce qu'on appelle « champ » et « cadre » et ce qui les distingue. Le champ / hors-champ relève de l'imaginaire, *il est du côté de l'énoncé* et permet de produire des effets narratifs tels qu'en regorgent les films à suspense ou les films d'horreur : le hors-champ,

70. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 118.

71. Sur le cadre du tableau de peinture : cf. Victor I. Stoichita, « Marges », in *L'Instauration du tableau*, *op. cit.*

72. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, *op. cit.*, p. 23.

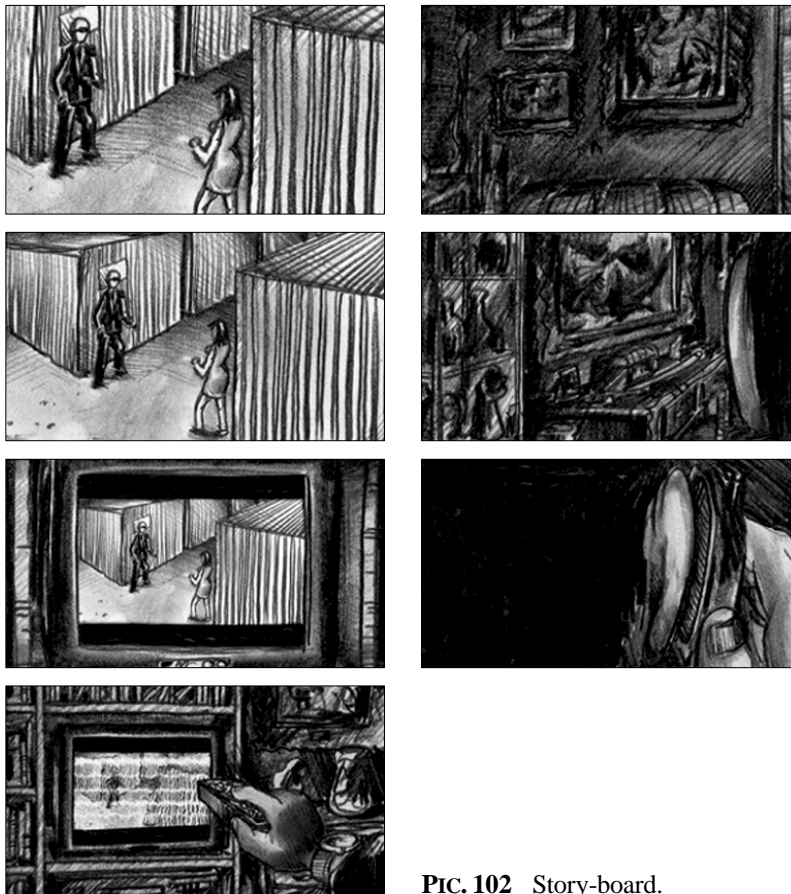
73. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 30.

74. *Ibid.*, p. 132.

c'est ce qu'on ne voit pas, mais qui est là quand même et qui apparaîtra bientôt si l'on panote quelque peu. Le cadre / hors-cadre relève du discours, *il est du côté de l'énonciation*. En principe, le hors-cadre n'existe pas diégétiquement : contrairement au hors-champ qui est « orienté et spatialisé », le hors-cadre, précise Jacques Aumont, « n'a, à proprement parler, aucune *dimension*. Autrement dit, le cadre-limite régit seulement l'intérieur, la surface qu'il délimite ; au-delà du cadre-limite, il n'y a rien qui puisse se mettre en rapport avec cet intérieur, ni en termes fictionnels – cela, c'est la fonction de la "fenêtre" –, ni en termes visuels en général ⁷⁰ ». André Bazin disait que l'écran n'est pas un cadre mais un cache mobile promené sur une réalité continue. Toute cette tendance trouve en face d'elle les esthètes du cadrage : le rectangle est pour eux une caution prestigieuse, grâce à lui le cinéma est un art plastique.

Contrairement au cinéma, le tableau possède traditionnellement un véritable cadre ⁷¹ *matériel* et son hors-cadre est visible – musée, galerie, salon... – alors qu'au cinéma il est nocturne : c'est le noir complet dans lequel est plongé et fait partie le spectateur. Le tableau possède un *cadre-objet*, un encadrement matériel qu'il faut distinguer du *cadre-limite* ou *cadre-fenêtre* filmique. Pour Bazin toujours, le cadre pictural est « centripète » : il ferme le tableau sur l'espace de sa propre matière et de sa propre composition, il oblige le regard du spectateur à revenir sans cesse à l'intérieur, à voir moins une scène fictionnelle qu'une peinture, un tableau, *de la peinture*. À l'inverse, le cadre filmique est « centrifuge » : il amène à regarder loin du centre, au-delà même des bords du cadre, il appelle inéluctablement le hors-champ, une fictionalisation du non-visible. Le cadre peut donc soit ouvrir l'œuvre, soit la fermer : il peut contraindre le regard à parcourir le champ offert ou inciter l'esprit à vagabonder au-delà de ses limites

Pour résumer, l'écran de cinéma qui réunit de part et d'autre de ses quatre côtés ce qui procède du champ et ce qui procède du cadre, est un cache – la « fenêtre » – pour le *donné imagé* (le champ), un cadre pour le *donné imageant* (la représentation). Comme disait Christian Metz, « le cinéma, c'est le monde devenu tableau et pourtant resté monde ⁷² ». Jacques Aumont identifie le cadre – le hors-cadre plutôt – « comme lieu jamais récupérable imaginativement, lieu éminemment symbolique où se machine la fiction mais où elle ne pénètre pas ⁷³ ». Mais, précise-t-il un peu plus loin dans son livre consacré aux rapports intimes qu'entretiennent peinture et cinéma, « le hors-champ "imaginaire" [...] peut, s'il est maintenu dans le non-vu avec insistance, provoquer l'irruption du hors-cadre, ou à tout le moins un certain trouble, dû à l'ambiguïté de son statut ⁷⁴ ». En effet, si le hors-cadre n'a, en principe, aucune *dimension*, le but d'un certain cinéma – que l'on peut qualifier en ce sens de « plastique » – est de lui en donner une, de le « matérialiser », non pas dans la salle de cinéma, mais *dans* le film, c'est-à-dire



PIC. 102 Story-board.

75. En effet, il faut préciser que le « cadre » d'un film n'est pas constitué que de quatre côtés, mais de six comme un cube : en plus des quatre côtés de la projection, il y a la portion d'espace qui se situe derrière la caméra (cinquième segment : cf. *supra*, sur le regard-caméra, p. 551 sq.) et tout ce qui se trouve caché derrière les décors (sixième segment). Cf. Noël Burch, *Praxis du Cinéma, op. cit.*, p. 39

76. En revoyant la scène, je m'aperçois en réalité qu'il s'agit d'avantage d'un jeu (temporel) « avec » le montage : en effet, Godard procède à une coupure avec changement d'axe (180°) au moment où Anna Karina disparaît derrière le pilier, et elle réapparaît habillée dans le plan suivant.

77. J'analyse cette séquence plus en détails dans ma « (re)lecture » : cf. *infra*, p. 669 sq.

78. Cette ellipse est donc à la fois *spatiale* (la terrasse entre les deux escaliers de la Grande Arche) et *temporelle* (le temps que les deux personnages mettent pour traverser cette terrasse). On pourrait même dire que cela va plus loin que l'ellipse, puisque cette barre verticale du *split-screen* matérialise cinématographiquement la frontière qui sépare symboliquement deux « mondes » : la Jetée (monde imaginaire) et le Parvis (monde des affaires). Diégétiquement, c'est la Grande arche qui tient ce rôle, faisant office de « porte » entre les deux « mondes ».

diégétiquement par un subterfuge plus ou moins perceptible. Ici, le cadre est intériorisé, incorporé à l'image là où normalement c'est l'image qui appartient au cadre, étant produit de celui-ci. Ce jeu parfois très louche avec les bords, Lynch nous en offre un exemple très éloquent, ainsi que nous venons de le voir, créant un moment cinématographique pur, le hors-cadre se situant non plus seulement par rapport au champ pictural, mais également par rapport au champ iconique, à l'univers diégétique.

De ce type de mise en scène où le plan ne délimite plus sans également *définir*, le cinéma nous en propose maints exemples, récupérant ce lieu « jamais récupérable imaginativement » au profit de la fiction. On peut penser à la pomme qu'Alex (Denis Lavant) jette hors-champ dans *Mauvais sang* (Léos Carax) et qui retombe poireau ; à Anna Karina, dans *Une femme est une femme* (Godard) qui, passant en déshabillé derrière⁷⁵ un pilier, en « ressort » entièrement vêtue⁷⁶ ; sans parler des cartoons qui raffolent – la chose n'est pas étonnante – de ce type de jeu : par exemple, le bras d'un personnage passe hors-champ à droite du cadre pour rentrer symétriquement à gauche ; ou bien un personnage qui se précipite hors-champ et s'aperçoit – trop tard – que le sol a laissé place à un gouffre sans fond, etc. D'autres films nous offrent une utilisation plus symbolique du hors-cadre, faisant de cette limite, tel Cocteau dans *Orphée*, un *seuil* entre le monde des vivants et le monde des morts : dans la scène où Orphée traverse le miroir, la caméra est disposée en plongée totale de telle manière à ce que le miroir se superpose à l'un des côtés du cadre. En traversant le miroir, Orphée passe non pas hors-champ, mais dans une espèce de hors-cadre, car dans une autre dimension : de l'autre côté, chez les morts. Le hors-cadre, en effet, est toujours autre que ce que contient le cadre et qui est visible : autre dimension, autre monde, autre niveau narratif, etc.

Le Cinquième fantasme n'est pas en reste de ce jeu avec les bords, à commencer par le pré-générique qui se déroule dans un studio de tournage, avec son écran blanc aux proportions du pano 2.35 qui matérialise le cadre à venir [PIC. 123] : lorsque la caméra s'est suffisamment rapprochée et que les bords du cadre se confondent avec ceux de l'écran blanc, celui-ci se transforme aussitôt en espace blanc sans plus aucune limite : le hors-cadre (espace de tournage) devient hors-champ (vide infini)⁷⁷. Il y a également l'usage particulier du *split-screen* qui matérialise une sorte d'ellipse⁷⁸ « au travers » de laquelle passent les deux personnages quasiment sans rupture sensible. Il y a la disparition de la Femme Mystère alors qu'elle se trouvait assise sur le banc aux côtés de Françoise. Il y a l'apparition du double de Françoise sur le Parvis alors que celle-ci est assise à la terrasse du bistro [PIC. 79]. Il y a la *disparition* de la foule (hors-champ) sur le Parvis de la Défense tandis que Françoise s'approche de la cabine



PIC. 103 Fred, « Interférence », in *Le Fond de l'air est frais*, Paris, Dargaud, 1973, pp. 6-7.

79. On retrouve également cela chez Winsor McCay et son *Little Nemo*.

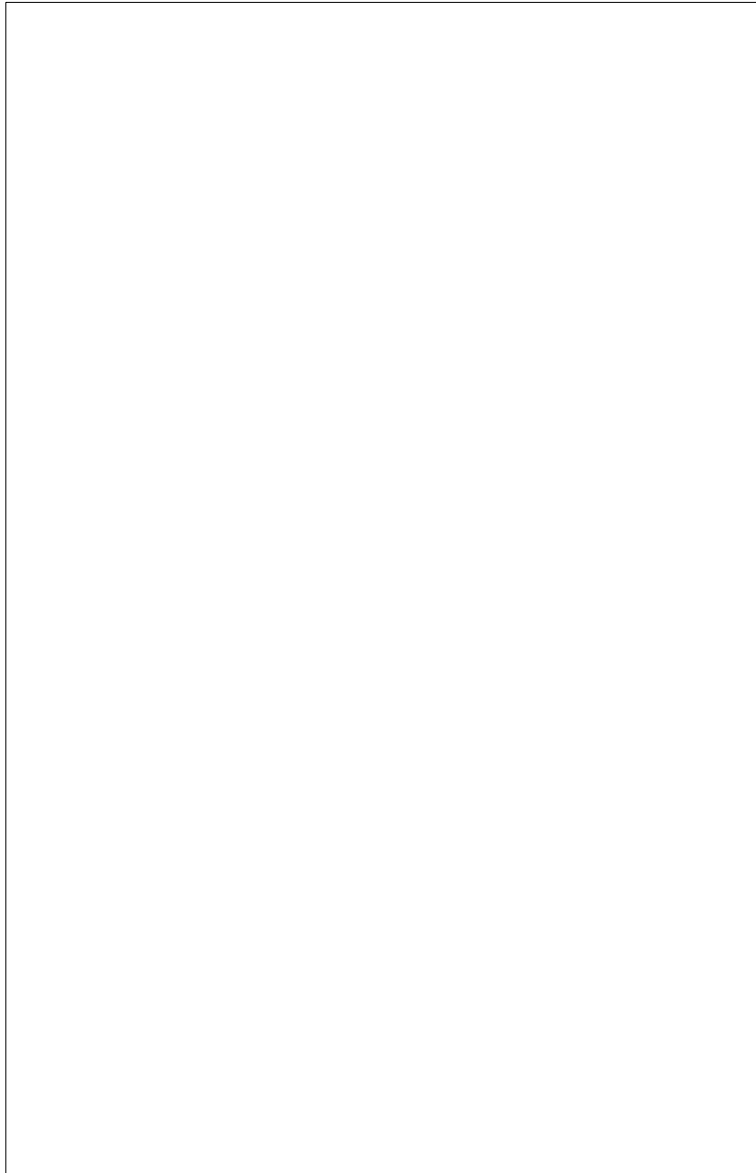
80. Cf. Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, Bruxelles, Casterman, 1998.

81. Cf. Daniel Arasse, « Détail 5 : mouches », in *Le Détail, op. cit.*, pp. 117-126.

téléphonique rouge, puis l'apparition de la Petite Fille Mystère et enfin celle de la Femme Mystère près du banc où s'assoit Françoise alors qu'un plan large avait pris soin, juste avant, de montrer l'étendue désertée du Parvis. Il y a le jeu avec l'affiche du film dans la rue sombre. Il y a la scène où la caméra « sort du film » pour cadrer la scène de combat entre Françoise et le Tueur en Noir sur un écran de télévision dans la chambre d'hôtel de l'Homme à la Voix Grave [PIC. 102]. Il y a la pénétration de la caméra dans la photographie représentant le bureau du photographe [PIC. 63]. Il y a la permutation entre Françoise et Cailyn dans l'entrepôt [PIC. 82]. Il y a les différents passages « en commande » déjà analysés, qui permettent de transformer tel ou tel décor lorsqu'il disparaît derrière un personnage : le reflet de Françoise qui s'autonomise « derrière » le titre-miroir, la Femme Mystère qui disparaît derrière un pilier de la Jetée [PIC. 65], le reflet des toilettes qui devient celui de la salle de bain et inversement [PIC. 72], etc. La liste est loin d'être exhaustive.

Ce jeu ambigu entre le représenté et la représentation se retrouve dans toute forme d'art, mais il prend, dans chacune de ces formes, c'est-à-dire selon le médium, une tournure particulière, puisque par définition ce jeu intervient sur les structures intimes de l'œuvre. Prenons l'exemple de Fred en bande-dessinée : dans cette très courte histoire [PIC. 103] en deux planches, l'auteur met en scène un personnage aux prises avec les pièges que recèle un décor qui n'est autre que la structure essentielle de toute bande dessinée : les « cases ». Que voit-on ? Un personnage marche « sur » la base des cases du premier bandeau comme s'il s'agissait d'un sol « réel », diégétique : il s'agit là d'une convention formelle que l'on retrouve dans certaines bandes-dessinées, notamment dans *Tintin*. Malheureusement, la troisième case ne possédant aucun « plancher » (défaut de structure), le personnage tombe directement dans la sixième case située à l'« étage » en dessous, là où se trouvait déjà notre personnage, non pas autre part (toutes les cases se ressemblent), mais dans un autre temps (postérieur). Cette chute va dès lors permettre à l'auteur d'orchestrer ingénieusement toute une série d'« interférences », les personnages se multipliant au fur et à mesure que le récit progresse, que les limites rigoureuses – architecturales – de la mise en page se brisent, jusqu'à la case finale dans laquelle échoue le tas de clones graphiques. Ce type de jeu « avec » les traits formels spécifiques à la bande dessinée est caractéristique du travail de Fred⁷⁹. Il s'agit, pour reprendre la terminologie de Benoît Peeters⁸⁰ d'une « utilisation productrice » de la mise en page, l'histoire se développant en fonction de celle-ci.

Dans son livre sur *Le Détail*⁸¹, Daniel Arasse nous offre un exemple en peinture de cette « synthèse » entre le représenté et la représentation, entre l'iconique et le pictural : il s'agit de

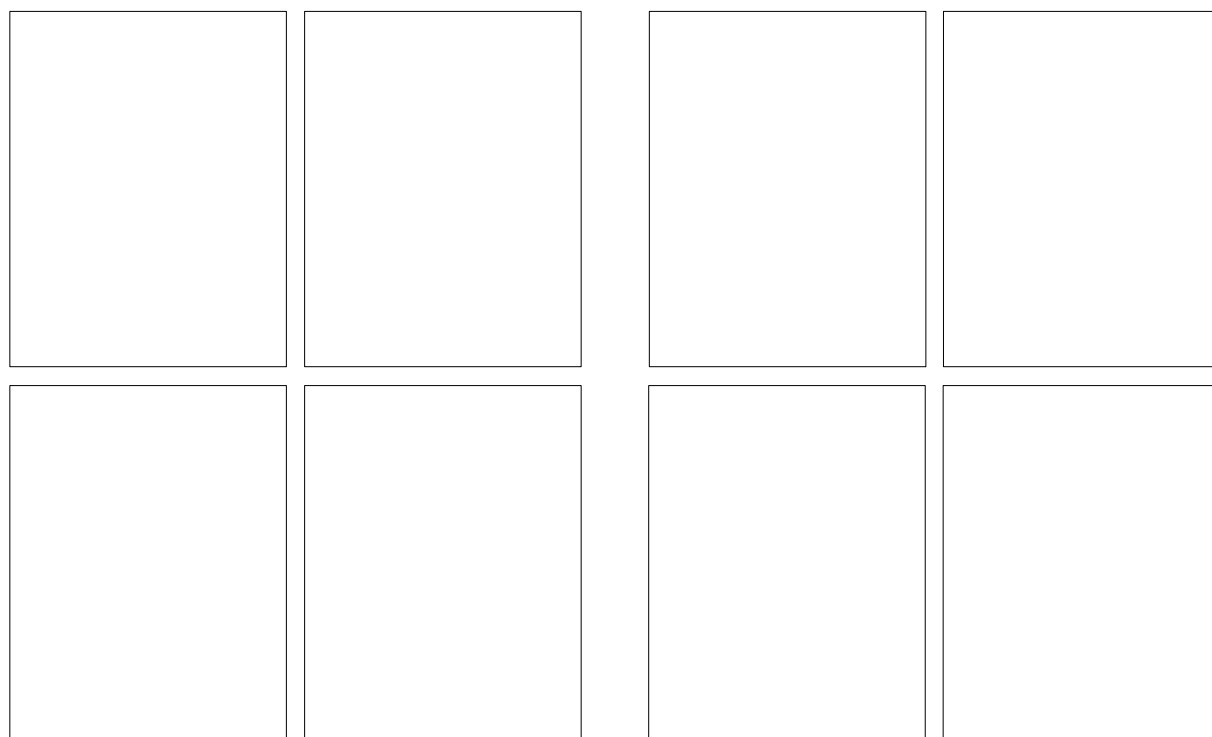


PIC. 104 Carlo Crivelli, *La Vierge à l'enfant*, 1473, détrempe et or sur bois, 36,5 x 23,5 cm.

82. « Si le dictionnaire, consacrant l'acceptation populaire du terme "roman-photo", définit celui-ci comme une "intrigue romanesque ou policière racontée sous forme de photos accompagnées de textes, intégrés aux images" (Larousse), nous ne saurions être quitte d'un examen attentif des possibilités artistiques spécifiques du roman-photo, que nous préférons appeler *photoroman*, d'ailleurs, afin d'éviter autant que possible de le confondre avec un genre romanesque, et de symboliser par là la prééminence de la photographie ». Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du photoroman*, Paris, Edilig, 1983, p. 9.

la représentation de la mouche sur certains tableaux tel *La Vierge à l'Enfant* [PIC. 104] de Carlo Crivelli – représentation telle qu'il nous est impossible de déterminer si la mouche est posée sur l'objet représenté (le petit muret où est également assis l'Enfant Jésus) ou sur l'objet de la représentation (la surface peinte du tableau). La Vierge semble regarder l'insecte tout en écartant l'Enfant qui, lui-même, protège le chardonneret qu'il tient dans ses mains. De même, l'ombre portée par la mouche respecte le dispositif d'ensemble, se projetant à droite sur le petit muret, si bien qu'on a l'impression qu'elle se situe sur le même « niveau » de représentation que les deux personnages : la mouche est posée sur le petit muret. Cependant, une seule caractéristique de cet étrange détail met à mal cette hypothèse, c'est la taille de la mouche : si on place l'insecte, tel que nous venons de le faire, dans l'espace de la Vierge et de Jésus, celui-ci apparaît quasiment aussi gros que le chardonneret soit plus de cinq centimètres de long. Au contraire, si l'on calcule la taille de la mouche par rapport aux dimensions du tableau (36,5 x 23,5 cm), c'est-à-dire non plus par rapport au représenté mais par rapport à la représentation, alors la mouche recouvre ses proportions naturelles, soit un peu plus d'un centimètre de long. Dans tous les cas, qu'elle soit interprétée comme dramatiquement intégrée à la représentation ou feinte posée sur la toile, la mouche suggère la coexistence d'un double système de représentation désignant l'artifice d'ensemble du tableau : l'artiste instaure un trouble dans l'esprit du spectateur, tissant un lien symbolique entre représenté et représentation, comme si le regard de l'Enfant Jésus « dépassait » la dimension iconique du tableau (le monde représenté) pour aller se poser « au-delà », c'est-à-dire littéralement *sur* la toile, là où semble s'être posée cette mouche inquiétante, et qui n'est autre que l'espace du spectateur. Soudain, le tableau nous regarde.

Dans un domaine plus proche du nôtre, le photoroman⁸², il y a cette très belle œuvre de Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, qui regorge de ce type de jeu « avec » les codes de son médium, engendrant de multiples interférences entre ce qui tient de la photographie comme contenu (le représenté) et ce qui tient de l'objet-photographie (la représentation). Par exemple, il y a cette scène – que l'on retrouve d'ailleurs dans *Le Cinquième fantasme* – où une femme en robe blanche s'arrête devant une photographie encadrée (cadre dans le cadre), photographie que l'on retrouve à l'identique sur la page suivante – plein cadre – et « dans » laquelle l'instant photographiquement figé se défait et se prolonge, les personnages photographiés poursuivant leurs faits et gestes dans les images suivantes... Inversement, après quelques péripéties, on prend du recul, c'est-à-dire qu'on « ressort » de la photographie [PIC. 105] que l'on retrouve encadrée au même endroit, observée par la même femme en robe blanche qui s'en va à présent que la « scène », terminée, se trouve à *nouveau* figée. L'image encadrée a



PIC. 105 Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Paris, Minuit, 1985, pp. 37-38.

83. *Ibid.*, p. 22.

84. *Ibid.*, p. 80.

85. *Ibid.*, p. 12.

86. Lecture par Jacques Derrida, in *Droit de Regards*, Paris, Minuit, 1985, p. XXV.

comme conservé la trace des événements : malgré un cadrage identique, on remarque que la position des personnages s'est inversée : l'homme qui était assis est à présent debout devant la fenêtre, remplaçant la femme qui se retrouve assise à la place de l'homme...

Le photoroman, en tant que temporalité figée transformée en espace, est le « médium » idéal pour ce type de jeu obscénique ou plutôt, si l'on prend les choses dans l'autre sens, l'auteur du récit – si récit il y a, ce dont je ne doute pas (un exemple parfait de « récit plastique ») – pose avant tout la question de son « médium », c'est-à-dire qu'il s'interroge sur les spécificités du photoroman. Comme y insiste Jan Baetens, c'est dans la mesure où il saura faire percevoir la force et l'intérêt de ses structures spécifiques que le photoroman – comme tout art – assurera ses lendemains : « le "récit" est plutôt une manière de texte poétique, une allégorie scripturale pour la composition iconique ⁸³ » ; « la page productrice, enfin, génère une histoire à partir de ses propres traits formels ⁸⁴ ».

Prenons un autre exemple extrait toujours du même livre [PIC. 106] : on retrouve une photographie encadrée et accrochée au mur, représentant une scène à laquelle on vient d'assister quelques pages auparavant ; une petite fille (présente dans la photographie) décroche le cadre et amorce le geste de le briser au sol ; la page suivante nous montre une photographie encadrée dont le verre brisé a été ramassé et déposé sur l'image montrant la petite fille en train de projeter le cadre par terre. Ainsi, dans une même image, celle imprimée sur la page du livre, il nous est (re)présenté l'acte en train d'avoir lieu – représenté représenté (cadre dans le cadre) – et son résultat – représentation représentée (le cadre brisé) – comme si l'iconique se répercutait une fois de plus sur le pictural : ici, le support de l'image. La scène est également symbolique de ce que prône Jean-Claude Chirollet : selon lui, « le roman-photo, surtout celui qu'on peut qualifier d'artistique, nie la valeur de continuité pour élever la rupture entre images au rang de procédé créateur de sens esthétique ⁸⁵ ». Mais c'est Jacques Derrida, dans sa « lecture » de *Droit de regards*, qui résume parfaitement ce qui se joue dans ce récit photographique : « cette œuvre, je la lis comme une destruction de la scène ⁸⁶ ». L'obscénisme est au rendez-vous.

Relire *Droit de regards* me confirme l'idée que j'avais déjà, à savoir que cette œuvre fait partie des trois références principales, avec *Mulholland Drive* de Lynch et *La Maison de Rendez-vous* de Robbe-Grillet, que ce soit dans ses recherches formelles que l'on retrouve dans *Le Cinquième fantasme* (mais spécifiquement cinématographiques) ou bien dans ses thématiques : presque tout y est, du prologue saphique avec évocation sadique de la cigarette, à la photographie déchirée (trouée dans *Le Cinquième fantasme*), en passant par le personnage de la femme en robe *blanche* (l'image étant en noir et blanc) qui traverse des lieux désertés, ceux de la petite



FIG. 106 *Ibid.*, pp. 80-81.

87. Faut-il le préciser ? Cet objectif de la caméra que reflète le miroir au moment de sa chute, ce n'est pas une erreur, c'est une *subversion*, ce qui est tout à fait différent. Comme le rappelle Robbe-Grillet, « il faut admettre que l'écrivain ne commet jamais d'erreur (le texte est tel qu'il est) et que ce sont justement les contradictions qui vont le faire vivre ». Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 245.

Michel Chion, à ce propos, indique qu'il faut connaître toutes les fautes de scénario et les connaître bien, « pour mieux les commettre ». Michel Chion, *Écrire un scénario*, *op. cit.*, p. 185. En effet, à y regarder de plus près, tout ce que nous venons de voir – regards-caméra, faux raccords, etc. – aussi bien que le tremblement et l'embrasement de la pellicule, ce ne sont, à strictement parler, que des erreurs, des défauts, non plus seulement picturaux, mais narratifs, cinématographiques. Ce n'est qu'en se plaçant dans l'optique d'un « récit pastique » que ces erreurs vont devenir des inventions : au lieu de détruire le récit, elle le génère.

88. Roland Barthes cité par Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, in *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 148.

fille et de la mystérieuse femme au crâne lisse, mais aussi les accessoires (carnet noir, cabine téléphonique, verre brisé...), les décors (entrepôts en friche, places désertes...) et jusqu'à une certaine esthétique photographique avec ces ombres très prononcées. Et puis le titre...

Résumons. Selon Brecht, les techniques de la scène doivent être elles-mêmes engagées dans le drame. C'est bien de cela dont il s'agit : pour reprendre la terminologie de Peeters, il faut que la forme – ce qu'on appelle dans notre contexte le « cinématographique » – soit « productive », c'est-à-dire qu'elle intervienne au cœur du récit, non plus seulement extradiégétiquement – la caméra filme la scène – mais également intradiégétiquement : la caméra est montrée du doigt, la caméra se reflète dans un miroir⁸⁷, la caméra déclenche le système d'alarme, la caméra « frôle », « caresse » ou « tue » le personnage, etc. Il y a dès lors réappropriation de la *forme* par la fiction, diégétisation des techniques cinématographiques : il y a création d'« événements cinématographiques ». C'est là très précisément la théorie du texte moderne selon Roland Barthes : un texte qui « se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants au sein duquel le sujet se déplace et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile⁸⁸ ». Dans *Le Cinquième fantasme*, cette araignée est fatale, c'est une tueuse. C'est une veuve noire.

Les Détails

Dislocation du dispositif de narration

Nous avons évoqué à plusieurs reprises la dimension allégorique du *Cinquième fantasme* eu égard à son actrice dont il offre le récit d'un parcours initiatique : de la « (re)naissance » de son personnage à sa propre « mort » cinématographique qui s'effectue dans un long fondu enchaîné. Traditionnellement, l'allégorie est opposée au symbole dont elle serait la forme codée : une sorte de symbole déchiffré, interprété, mis à plat dans une séquence soigneusement balisée. Cette opposition fait de l'allégorie une sorte de symbole pris dans une chaîne syntagmatique si rigoureuse et sémantiquement si stabilisée qu'il ne suffirait pour la comprendre que de mettre en relation une grille de correspondances – un certain code – avec un donné socioculturel prédéfini. L'allégorie ne serait donc que l'expression d'une convention.

Une telle définition ne nous intéresse pas. En revanche, Walter Benjamin a repéré dans le travail de l'allégoricien une spécificité formelle à laquelle répond entièrement mon travail d'écriture sur *Le Cinquième fantasme* : l'allégorie, selon Benjamin, souligne dans l'œuvre ce

89. Cf. *supra*, « Pratique et théorie : interférences », p. 295.

90. Walter Benjamin, *Paris, capital du XIXe siècle*, Paris, Cerf, 1989, pp. 385.

91. *Ibid.*

92. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 222.

93. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, pp. 11-12.

qui ressort du fragment. Partant d'une réflexion sur le *méditatif*, à laquelle nous avons déjà fait allusion ⁸⁹, pour qui le savoir humain est fragmentaire, ressemblant à un amas de morceaux arbitrairement découpés avec lesquels il construit comme pour un puzzle, Benjamin constate que « ce geste est, en particulier, le geste de l'allégoricien qui prend ici et là un morceau dans l'amas confus que son savoir met à sa disposition, pose ce morceau à côté d'un autre et essaie de les faire aller ensemble : telle signification avec telle image, telle image avec telle signification. On ne peut jamais prévoir le résultat, car il n'y a pas de médiation naturelle entre les deux ⁹⁰ ». Contrairement à ce que supposait la définition précédente, dans l'allégorie, aucun objet, aucune image, aucun mot n'ont de signification déterminée à l'avance, et même celle que leur attribue l'allégoricien peut, à tout moment, être remplacée par une autre : « les modes des significations changent presque aussi vite que les prix des marchandises ⁹¹ » dit Benjamin.

Une chose que l'intention allégorique vient frapper se trouve séparée des corrélations ordinaires de la vie : elle est tout à la fois brisée et conservée. L'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image de l'agitation figée ⁹².

L'allégorie est un tableau ou un texte ; le symbole est plus immédiat, souvent une simple image ou une suite de quelques mots. L'allégorie se construit par morceau, comme un puzzle dont chaque pièce, chaque détail, participe à former l'image finale, totale, impossible. Mais ne nous y trompons pas : ce que nous offre une œuvre allégorique, ce n'est pas cette image reconstituée, harmonieuse, rassurante – cela, c'est une allégorie *kitsch* pour reprendre le mot de Greenberg (et c'est une illusion) – non, au contraire, ce qu'elle nous offre, ce sont les pièces mises en tas : un amas d'images entremêlées. Cependant, dans ce désordre apparent, dans cette image « disloquée », l'œuvre a commencé à opérer un travail, non pas celui qui consiste à replacer chaque détail en leur lieu et place – cela ce sera l'œuvre du spectateur – mais à tisser des liens entre chaque morceau ainsi éparpillé.

Dans le domaine pictural qui est celui de son livre consacré au *Détail*, nous avons vu que Daniel Arasse opère une nette distinction entre, d'une part, le « détail-*particolare* » qui est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble (les sourcils, le blanc des yeux, la couleur des iris, les petites rides d'un visage, etc.) et, d'autre part, le « détail-*Dettaglio* », c'est-à-dire « le résultat ou la trace de l'action de celui qui "fait le détail" – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur [...]. En ce sens, le détail présuppose un sujet qui "taille" un objet ⁹³ ». Le détail-*dettaglio* ne peut donc se définir ou se saisir qu'en tant que « programme d'action » laissant souvent sa trace dans l'œuvre. Selon les classiques, la loi d'un tableau impose dans la représentation

94. Cf. *supra*, « La description du tableau », p. 383.

95. « Le corps du spectateur est pris en charge, mais c'est pour être réduit à un acte de présence incorporel, à un "point", ce point de vue que lui assigne la double coordonnée du point de fuite et du point de distance ». Daniel Arasse, *Le Détail, op. cit.*, p. 254.

96. *Ibid.*, p. 238.

97. *Ibid.*, p. 225.

98. *Ibid.*, p. 14.

une unité d'ensemble à laquelle la variété du détail doit se soumettre. Nous avons notamment fait référence ⁹⁴, à ce sujet, au code de représentation que constitue la perspective à point de fuite unique, laquelle est censée organiser le tableau selon un axe unique auquel doit *se soumettre* ⁹⁵ le spectateur en se plaçant à bonne distance : ni trop près pour ne pas se laisser « distraire » par les détails, ni trop loin pour ne pas se priver du plaisir qu'ils procurent. Selon les classiques toujours, c'est une position « rapprochée » vis-à-vis de la peinture, une relation trop intime – obscénique – qui ferait courir au tableau le risque de sa « dislocation » :

En s'approchant au plus près de la surface pour en goûter les mérites, celui qui regarde heurte en effet une assise du dispositif traditionnel de l'imitation en peinture, qui veut qu'un tableau soit envisagé à une certaine distance. D'une importance théorique considérable, ce principe est à la base de la construction régulière d'un espace fictivement tridimensionnel, et il s'y est progressivement inscrit sous l'espèce du « point de distance », corrélatif nécessaire du « point de fuite » pour élaborer une apparence de tridimensionnalité conçue en relation avec un spectateur fictif ⁹⁶.

Comme dettaglio, le détail disloque le tableau, non seulement en ce qu'il isole un élément où se nie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, générer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son « effet » de la distance convenable ⁹⁷.

Ce moment de perte de contrôle du détail qui s'autonomise et se retourne contre l'image dont il était censé renforcer la présence, c'est aussi, remarque Arasse, le moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture : « l'intimité rapprochée de la peinture encourage l'intelligence à faire silence, pour que l'excès du détail autorise la fête de l'œil ⁹⁸ ».

S'intéressant essentiellement à la peinture, Arasse parle du détail-*dettaglio* en tant que dislocation *du dispositif de la représentation*. En déplaçant ce concept dans le domaine du cinéma et plus particulièrement eu égard au récit, nous allons voir comment ce travail du détail-*dettaglio*, lorsque le scénariste s'y livre aux dépens de l'économie équilibrée du « tout ensemble », provoque une même dislocation, mais cette fois *du dispositif de la narration*.

Il est intéressant de rappeler ici que c'est la vision de *Mulholland Drive*, en décembre 2001, qui a véritablement déclenché en moi ce désir d'écrire un film. En effet, le travail de l'écriture, depuis son apprentissage jusqu'au baccalauréat, n'avait jamais été ma « tasse de thé » comme



PIC. 107 David Lynch, *Fish Kit*, 1979, réalisé pendant la postproduction d'*Elephant Man* à Londres.

99. Cf. *infra*, « Cauchemar bleu lynchéen », p. 617 sq.

100. Lynch construit ses films à la manière de ses « Kits » [PIC. 107] : il met en kit et le spectateur doit remonter le tout, à sa manière, selon sa logique propre.

101. Georges Didi-Huberman cité par Guy Astic, in *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 90.

on dit, loin s'en faut. Je n'avais jamais été attiré par le cinéma, ni par la littérature. Écrire quelque chose – une histoire ? – m'a longtemps semblé une épreuve insurmontable... jusqu'à ce jour où il m'a été donné de voir ce film de Lynch pour la première fois. Ce qu'il me révéla, il me semble, et en quelque sorte me donna de l'assurance, c'est un mode de construction spécifique qui est celui de son récit – disons plutôt un mode de (dé)construction, c'est-à-dire la mise en morceaux de son intrigue et le travail distinct, indépendant, effectué sur ces morceaux, autrement dit sur ces détails, chacun d'eux étant assemblé ensuite, en vue d'une totalité composite, dialogique, mais non moins cohérente.

Il faut savoir que si *Mulholland Drive* est si complexe, c'est pour avoir été conçu à l'origine (1999) comme le pilote d'une série télévisée commandée puis refusée par la chaîne ABC, le projet étant finalement devenu, grâce à l'aide d'investisseurs français, un film de cinéma. Ces antécédents du projet *Mulholland Drive* sont, narrativement, la cause première du nombre important des pistes narratives avortées – ou « fausses pistes » – que le film propose sans jamais donner de suite (par exemple, certaines séquences sollicitent des personnages inconnus), la cause également de cette multiplication des mini-récits à l'intérieur du récit, de même que ce travail autonome sur les différentes parties du film qui se rencontrent ensuite sous le mode de la confrontation, de la rupture, de l'incohérence partielle, etc. Dans la perspective de *transformer* son pilote en un long métrage de cinéma, Lynch élague le matériau existant (tournage de 1999) et imagine surtout le basculement de la boîte bleue qui transforme Betty en Diane et Rita en Camilla⁹⁹ : le tournage de 2000 concerne pour l'essentiel cette partie, c'est-à-dire la dernière demi-heure du film. C'est donc ce travail sur les détails, sur les mini-récits à l'intérieur même du récit, sur la déconstruction-reconstruction narrative... autrement dit sur la possibilité de « manipuler » la matière du récit, c'est ce travail véritablement *plastique* qui me séduit et me stimula à explorer cet art narratif qu'est le cinéma. On peut se rendre compte à quel point cette déconstruction narrative est comme une multitude de blessures infligées au récit, d'où l'on voit s'échapper sa substance vitale, cette matière dont il est fait et qui, en l'occurrence, n'est autre que la matière-cinéma.

Guy Astic qui a analysé notamment *Lost Highway*, le film de Lynch précédant *Mulholland Drive*, dit que le cinéaste pousse le spectateur à relever les détails, à surenchérir sur la détaille¹⁰⁰ pour dégager du sens. Il cite à ce propos Georges Didi-Huberman : « c'est comme si le spectateur, "dans le mouvement même de la 'mise en pièces' que constitue l'opération du détail" reconduisait "malgré lui et sur lui-même l'acte premier, violent, de la dislocation"¹⁰¹ ». Dans son livre pour une histoire rapprochée de la peinture, Arasse en conclut de même : « en tant



FIG. 108

David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

102. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, pp. 223-225.

103. David Lynch cité par Guy Astic, in *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 31.

104. Cf. *infra*, « Cauchemar bleu lynchéen », p. 611 sq.

que détail-*dettaglio*, il suppose un sujet qui "dé-taille" un objet (le tableau en l'occurrence), que ce sujet soit celui qui peint ou celui qui regarde [...]. Ce détail-*dettaglio* est, dans le tableau, la trace d'un programme d'actions, action de la main et action du regard qui se posent sur la surface peinte et la parcourent ¹⁰² ». Cet acte violent de la dislocation, *Le Cinquième fantasme*, nous l'avons vu, le produit en son cœur, en son milieu, lors de cette scène-clé où Françoise pose sa question existentielle, « qu'est-ce que le cinquième fantasme ? ». Pour seule réponse : un miroir. Sous le choc de la révélation, Françoise laisse tomber l'objet à terre où il se brise en mille morceaux.

Il faut dire que ce mouvement qui brise l'image, certes est un mouvement de dispersion, mais il est aussi ce qui va en relier les morceaux, opérant un tissage plus ou moins dense, plus ou moins régulier, toujours particulier. Autrement dit, l'auteur brise l'image trop harmonieuse – suspecte – du monde pour lui en substituer une, disloquée, insensée, étrangement inquiétante, mais à laquelle le spectateur ne peut s'empêcher de réinsuffler du *sens* – notamment un, celui de son regard reliant un à un les fragments épars qui lui sont proposés. Sans cesse, en effet, les détails suscitent des rapprochements incongrus et parfois contradictoires, ils ouvrent des chemins de traverse de part et d'autre de l'histoire, décourageant toute velléité d'un savoir unique, complet et incontestable.

Pour Lynch qui est pris ici en référence, trouver le ton juste pour un film, c'est « excitant » et cela, dit-il, on le trouve en soignant les détails : « si le son, la musique, la couleur, la forme, la texture... si tout ces éléments sont exacts, et qu'une femme a un certain regard et dit le mot juste, alors là on est parti, on est au paradis ! Mais tout dépend des petits détails ¹⁰³ ». Prenons par exemple [PIC. 108] un petit détail de *Mulholland Drive* – un petit détail mais traité de manière si singulière qu'il ne peut passer inaperçu pour personne : lors de la scène où les frères Castiglione viennent au studio pour imposer au réalisateur Adam Kesher une actrice du nom de Camilla Rhodes, Luigi Castiglione (Angelo Badalamenti) recrache son espresso qui a pourtant été choisi avec soin parmi les meilleurs du monde. Scène choquante et pour le moins inquiétante ! Or, si l'on replace les événements dans leur contexte rêve-réalité ¹⁰⁴, on peut remarquer que le personnage qui prête son apparence au parrain dans le rêve (scène du café régurgité) se trouve également à la soirée (réalité) : au moment où Diane boit son espresso dans une tasse sur laquelle on peut d'ailleurs lire SOS, Luigi Castiglione la regarde avec insistance. Il se produit alors une condensation entre le café qu'elle trouve sans doute trop *amer* à son goût et sa propre *amertume* que Luigi Castiglione recrachera pour elle devant Adam Kesher dégoûté et perplexe.

105. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 437.

106. L'anaphore est un élément défini comme ne pouvant être interprété sans référence à un autre élément du texte. Par exemple, dans la phrase « Pierre n'avait pas de stylo, je lui ai prêté le mien », le pronom possessif « mien » est une anaphore dont l'antécédent est le nom « stylo » et sans lequel il ne désigne rien.

107. Selon Greimas et Courtés, « si certains éléments sont provisoirement mis entre parenthèses parce qu'ils ne semblent pas trouver d'emblée leur place dans l'organisation du discours examiné, la rétrolecture, effectuée en fonction de la fin [...], peut permettre de prendre en considération [...] les éléments un moment délaissés ». Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, rubrique « rétrolecture ».

108. Gilles Deleuze, « À Quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 243.

109. *Ibid.*, p. 244.

Comme le dit Freud, « les plus petits détails sont indispensables pour l'interprétation des rêves et en les négligeant, on s'expose à ne pas aboutir ¹⁰⁵ ». Néanmoins, aucun détail ne peut être interprété indépendamment des relations qui le lient à ses pairs. En ce sens, le détail est par nature *anaphorique* ¹⁰⁶ en sorte que, dans la lecture d'un roman ou la vision d'un film, la détermination du degré de pertinence d'un détail au sein du récit n'est possible que par inférences indirectes. Il arrive souvent que, au cours de l'histoire, ce qui avait été considéré auparavant comme annexe se révèle capital. Certaines inférences narratives peuvent ainsi amener le spectateur à effectuer un autre type d'opération : le réajustement. En fait, toute histoire recelant un peu d'imprévu contraint le spectateur à d'incessants réajustements. À partir d'un élément nouvellement donné, il infère une information supplémentaire sur un élément antérieur qui peut se voir ainsi complété, rectifié ou contredit. Cette opération postule que ce qui est jugé annexe ne soit pas totalement rejeté dans l'oubli, mais conservé dans une sorte de mémoire passive qui permet, si besoin est, ce qu'on appelle la « rétrolecture ¹⁰⁷ ». Cette dernière opération est extrêmement importante eu égard à notre concept de « récit plastique » en ce qu'elle met en relief sa structure non-linéaire : un tel récit est cet amas de détails qui, certes, sont donnés dans un certain ordre au fur et à mesure que la bobine se déroule dans le projecteur, mais c'est un ordre auquel le spectateur ne doit pas trop se fier – plutôt le détruire en tentant de (re)constituer d'une autre manière, la sienne propre, l'image ainsi disloquée, ou bien ses propres images auxquelles le film le renvoie tel un miroir brisé.

Un tel récit se devant d'être cohérent à tous les niveaux, chaque élément doit être confronté avec l'ensemble de tous les autres pour prendre toute sa signification. Aucun isolement n'est possible, car un texte n'est pas un système, c'est une *structure* au sens où l'entend Deleuze. Selon cet auteur, les éléments d'une structure n'ont ni désignation extrinsèque ni signification intrinsèque, mais se spécifient réciproquement dans leurs relations : « ce qui est structural, c'est l'espace, mais un espace inétendu, pré-estensif, pur *spatium* constitué de proche en proche par un ordre de voisinage, où la notion de voisinage a précisément d'abord un sens ordinal et non pas une signification dans l'étendue ¹⁰⁸ ». Ainsi, dans cet espace purement structural, les positions sont premières par rapport aux choses et aux êtres réels qui viennent les occuper. Autrement dit, les lieux l'emportent sur ce qui les remplit : « il faut poser en principe que *le sens résulte toujours de la combinaison d'éléments qui ne sont pas eux-mêmes signifiants* ¹⁰⁹ ». En conséquence, la signification ne peut être qu'un résultat, un effet : non seulement un effet comme produit, mais aussi, précise Deleuze, un effet d'optique, un effet de langage, un effet de position. Pour le structuralisme, il y a toujours trop de sens, une surproduction, une surdétermination

110. *Ibid.*, p. 250.

111. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, *op. cit.*, p. 178.

112. Michel Chion, *David Lynch*, *op. cit.*, p. 84.

113. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 203.

114. Petit détail : tous les téléphones sont rouges, excepté les téléphones portables du Tueur et de l'Homme à la Voix Grave qui, eux, sont noirs. Pourquoi ?

115. Cf. Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir*, *op. cit.*, p. 57.

116. « Le scénario moderne a multiplié les structures en puzzle « déceptif », jouant de la prolifération des pièces, de leur ambiguïté (sont-ce des souvenirs, des fantômes, sont-ils objectifs ou subjectifs ?) et de leur non-coïncidence : Bergman, Resnais, Saura, Tarkovski... ». Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, *op. cit.*, p. 80.

du sens, toujours produit en excès par la combinaison de places dans la structure, de même qu'il y a fondamentalement un non-sens du sens, dont le sens lui-même résulte : « toute structure est une multiplicité de coexistences virtuelles ¹¹⁰ ».

Une structure n'est pas faite de points, mais de lignes (reliant chaque point entre eux) et donc de croisements. Chaque détail peut se manifester comme le lieu où se croisent plusieurs segments narratifs, plusieurs désirs, plusieurs peurs, le lieu où se condensent le destin d'un personnage, la pulsion d'un auteur, le sens d'un texte, etc. Robbe-Grillet a écrit : « je pourrais presque prendre n'importe quels détails de n'importe quoi, au hasard, puisque l'essentiel est dans l'attention qu'on leur porte, et surtout dans le tissage qui s'opère entre eux ¹¹¹ ». Lynch, que l'on peut rapprocher du romancier-cinéaste français, a également cette volonté de tout faire se correspondre, comme dans une peinture où chaque détail est lié plastiquement aux autres : « totalement lynchéenne est l'idée de relier ¹¹² » écrit Michel Chion. Même, chez Lynch, nous venons d'en voir un exemple, une simple bizarrerie peut transformer tous les autres éléments structurels du film en incitant le spectateur à créer du sens.

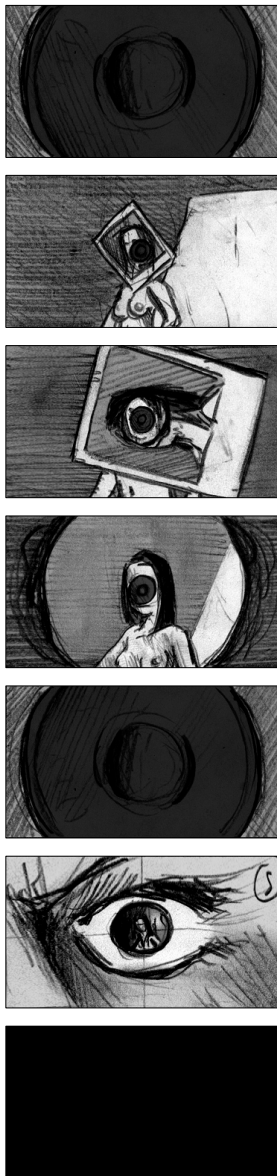
Pour résumer, il apparaît que la configuration du détail dépend du point de vue du « détaillant ». Or, dans ce rapport intime qui s'instaure avec l'œuvre, la découpe du détail échappe à tout contrôle, à toute norme – elle y échappe d'autant plus volontiers que ce rapport intime est la source d'une jouissance qui échappe à l'ordre *distant* du discours. Enfin, pour Barthes, il y aurait autant d'œuvres que de niveaux de perception : « isolez, regardez, agrandissez et traitez un détail, vous créez une œuvre nouvelle ¹¹³ ».

Qu'en est-il dans *Le Cinquième fantasme* ? Nous allons analyser, dans le paragraphe suivant consacré aux « objets plastiques », l'exemple de la robe en soie orange que porte Françoise, en tant qu'objet condensant dans sa chair, dans sa matérialité d'objet, plusieurs intentions, plusieurs sens, plusieurs désirs à l'œuvre. Concentrons-nous avant cela sur un jeu d'objet qui, au lieu d'opérer par condensation, fonctionne par dissémination au sein d'un réseau plastique prenant en l'occurrence comme support dramatique le réseau téléphonique : il s'agit de la cabine téléphonique rouge et ses tenants, le téléphone rouge Western Electric 500 et la mystérieuse carte rouge avec son numéro de téléphone, tout ceci en référence au concept de *fil rouge* – ou fil d'Ariane – qui se matérialise ici sous une forme (métaphore) téléphonique ¹¹⁴. En effet, le téléphone, premier vecteur du noir selon Dick Tomasovic ¹¹⁵, établit dans la trame du *Cinquième fantasme*, plus ou moins naturellement, un réseau de liens entre diverses scènes, divers personnages, diverses temporalités, voire divers plans d'existence ¹¹⁶ : réalité, rêves, fantasme, souvenirs, etc. Quelle est l'histoire de ce fil rouge ? Tout commence par une citation de Goethe :

117. Goethe (Les Affinités électives) cité en 3^{ème} de couverture du livre d'Élisabeth Bizouard, *Le Cinquième fantasme*, Paris, PUF (collection « fil rouge »), 1995, p. 13.

On nous parle d'une pratique particulière à la marine anglaise. Tous les cordages de la marine royale, du plus gros au plus mince, sont tressés de telle sorte qu'un fil rouge va d'un bout à l'autre et qu'on ne peut le détacher sans tout défaire ; ce qui permet de reconnaître même aux moindres fragments qu'ils appartiennent à la couronne¹¹⁷.

La Femme en Noir repose l'ouvrage de psychanalyse spéculairement intitulé « Le Cinquième fantasme » et sort de sous sa veste une mystérieuse carte rouge sur laquelle est inscrit un numéro de téléphone. Elle observe la carte avec une grande attention, avant de la ranger discrètement au moment où Françoise sort de la salle de bain. – Quelques secondes plus tard, on traverse le Parvis de La Défense : on passe à quelques centimètres d'une cabine téléphonique rouge éclairée de l'intérieur telle une grosse lanterne infernale (grondement et « drops »). – En fin de matinée, Françoise découvre sur sa table du Bistro la carte rouge de la Femme en Noir et décide d'appeler le numéro inscrit dessus : le téléphone du Bistro étant malencontreusement en panne (?), Françoise doit se rendre à la cabine rouge aperçue de nuit. – Là, au milieu de la place désertée, elle rencontre la petite fille mystère, double enfantin de la Femme Mystère, qui ramène Françoise à elle-même, c'est-à-dire « là-bas, sur le banc ». – Flash Back : la nuit, à la sortie d'un tunnel sombre, en échange d'un polaroïd, un Homme Chauve en costume noir donne à la Femme en Noir la carte rouge sur laquelle il inscrit un numéro de téléphone. La scène apparaît comme la commanditation d'un assassinat : celui de Françoise dont le visage apparaît progressivement sur le polaroïd tandis que la Femme en Noir disparaît au bout de la rue, au fond de l'image. – Nous sommes en fin d'après-midi : le tueur (caméra subjective) observe la cabine téléphonique rouge, puis le clocher au sommet de l'église... – Contrechamp : le tueur est monté en haut de l'église, dans le clocher d'où il peut voir la cabine rouge placée comme un repère au centre du parvis. – Plus tard, l'Homme à la Voix Grave parle au téléphone avec Françoise. Où est Françoise ? Dans la cabine rouge ? – Après avoir tué le Photographe, Françoise observe les photographies de celui-ci : parmi ce qui semble être des repérages, il y a la cabine téléphonique rouge (la photographie semble avoir été prise du haut du clocher). Françoise découvre également, posé telle une antiquité sur le bureau « high-tech » de sa victime, un gros fixe rouge Western Electric 500. La couleur du téléphone lui rappelle la carte rouge qu'elle a conservée sur elle : elle récupère le portable du Photographe puis compose le numéro de la carte. Aussitôt, le téléphone rouge se met à sonner ! Françoise, effrayée, éteint le portable et va pour quitter le bureau, mais surprise : le téléphone rouge continue de sonner. Françoise



PIC. 109 Story-board.

118. Ce concept a été forgé par Edgar Morin pour exprimer la fusion en une unité complexe de deux ou plusieurs logiques différentes. Il cite notamment Pascal qui dit : « le contraire d'une vérité n'est pas l'erreur, mais une vérité contraire ». Le problème est, selon Morin, « d'unir des notions antagonistes pour penser les processus organisateurs et créateurs dans le monde complexe de la vie et de l'histoire humaine ». Il ne s'agit pas de tolérer la contradiction, mais de s'en servir pour réactiver et complexifier la pensée.

119. Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

décroche : écran noir. Au téléphone, c'est l'Homme à la Voix Grave... – Enfin, avant-dernier plan du film : on passe au travers d'une vitre brisée, par le trou de ce qui semble être un impact de balle et l'on pénètre à l'intérieur de la cabine téléphonique rouge. Au pied de la cabine, au milieu d'une flaque de sang, gît le corps de Françoise. Fondu au noir.

Ainsi circule le sens entre chacun de ces objets dialogiques¹¹⁸ : en effet, ce qui pourrait apparaître d'abord comme une astuce alambiquée pour amener Françoise sur le lieu de son assassinat (la cabine rouge au milieu du Parvis avec un angle de tir parfait du haut du clocher), apparaît vite illusoire malgré la dernière image qui la confirme. Car un fil rouge est toujours un fil souterrain. Ce serait peut être ici le fil du fantasme, en l'occurrence celui de Françoise, assise à la terrasse du bistro, en train de boire non pas une bière mais un thé glacé, tranquillement, tandis qu'elle poursuit ses rêveries qui sont un mixte d'éléments réels (le lieu où elle se trouve avec notamment cette cabine rouge qu'elle a pu apercevoir en traversant le Parvis) et d'éléments virtuels (notamment le rôle de tueuse qui a dû lui être proposé sur la jetée). Le fil rouge est le fil obscur du fantasme qui met en relation des logiques incompatibles, des bribes de narration *décousues*, concurrentes et parfois contradictoires. Il est l'un des fils parallèles au fil de l'intrigue et que peut suivre le spectateur avant d'entamer son propre travail de tissage pour construire sa propre image du film ainsi plus ou moins recousu.

Un autre objet fonctionne ainsi, tissant un lien impossible entre deux scènes du film : il s'agit du polaroïd représentant Françoise. L'objet apparaît par deux fois dans le film, la première constitue sa genèse (la prise de photographie), la seconde, sa destruction. C'est dans cette seconde scène, juste avant que la balle ne traverse la photographie, que le lien se révèle fugitivement entre le coup de feu dont on est en train de suivre la balle mortelle et le « coup de photographie » dont le polaroïd est le résultat : en effet, pendant un instant, alors que l'on suit la trajectoire de la balle [PIC. 109], la figure du polaroïd correspond parfaitement avec Françoise (décor, position et expression) hormis le sang de ses blessures. L'enregistrement de l'image et la mise à mort de son modèle fusionnent ici littéralement en un seul instant, symbolique, celui du doigt qui appuie sur la détente et/ou sur le déclencheur. Lorsque Cailyn prend cette photographie, la nuit à la sortie du tunnel sombre, c'est comme si Françoise était déjà morte, ou va mourir dans une fraction de seconde – elle va mourir et elle est déjà morte. Cela n'est pas sans rappeler les réflexions de Barthes à propos de la photographie : « que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe¹¹⁹ ». Alain Fleischer a également repéré cette connotation funeste de la photographie au sein du cinéma : « si, dans les films, l'image photographique est liée à la mort, c'est le plus souvent comme fixité anticipatrice ou rétrospective du destin des corps

120. Alain Fleischer, *Faire le noir*, *op. cit.*, p. 55.

121. Véronique Mauron, *Le Signe incarné*, *op. cit.*, p. 111.

122. Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film : Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001, p. 87.

123. La peinture peut, elle aussi, se définir comme un art indiciel, mais d'une toute autre manière : ce n'est plus l'objet peint – le modèle – qui s'imprime immédiatement sur la toile, mais le sujet, autrement dit le peintre lui-même dont la toile recueille les traces du pinceau, les gestes, les caresses, les griffures, etc.

124. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

125. Cf. Étienne Souriau, « Les Grands caractères de l'univers filmique », in *L'Univers filmique*, *op. cit.*, p. 8.

représentés vivants¹²⁰ ». Ou encore, Véronique Mauron : « la photographie, pour prendre le portrait, doit arrêter la vie¹²¹ ».

D'une manière générale, les fins des films mènent à une sorte d'image, quelque chose de l'ordre de l'image fixe¹²².

Pourtant, nous l'avons vu, cette mort symbolique, dans *Le Cinquième fantasme*, ne laisse pas un cadavre qu'on doit mettre en terre, seulement une photographie trouée flottant dans une petite flaque d'eau, telle la fleur de Narcisse qui fût retrouvée en lieu et place du corps mythique noyé. Ce que Françoise découvre finalement dans cette flaque d'eau qui est elle-même un reste de l'orage passé, c'est le souvenir – le manque – de sa propre image, percée, brûlée. Mais comme toute image, celle-ci va pouvoir bientôt renaître tel le phénix de ses cendres. Le cycle est provisoirement achevé, bouclé, et le film ne va pas tarder à s'enfoncer dans l'obscurité : la lumière décline à l'horizon, de même que celle du projecteur, Françoise s'éloigne puis disparaît lentement avec, contre sa poitrine, ce souvenir d'un film dont le symbole même est cette pénétration obscénique, un trou aux contours brûlés dans une image.

Objets plastiques.

Le cinéma, avec la photographie dont il est l'extension, contrairement à la peinture, au dessin ou à la littérature par exemple¹²³, est – à l'origine – un art *indiciel* : il est une empreinte du monde réel. À partir d'une relecture du philosophe Charles S. Peirce, Rosalind Krauss, dans un article de la revue *October* intitulé « Notes on the Index », définit la photographie par son caractère « indiciel » : « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle¹²⁴ ». Cette définition implique de la part du cinéma, à l'image de la photographie, la nécessité d'un modèle à photographier, d'un corps dont on va enregistrer la trace lumineuse – son image – vingt-quatre fois par seconde. Au cinéma, ce « modèle », quel qu'il soit – individu, paysage, tableau, objet, spectres en tous genres – a été défini sous le terme générique de « profilmique » : tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique¹²⁵.

Comme le remarque Henri Van Lier, « ce qu'il y a de plus spécifique dans l'indice photographique c'est son terrible mutisme ». En effet, lorsqu'une photographie ou un film nous « présentent » une pomme par exemple, ils nous disent simplement « une pomme » et se faisant,

126. J'avoue ici schématiser pour la clarté du propos : contrairement au mot « pomme » qui ne diffère jamais de lui-même (si ce n'est par la police que l'auteur ou l'éditeur aura choisie) et qui, par conséquent, fait appel à l'imaginaire du lecteur, l'image de la pomme, elle, est entièrement déterminée par le modèle dont elle est l'empreinte : variété, forme, couleur, éclairage, etc. Elle est donc toujours bien plus qu'une pomme : elle est « cette » pomme, ici et maintenant.

127. Plus encore, car l'écriture est un système de représentation qui est lié au « temps », temps de l'écriture, temps de la lecture – ce qu'est le cinéma, contrairement à la photographie qui, elle, est liée à l'« instant ». Il y a, bien sûr, des artistes qui se sont interrogés sur le temps et la durée photographiques : je pense notamment aux *Theaters* d'Hiroshi Sugimoto [PIC. 120] qui, du reste, sont intimement liés au cinéma.

128. Cf. Jacques Aumont, « L'Objet cinématographique et la chose filmique », in *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, Cinémas, Volume 14, numéro 1, Automne 2003, pp. 179-203.

129. *Ibid.*

ils ne nous disent rien de plus sur cette pomme : imaginons, pour comparaison, un livre avec inscrit sur une page simplement le mot « pomme », car c'est bien cela qu'on nous propose à l'écran ¹²⁶, que pourrions-nous bien dire si ce n'est « effectivement ». Mais – fort heureusement – le cinéma, plus encore que la photographie ¹²⁷, n'est pas la simple *représentation* de la réalité, mais son *écriture* : c'est ce qui le libère de son « terrible mutisme ». Parce qu'il y a pomme et pomme, parce qu'il y a trente-six manières de l'éclairer, trente-six manières de la présenter, parce qu'on peut la laisser pourrir ou la faire déguster langoureusement, parce qu'elle peut être délicieuse ou empoisonnée... cette pomme n'est plus une pomme, *elle est devenue un personnage*.

Dans son texte sur « l'objet cinématographique et la chose filmique ¹²⁸ », Jacques Aumont distingue trois modes d'apparition de l'objet dans un film, qui constituent aussi trois étapes dans l'évolution de cet objet, du *réel* (insignifiant) au *film* (qui signifie) : il y a en premier lieu « l'objet trouvé » (son choix ou sa fabrication), « l'objet utile » (sa mise en scène) et « l'objet investi » (sa mise en signe). Ce qui nous intéresse ici, quant à la question de l'« objet plastique », c'est plus particulièrement le premier de ces trois modes analysés par Jacques Aumont, à savoir l'attention portée au *choix* ou parfois à la *fabrication* de l'objet qui, une fois mis en scène (deuxième mode), va pouvoir faire signe (troisième mode) ou même se faire *chose*.

Comme le souligne Jacques Aumont, « il y a des objets partout (et n'importe où) : peut devenir objet tout ce qui est isolé assez nettement et assez longtemps, par un geste, un regard, un rapport instauré [...]. N'importe quoi a pu, au cinéma, devenir objet – puisque l'attention et la singularisation sont des propriétés de l'appareil cinématographique ¹²⁹ ». L'objet, au cinéma, devient un personnage dès lors qu'il est l'objet d'une attention, l'objet de soins, l'objet d'un regard, etc., afin qu'il puisse capter – capturer – à son tour le regard, l'attention, l'esprit du spectateur.

On a souvent distingué, dans le contact d'un spectateur avec une œuvre, deux types de plaisir, pratiquement antagonistes : le premier se rapporte à la *reconnaissance*, le second à la *surprise* ou à l'*étonnement*. Concernant « l'objet trouvé », il est possible d'envisager ces deux types de plaisir, selon que le choix de l'objet ait été dicté dans le but immédiat de « faire signe » comme on dit « faire mouche » (je pense à l'usage du symbole par exemple) ou selon que le choix ou la fabrication de l'objet ait été dicté dans le but, beaucoup moins évident, de *questionner* le spectateur, non plus en référence à un code préétabli, mais suivant sa propre sensibilité, sa propre interprétation.

Ce premier plaisir – issu des symboles, allégories, codes, clichés, etc. – ne nous intéresse pas ici puisqu'il concerne des objets (pré)conçus pour renvoyer à un registre de significations préétablies (*a priori*), conventionnelles, à des répertoires de sens, évidents et indiscutables.

130. Cf. Roland Barthes, « Littérature objective », in *Critique*, n° 86-87, juillet-août 1954, repris in, *Essais critiques*, *op. cit.*

131. Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.

132. Roland Barthes, « Littérature objective », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 31.

133. *Ibid.*, p. 33.

Au contraire, le plaisir qui se rapporte à la surprise ou à l'étonnement implique toujours des objets troublants, d'une présence indéfinissable, souvent étranges, parfois très inquiétants et dont la signification n'est pas *extérieure* comme celle du symbole (extérieure à l'objet et au drame) mais *intérieure*, à l'intérieur même de l'objet, recélée, cachée en lui, immédiatement inaccessible, en appelant à la patience du spectateur, à son interprétation, à sa *réflexion* et non plus au simple *réflexe* du style « pomme = tentation ».

C'est Roland Barthes, notamment, qui a parlé dans son premier article sur Robbe-Grillet de « Littérature objective ¹³⁰ » c'est-à-dire une littérature non pas « objective » dans le sens courant du terme (contraire au subjectif), mais dans le sens de ce qui est orienté vers l'objet. On peut lire à cet effet, en exergue de cet article, une citation de Littré : « Objectif : terme d'optique. Verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet qu'on veut voir ». Voici un exemple de ce que Barthes repère dans le premier roman édité de Robbe-Grillet, *Les Gommages* ¹³¹ : « Robbe-Grillet dit : "sur la table de la cuisine, il y a trois minces tranches de jambon étalées dans une assiette blanche". La fonction est ici traîtreusement débordée par l'existence même de l'objet : la minceur, l'étalement, la couleur fondent beaucoup moins un aliment qu'un espace complexe ; et si l'objet est ici fonction de quelque chose, ce n'est pas de sa destination naturelle (être mangé), c'est d'un itinéraire visuel, celui du tueur dont la marche est passage d'objet en objet, de surface en surface ¹³² ». En effet, chez Robbe-Grillet, les objets sont décrits avec une application en apparence peu proportionnée à leur caractère purement fonctionnel. Par ce recours obsessionnel à l'appareil descriptif – à la vue –, Robbe-Grillet se propose selon Barthes d'« assassiner » l'objet classique en tant qu'il participe à constituer une certaine familiarité du monde qui est d'ordre *organique* – profondeur de l'objet (symbolique, sociale, usuelle) – et non *visuel*. Aussi, « la première démarche de ce meurtre savant, c'est d'isoler les objets, de les retirer de leur fonction et de notre biologie. Robbe-Grillet ne leur laisse que des liens superficiels de situation et d'espace ¹³³ ». L'objet n'a donc plus ni fonction, ni substance – ou plus exactement, l'une et l'autre sont absorbées par la nature « optique » de l'objet. Il va sans dire que dans un tel dispositif, l'ornemental n'a aucune place : à aucun moment ne peut se glisser ce qu'on appelle l'effet de réel, de ces détails inutiles qu'aucune fonction narrative, même les plus indirectes, ne permet de justifier – détails qui ne visent à connoter que le réel lui-même. Bien plus, ce qui s'imisce est un effet d'inquiétante étrangeté, en ce que l'objet semble comme « se décoller » du réel.

Il se passe exactement la même chose au cinéma, mais au lieu que ce soit la description – outil littéraire par excellence – qui prenne en charge l'objet, c'est la mise en scène. Mais, bien

- 134.** Cf. Jacques Aumont, « L'Objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*
« L'objet est tout autant, quoique plus souterrainement, le lieu de la picturalité cinématographique ; comme toute mise en scène, celle-ci est théâtre et peinture à la fois – mais l'objet concrétise, force, coagule cette picturalité ». *Ibid.*
- 135.** Cf. Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, pp. 164-166
- 136.** « Le simulacre, c'est l'intellect ajouté à l'objet ». Roland Barthes, « L'Activité structuraliste », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 215.
- 137.** Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 69.

avant sa mise en scène, ce sont les qualités intrinsèques de l'objet qui vont permettre à celui-ci de *faire signe* auprès du spectateur – « qualités intrinsèques » de l'objet, autrement dit sa *plasticité* : forme, matériau, texture, opacité, réflexion, couleur de l'objet, sans oublier sa *sonorité*. Je poursuis une fois de plus la pensée de Jacques Aumont pour qui, « plus encore que son usage dramatique peut-être, l'attention visuelle et picturale à l'objet le souligne, le gonfle, le fait presque sortir de l'écran pour venir me chercher ¹³⁴ ». Selon Edgar Morin ¹³⁵, l'objet profilmique ne doit subir aucune atteinte à son objectivité : l'image peut et doit être subjective, non l'objet ; le cinéma peut et doit déformer notre vision des choses, non les choses elles-mêmes ; autrement dit, la caméra peut jouer librement avec les formes, mais non le décorateur. Il s'agit ici de voir comment il est possible de dépasser cette règle, à savoir que certes le cinéma a le réel pour matière, mais il peut très bien intégrer à ce réel un élément « obscur », « opaque », un élément du moins non-familier, un élément tout droit issu de la sphère psychique, un pur produit du langage, un « simulacre ¹³⁶ ». C'est cela que j'appelle, à la suite de Lyotard, un « objet plastique » : « la théorie du rêve et du fantasme, voie d'accès majeure à la théorie du désir, est construite autour d'une "esthétique" latente de l'objet plastique ¹³⁷ ». L'intuition centrale de cette « esthétique » est que l'œuvre (picturale, littéraire, filmique, etc.), au même titre que la scène onirique, ouvre un espace scénique dans lequel, les objets – leurs représentants – ont la capacité d'accueillir et de loger les produits du désir s'accomplissant.

Qu'en est-il dans *Le Cinquième Fantôme* ? Plusieurs objets participent au « récit plastique » du simple fait de leurs spécificités plastiques – forme, couleur, matière, etc. – qui leur procurent une dimension irréelle, fantastique, parfois étrangement inquiétante. Parmi les divers exemples qui jalonnent le récit, choisissons le plus riche pour en effectuer une analyse approfondie : la fameuse robe en soie orange que porte Françoise. Cet objet – cette chose – a la particularité d'être plus qu'un simple accessoire puisqu'il s'agit d'un costume : il se trouve donc engagé dans une relation intime avec le personnage qui en est vêtu, Françoise, en le déterminant visuellement et diégétiquement aux yeux du spectateur. Dans son texte sur « Les Maladies du costume de théâtre », Barthes repère trois maladies du costume de scène : l'hypertrophie de la fonction historique (vérisme archéologique), l'hypertrophie esthétique (beauté formelle), l'hypertrophie de la somptuosité (argent). Selon cet auteur, un costume doit d'abord être un « argument », c'est-à-dire qu'il doit posséder une valeur sémantique : il ne donne pas seulement à voir, mais aussi à lire, il transmet des idées, des connaissances ou des sentiments. Ensuite, il doit être une « humanité », « il doit privilégier la stature humaine de l'acteur, rendre sa corporéité sensible, nette et si possible déchirante. Le costume doit servir les proportions humaines et en quelque sorte

138. Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 60 (je souligne).
139. Daniel Sibony, « Trouvailles d'art ou de science », colloque *Eureka, le moment de l'invention*, Paris, 1^{er} juin 2007.
140. Edgar Morin, *Les Stars*, *op. cit.*, p. 31
141. Cf. scénario, p. 36.
142. Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 55.
143. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 138.

*sculpter l'acteur*¹³⁸ ». En résumé, un bon costume est assez matériel pour signifier, et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites.

La robe en soie orange de Françoise a été conçue dans le respect de ces deux qualités. Commençons par son « humanité » : rendre la corporéité – ici la sensualité – de l'actrice sensible est l'un des enjeux affichés de cette robe telle qu'elle nous est décrite, c'est-à-dire légèrement transparente et très collante. Elle est pour ainsi dire la matérialisation du désir même habillant de beauté son objet : comme le dit Daniel Sibony, « la beauté est une somatisation de l'amour »¹³⁹ ». Cette robe manifesterait donc l'Éros. Elle est, comme le dit Edgar Morin de la robe rouge de Marilyn Monroe dans *Niagara*, le sexe qui *transparaît* : « Marilyn Monroe, vamp humide dans "Niagara", nue sous sa robe rouge, sexe dévorant, visage massacrant »¹⁴⁰ ». Plusieurs éléments de dialogue évoquent cette érotique affichée, cette extimité voluptueuse voire pornographique. Par exemple, la Femme Mystère, après avoir décrit Françoise, « infiniment nue sous ses cheveux noirs et sa robe couleur d'aurore », précise qu'on ne peut penser à autre chose une fois que l'on sait cela, et poursuit ainsi ses « divagations » :

*Tout est là... Et puis, d'ailleurs, je connais cette robe, cette couleur, cet orange si intense : il n'y a que le sang qui soit aussi rouge. Mais n'anticipons pas !
Et puis, cette luxure – pardon, cette texture, ce froissement de la soie, ça vous excite n'est-ce pas ? Vous vous sentez mouillée, imprégnée, pénétrée ! par chaque pore... Aucune jouissance n'égale celle-ci !*¹⁴¹

Par ce lapsus, la Femme Mystère fait de la texture orange de la robe l'expression d'une luxure, et poursuit en louant l'érotique de la soie qu'elle décrit comme une sorte de matière vivante pénétrant sexuellement le corps offert par chaque pore. Comme le dit Barthes, « c'est toujours par les substances (et non par les formes et les couleurs), que l'on est finalement assuré de retrouver l'histoire la plus profonde. Un bon costumier doit savoir donner au public le sens tactile de ce qu'il voit »¹⁴² ». Il est vrai que ce n'est que dans sa matérialité que la couleur peut prendre son intensité et son sens véritable. Ici, sans ce caractère « soyeux » de cet orange, quelque chose serait perdu : c'est elle, cette matière, qui offre à la robe sa sensualité, cette érotique qui n'est pas simplement une qualité d'apparat, de surface – on parle de matière –, mais véritablement un « affect » au sens deleuzien du terme : « et pourquoi l'expression n'arriverait-elle pas aux choses ? Il y a des affects des choses. Le "tranchant", le "coupant" ou plutôt le "transperçant" du couteau de Jack l'éventreur n'est pas moins un affect que la frayeur qui emporte ses traits et la résignation qui s'empare finalement de tout son visage »¹⁴³ ».

144. « Les robes des stars sont apparemment des robes réelles, mais portées en fonction du mythe propre à la vedette, comme de la scène à interpréter ». Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 165

145. Cf. scénario, p. 55.

146. Cf. scénario, p. 36.

147. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 18.

Une scène du *Cinquième fantasme* nous fait littéralement « plonger » dans cette érotique orangée, lorsqu'on s'approche de Françoise, de ses fesses, insensiblement, tandis qu'elle se dirige vers la cabine téléphonique rouge : au travers de la soie légèrement transparente du costume cadré plein cadre (immersion dans le orange), se « dessinent » en ombre chinoise, nous dit le scénario, les formes de ses cuisses, ses fesses et son sexe. J'ai déjà indiqué que le fantasme de ce cadrage-là n'est autre que de « dévoiler » les poils d'une toison pubienne et les lèvres d'un sexe frottant l'une contre l'autre au rythme de la démarche de la jeune femme. Littéralement, ce qui est censé rester caché derrière le tissu du costume, s'y retrouve projeté en ombres chinoises : le voile devient écran de projection. On plonge absolument dans la couleur, l'écran est envahi, le spectateur submergé, l'objet explose au profit de sa matière et de sa couleur pure, il devient « chose », la beauté se fait sublime dans cette disparition de la forme (apollinienne) au profit d'une essence, une substance (dionysiaque), celle précisément de l'Éros.

Un autre dialogue renvoie à cette érotique du costume : celui avec le Serveur du Bistro. « Votre robe, votre robe orange, elle n'est pas *réelle* ¹⁴⁴. Enfin, je veux dire... Ça saute aux yeux : il n'y a que dans un film où l'on peut se permettre de porter ce genre de robe ¹⁴⁵ ». Françoise répond qu'on lui déjà fait la remarque, puis demande à quel genre de film le Serveur fait référence. Celui-ci la regarde d'un air amusé... puis éclate d'un rire un peu terrifiant, qu'il prolonge avec insistance sur une note ironique : « Bah... Vous savez bien... ». Il est évident que, ce à quoi le Serveur fait référence, n'est autre que les films de charme voire pornographiques. Dans ce genre de film, si costume il y a, c'est soit dans le but de l'ôter au plus vite – ou au plus lentement (strip-tease) – soit dans le but d'intensifier la sensation de nudité du personnage. Or, il est vrai que cette robe en soie orange fait tout pour renforcer la nudité de Françoise : elle est ce voile où *transparaît* ce qu'il est justement censé voiler. Encore une fois, la Femme Mystère s'enthousiasme en ce sens : « Mmm... Et quelle robe ! Peut-être pas vraiment adéquate pour... le rôle, mais – je l'avoue – très séduisante elle aussi, moulante, seyante comme on dit, un peu indécente même... *comme une seconde peau* ». Et un peu plus loin : « finalement, ne serait-ce pas le genre de robe qui, insidieusement, vous déshabille ? ¹⁴⁶ ». Cette nudité affichée, cela nous amène à la seconde qualité du costume, selon Barthes, à savoir qu'il doit être un « argument ».

Pour finir de séparer le nu de sa propre nudité, on s'est plu – car c'était facile – à l'habiller d'un troisième vêtement : après le vêtement littéraire et le vêtement de marbre, on lui a cherché un vêtement d'idées, un vêtement tissé, à l'occasion, de très précis concepts philosophiques ¹⁴⁷.

148. Le orange est utilisé notamment pour la signalisation des dangers dans de nombreux domaines et particulièrement la circulation automobile.

149. Cf. scénario, p. 24.

Cette robe orange, dans sa paradoxale tendance à mettre à nu, n'opère pas seulement eu égard au personnage, c'est-à-dire diégétiquement, mais aussi eu égard à l'actrice dont elle indique symboliquement l'absence de rôle. En effet, nous avons vu qu'après la scène de tournage et le générique, une fois le film commencé, Françoise ne semble acquérir aucun rôle et demeure en tant qu'actrice à l'intérieur même de son film. Aussi, la question posée par *Le Cinquième Fantasme* et à laquelle ses images répondent, ce pourrait être : « qu'arriverait-il si une actrice intégrait l'espace de son film, sans incarner le moindre rôle ? ». J'ai donc souhaité matérialiser cette absence de rôle, le costume m'apparaissant comme le support le plus approprié étant donné qu'il constitue l'un des signes auxquels on a le plus souvent recours pour ancrer un personnage dans un rôle particulier : costumes professionnels, classe sociale, personnalité, etc. Il est vrai que j'aurais pu faire jouer l'actrice nue ou bien vêtue d'une robe véritablement transparente : certes le signifié aurait été plus clair, plus évident, plus « transparent, mais le signifiant n'aurait pas eu sa place dans la diégèse, de par son caractère invraisemblable : on ne se balade pas nu ou en robe transparente sans déclencher quelque incident. Aussi, le choix qui a été fait, nous l'avons vu, est non pas de laisser voir directement cette nudité, mais de reproduire sur le costume, ou plus exactement *en* lui, cette nudité symbolique. Car en effet, si l'on y réfléchit, l'actrice n'est pas véritablement sans rôle, elle joue cette absence de rôle, son rôle est cette absence, cette nudité. Ce choix s'est donc porté essentiellement sur une matière et une couleur, la soie orange : la soie parce qu'elle apparaît, fantasmatiquement, comme une seconde peau ; le orange, parce qu'il est en quelque sorte la couleur-signe de l'épiderme. Contrairement au rose qui aurait pu être adopté (mais il possède des connotations qui ne correspondent pas au film), le orange renvoie au feu, à quelque chose qui brûle, flamme érotique ou diabolique. D'autre part, il est prouvé que la couleur orange est celle qui se distingue le mieux dans de très nombreux environnements¹⁴⁸. Or, plastiquement, le costume de Françoise doit matérialiser dans l'image comme un point de visibilité, point obsessionnel auquel s'accroche l'œil de la caméra. Par exemple, au début de la seconde partie, après avoir traversé La Défense de nuit, on arrive sur la Jetée et, nous dit le scénario, « là-bas, au loin, tout au bout de la construction, on aperçoit dans la nuit un petit point orange très lumineux : on file alors tel un insecte aveuglé, vers ce point de lumière... qui se transforme bientôt en robe orange – Françoise dans sa robe orange : dans l'obscurité finissante, son costume rayonne d'une façon extraordinaire¹⁴⁹ ».

Pour résumer, plutôt que de *présenter* directement cette transparence symbolique, j'ai choisi de *évoquer* dans ce « costume minimum ». Le rôle de Françoise, c'est cette robe orange, cette nudité redoublée, c'est paradoxalement cette absence de rôle. Or une scène est révélatrice de

150. Cf. *supra*, « Distanciation », pp. 557-559.

151. Roland Barthes, « Littérature objective », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 37.

152. *Ibid.*, p. 36.

153. « Nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement "anormaux", essentiellement "faux" ». Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 169.

ce qui se joue dans ce costume, lorsque Françoise se retrouve confrontée à son personnage fatal, Cailyn : c'est à l'instant précis où Françoise lâche sa robe complètement déchirée – son rôle ne tient plus qu'à un fil – c'est-à-dire lorsqu'elle se retrouve toute nue, que son personnage, Cailyn, apparaît au grand jour. C'est comme s'il avait fallu attendre que Françoise perde cette apparence provisoire, qu'elle révèle son statut *obscénique*, pour que son personnage puisse s'objectiver. On peut même entrevoir cette robe orange comme le symptôme chez Françoise de ce qui, en elle, est refoulé¹⁵⁰ : sa nudité d'actrice. Car c'est après cette scène traumatique, après cette confrontation avec son propre personnage, son double, que Françoise semble enfin en harmonie avec elle-même : lorsqu'on la voit, dans le dernier plan du film, se retourner vers la caméra – vers l'équipe du film et vers les spectateurs –, sourire, puis disparaître en fondu, il ne fait plus le moindre doute qu'à ce moment précis, elle sait qui elle est et vers quoi elle disparaît...

Dans son texte sur la « Littérature objective », Barthes parle de la dimension temporelle des objets chez Robbe-Grillet qui n'est pas celle du temps « classique » qui ne rencontre jamais l'objet que pour lui être catastrophe ou déliquescence : au contraire, les objets de Robbe-Grillet ne se corrompent jamais, le temps n'y est jamais dégradation ou cataclysme mais seulement échange de place ou légère dissemblance.

Les objets de Robbe-Grillet ont une dimension temporelle, mais ce n'est pas le temps classique qu'ils détiennent : c'est un temps insolite, un temps pour rien. On peut dire que Robbe-Grillet a rendu le temps à l'objet ; mais il serait encore beaucoup mieux de dire qu'il lui a rendu un temps litotique, ou, plus paradoxalement, mais plus justement encore : le mouvement moins le temps¹⁵¹.

Pour saisir la nature temporelle de l'objet chez Robbe-Grillet, il faut donc observer les mutations qu'on lui fait subir, une mutabilité dont le processus demeure invisible : « un objet, décrit une première fois à un moment du continu romanesque, reparaît plus tard, muni d'une différence à peine perceptible¹⁵² ».

La robe en soie orange, objet mythique du *Cinquième fantasme*, subit elle-aussi les effets de ce temps « chronique¹⁵³ » : respectant *littéralement* la prophétie de la Femme Mystère – « il n'y a que le sang qui soit aussi rouge. Mais n'anticipons pas ! » –, la robe de Françoise acquiert finalement la couleur du sang : elle devient rouge. Je dis « littéralement », car on en passe par du « vrai » sang. En effet, la mutation s'opère de part et d'autre du « rêve » de Françoise où l'on assiste au meurtre du photographe : avant ce « flash-dream » sa robe est encore orange, après, lorsqu'elle « revient à elle », elle est rouge. Plus précisément, on quitte

154. Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, *op. cit.*, p. 248.

155. Version remaniée et augmentée du texte publié sous le titre « Cauchemar bleu lynchéen », in *Objets mis en signe*, Images re-vues, n° 4, publication en ligne émanant de centres de recherche de l'EHESS et du CNRS.
<http://www.imagesrevues.org/>.

Françoise dans sa robe orange, mais déchirée et couverte du sang des Tueurs dont les cadavres gisent à ses côtés ; on la retrouve seule au milieu du parc de containers rouges, dans une robe rouge, toute fraîche. En d'autres termes, on a l'impression que le film utilise la première partie de la scène – Françoise ensanglantée – comme « matière » pour opérer un raccord magique avec la seconde partie : le film simplifie la situation – il la « nettoie » – en faisant disparaître les cadavres et en restaurant la robe non sans y avoir auparavant intégré cette dominante rouge-sang. Littéralement, la robe se « nourrit » du sang des Tueurs pour symboliser non plus seulement la sensualité, mais la violence recelée au creux de Françoise, ce sang qui imprégnait tout son corps et qui lui fait à présent comme une seconde peau, un vêtement de sang.

Comme on peut le voir dans cet exemple de la robe orange, l'objet n'est pas simplement quelque chose d'utile – ici, on peut même dire que son utilité (habiller) est pervertie –, mais véritablement un rouage du mécanisme narratif, disons plus précisément du mécanisme « textuel ». Quelque chose du texte passe en lui, ou encore, il s'intègre au texte comme élément de sa structure. Jean Ricardou a repéré ce type d'objets notamment dans l'œuvre robbegrilletienne, ce qu'il appelle justement un « objet textuel », c'est-à-dire « un objet sans rapport avec quoi que ce soit dans la réalité, mais qui est un pur produit du texte au travail et qui exprime seulement quelque chose concernant le texte ¹⁵⁴ ».

Cauchemar bleu lynchéen

Analyse d'un jeu d'objets plastiques dans Mulholland Drive ¹⁵⁵

Cette « attention plastique » portée à l'objet, c'est-à-dire au *détail*, certains metteurs en scène s'en sont fait une spécialité. C'est le cas par exemple de David Lynch, peintre à l'origine (aujourd'hui encore), pour qui précisément tout dépend des petits détails et de leur agencement dans le film :

J'imagine un canard quand je travaille sur un film ou quand je peins. Car quand on observe un canard, on voit des choses bien précises. On voit un bec. Et le bec a une texture donnée, une longueur donnée. Ensuite, on voit une tête dont les plumes ont une texture et une forme données [...]. La texture du bec, par exemple, est très lisse. Elle recèle des détails très précis [...]. Les pattes sont plus grandes et caoutchouteuses. [...] Et puis, le corps est énorme. Mais il est plus doux. Sa texture est moins détaillée [...]. Mais la clé de tout le canard, c'est l'œil et l'endroit où il se situe. Il est forcément placé dans la tête [...]. S'il était sur le bec ce serait trop chargé, trop

156. David Lynch, in Guy Girard, *Don't Look At Me*, Cinéaste de notre temps, La Sept/INA/Art Production, 1989.

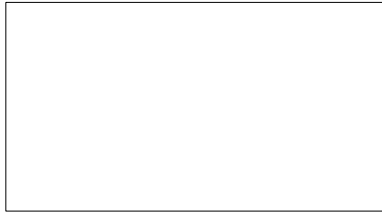
157. Barthes parle du « miracle de l'indice » : « c'est l'indice le plus discret qui finalement ouvre le mystère. Deux thèmes idéologiques sont ici impliqués : d'une part, le pouvoir infini des signes, le sentiment panique que les signes sont partout, que tout peut être signe ; et d'autre part, la responsabilité des objets, aussi actifs en définitive que les personnes : il y a une fausse innocence de l'objet ; l'objet s'abrite derrière son inertie de chose, mais c'est en réalité pour mieux émettre une force causale, dont on ne sait bien si elle lui vient de lui-même ou d'ailleurs ». Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 193.

lourd, ça ne rendrait pas si bien. S'il était au milieu du corps, il serait perdu. Il est placé sur la tête pour être mis en valeur, comme un bijou. L'œil est parfaitement isolé et très bien disposé. Donc quand on travaille sur un film, souvent on a le bec, les pattes, le corps, tout... Mais l'œil du canard, c'est une scène particulière du film. [...] N'importe qui peut faire du cinéma, mais trouver le ton juste ["the sense of place"] c'est excitant... et on le trouve en soignant les détails. [...] S'ils ne sont pas justes, ça fiche toute l'atmosphère en l'air. Donc, si le son, la musique, la couleur, la forme, la texture... si tous ces éléments sont exacts, et qu'une femme a un certain regard et dit le mot juste, alors là on est parti, on est au paradis ! Mais tout dépend des petits détails ¹⁵⁶.

Nous avons vu que l'objet – l'accessoire – demeure généralement en arrière plan, mais qu'il arrive parfois à un spécimen de percer la surface de la trame narrative pour se constituer en véritable personnage. Cela arrive souvent dans les films de Lynch, c'est pourquoi j'ai choisi de prendre pour exemple l'un des derniers où un jeu – un set – d'objets prend une dimension irréaliste, fantastique, étrangement inquiétante, par le simple fait de ses spécificités plastiques : il s'agit de la (double) clé bleue et à la boîte bleue de *Mulholland Drive*.

Il nous faut avant tout rappeler la structure du film pour saisir pleinement les enjeux des dits objets – objets qui, pour le spectateur, sont de véritables pièces à conviction ¹⁵⁷, enfermées sous scellés à l'intérieur de son cerveau. *Mulholland Drive* est divisé en deux parties distinctes et antinomiques, la première constituant le rêve idéalisé (cf. la caméra qui plonge sur l'oreiller au début du film) de ce que la seconde est la réalité cauchemardesque, les deux parties du film étant liées – indirectement pour la première, directement pour la seconde – au meurtre d'un des personnages principaux, l'actrice Camilla Rhodes. En remplaçant les événements dans leur ordre chronologique, le synopsis du film pourrait être le suivant :

À Hollywood, deux actrices, Diane Selwyn et Camilla Rhodes, ont une aventure, mais Camilla (la brune), femme manipulatrice, après avoir entretenu cette relation avec Diane (la blonde), décide de rompre pour se marier avec un jeune réalisateur prometteur, Adam Keshner. Diane, ne pouvant supporter la trahison, décide de faire assassiner Camilla par un tueur professionnel. Une fois le contrat rempli, comme convenu, Diane reçoit du tueur une clé bleue : devant le fait accompli, Diane, envahie par les remords, décide de s'abandonner dans le sommeil. Son rêve puise alors dans la réalité les actants de son drame, mais en les retournant à son profit



PIC. 110



PIC. 111

PIC. 110 à 114 David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

158. Ce désir de recommencer tout à zéro s'exprime très clairement lorsque Diane, peu de temps après son réveil, victime d'une hallucination, aperçoit Camilla et s'exclame : « tu es revenue ! ».

159. Il y a bien une tentative de meurtre dans le rêve, la nuit, sur la route de Mulholland Drive, mais tout échoue au dernier moment grâce à un accident improbable en forme de *deus ex machina*. Dans une scène ultérieure, le tueur et un autre personnage tiendront d'ailleurs, à propos de cet « accident », les propos suivants : « un accident comme ça, qui aurait pu le prévoir ? » ; « inimaginable, non ? » ; « incroyable ».

160. Dans le rêve, ce n'est pas vraiment de Camilla que Diane tombe amoureuse, mais d'une Camilla dissociée de celle de la réalité : amnésique suite à son « accident », Camilla (devenue Rita) a perdu avec sa mémoire le côté « star » que Diane déteste (qui a déclenché sa jalousie), ce côté étant incarné par une autre Camilla (« this is the girl »). Pourtant, le nom qu'emprunte Camilla dans le rêve, « Rita », en référence au film de Charles Vidor, *Gilda* (avec Rita Hayworth), n'est pas innocent de la part de Lynch : en effet, Rita (Laura Helena Harring) est la parfaite (ré)incarnation de la star d'antan (Hayworth, Russell, Gardner...) et non loin derrière rôde l'ombre de la *femme fatale*.

161. « Le rêve, certainement, est un autre rapport à l'objet, manifeste une autre espèce d'intérêt qui lui est porté (non plus la conscience mais l'inconscient, pour le dire vite) ». Cf. Jacques Aumont, « L'Objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*

pour construire une histoire heureuse, à l'intérieur de laquelle, pourtant, certains détails ne cessent d'être étranges et inquiétants, notamment une mystérieuse clé bleue. Diane s'imagine en "Betty", une jeune actrice qui triomphe par son talent de comédienne, alors que l'on nous révèle, sous le nom de Camilla Rhodes, une actrice pistonnée par la mafia. "Rita" (sous les traits de la vraie Camilla) a eu un accident : amnésique, vulnérable, elle trouve protection auprès de Betty. Les deux femmes (re)tombent amoureuses. Mais, finalement, dans un théâtre nommé "Silencio", la réalité rattrape soudain le rêve lorsque Betty et Rita découvrent la fonction de la clé bleue et lorsque Rita en fait usage. Le rêve s'achève, Diane se réveille : ne supportant plus le poids de la mort de son amie, elle se suicide.

Le film commence par le rêve de Diane ; il se poursuit, après le réveil de celle-ci, par quelques reminiscences entremêlées de son passé où l'on peut replacer les éléments idéalisés du rêve dans leur contexte pour effectuer leur interprétation ; enfin, il se clôt par son suicide. Dans la partie « réalité », le rôle prosaïque de la clé bleue est des plus simples : il est le signal pour Diane que son ex-amante, Camilla, est bien morte. À la fin de la scène où Diane commande l'assassinat [PIC. 110], le tueur lui présente une clé bleue en lui disant : « après tu trouveras ça à l'endroit convenu » ; « ça ouvre quoi ? » lui demande Diane ; pour seule réponse, le tueur se met à ricaner étrangement. Dans la scène qui suit, Diane en peignoir est assise sur son divan : on dirait qu'elle vient de se réveiller et fixe du regard la clé bleue posée sur la table [PIC. 111], cette clé lui renvoie à la figure la mort de Camilla comme un vide insurmontable et irréparable. On comprend donc que le rêve a lieu après que Diane ait reçu la clé : elle essaie de noyer sa douleur dans le sommeil. Nous savons aussi que Diane n'a qu'un seul désir : revenir sur son acte, faire revenir Camilla pour que tout recommence « comme avant ¹⁵⁸ ». Comme tous les rêves, celui-ci va permettre au sujet de reconstruire un « récit » à partir des éléments puisés dans la réalité, un récit exprimant un désir : ce désir, pour Diane, c'est que tout puisse repartir « comme avant ». Diane réinvente donc une autre histoire où tout est rejoué autrement (première partie du film), avec revanche du principe de plaisir sur le principe de réalité. Tout d'abord, il faut annuler le meurtre : ce sera la première scène du film, juste après le générique, où Camilla réchappe miraculeusement ¹⁵⁹ de son accident. Camilla doit être vivante, afin que Diane puisse la rencontrer à nouveau et que les deux femmes (re)tombent amoureuses l'une de l'autre ¹⁶⁰.

Ainsi, le rêve de Diane se réapproprie la réalité, chaque personnage, chaque décor se retrouvant dans le rêve, mais transformé : c'est le cas notamment de la clé bleue ¹⁶¹. Sauvée miraculeusement,

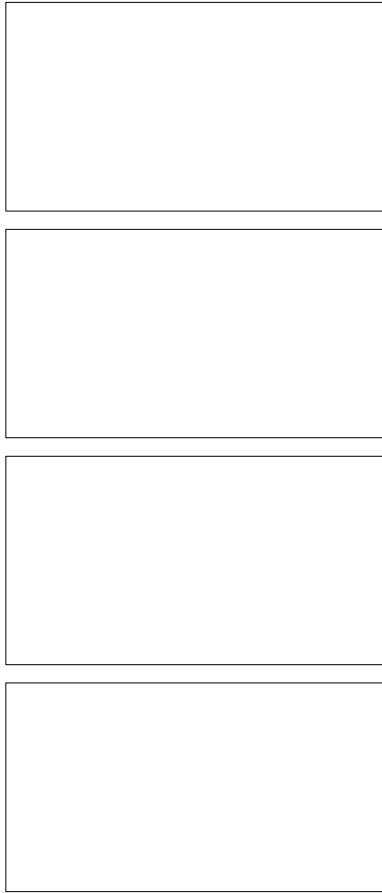


FIG. 112

162. La dimension irréelle de la scène est soulignée par la mise en scène : Camilla sort de la voiture comme une poupée désarticulée, chant des grillons, grondement, nuit obscure, lumières de la ville, etc. Camilla quitte Mulholland Drive, ce lieu d'où elle n'aurait jamais du revenir, et redescend sur terre, dans le monde des vivants.

163. Il s'agit vraisemblablement de l'argent offert par Diane au tueur pour assassiner Camilla : on peut d'ailleurs reconnaître le sac noir. Ainsi, ce que Camilla a pu sauver de son accident, ce sont les objets liés à son propre assassinat : l'argent et la clé « signal ». Rita hésite un long moment avant d'ouvrir ce sac et pour cause : ce sont les moyens (l'argent) et la preuve (la clé bleue) de sa propre mort qu'il contient.

164. Victor Chklovsky (*L'Art comme procédé*, 1917) cité par Dominique Noguez, in *Cinéma de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 53.

165. Jean Epstein cité par Joël Magny, in « 1896-1930, premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac », *CinémaAction*, n° 60, juillet 1991, p. 20.

166. Fernand Léger cité par Laurent Jullier, in *L'Écran post-moderne*, *op. cit.*, p. 120.

Camilla, qui ne s'appelle pas Camilla – et qui, pour une raison très précise, ne peut plus s'appeler ainsi –, quitte Mulholland Drive, lieu de son accident, et redescend vers la ville ¹⁶² pour se réfugier chez la tante de Diane (devenue Betty). C'est dans cette villa que Diane/Betty et Camilla/Rita se rencontrent. Rita lui explique qu'elle vient d'avoir un accident et qu'elle a perdu la mémoire. Betty lui tend alors son sac à main en lui disant « votre nom doit être dedans ». Rita ouvre le sac et découvre à l'intérieur plusieurs liasses de cent dollars ¹⁶³ ainsi qu'une mystérieuse clé bleue [PIC. 112]. Il y a dans cette scène un condensé du génie de Lynch, dans la dilatation du temps : la fermeture éclair, par l'artifice du montage, se retrouve presque doublée dans sa longueur.

Le procédé de l'art est de rendre non familiers les objets, d'obscurcir les formes, d'accroître la difficulté et la durée de la perception, parce que l'acte de perception est une fin esthétique en soi et doit être prolongé. L'art est un moyen d'éprouver ce qu'un objet contient d'artistique en puissance ¹⁶⁴.

Génie également du gros plan, des regards qui anticipent (pour le spectateur) l'apparition de l'objet, précédé des liasses de billets : l'effet avant la cause. Cette mise en scène de l'objet, disons même son « entrée en scène » intensifie démesurément son caractère d'étrangeté. Comme le disait Jean Epstein, « un gros plan de revolver, ce n'est pas un revolver, c'est le personnage revolver, c'est-à-dire le désir ou le remord du crime, de la faillite, du suicide ¹⁶⁵ » ; ou encore Fernand Léger : « je soutiens qu'une planche de porte en gros plan qui bouge lentement (objet) est plus émouvante que la projection en proportions réelles d'un personnage qui la fait mouvoir ¹⁶⁶ ». Il n'y a plus d'objets, il n'y a plus que des événements. Lynch, dans sa mise en scène, prépare le spectateur : en faisant précéder l'apparition de la clé bleue par celle des liasses de billets, il instaure un climat de mystère que vient parachever l'objet extraordinaire (la cerise sur le gâteau). En présence de tout cet argent, la clé acquiert un poids considérable dans l'intrigue, autant et même davantage que l'argent.

Si nous venons de qualifier la clé bleue lynchéenne de « mystérieuse », ce n'est pas par simple habitude à l'égard d'un film de ce cinéaste, mais bel et bien parce que l'objet en question possède des qualités qui le rendent extraordinaire. En effet, lorsque Rita sort l'objet de son sac, le spectateur ne se dit pas « tiens, une clé ! », mais « c'est quoi ça ? ». L'objet est écrasé par une telle charge plastique qu'il en perd sa fonction première et en devient quasiment méconnaissable. Le « ça » ne désignant plus un objet usuel, une clé pour ouvrir quelque chose, mais un objet pur, une « Chose ». C'est donc la forme de la clé, secondée par sa couleur métallisée « bleu nuit »,

**FIG. 113**

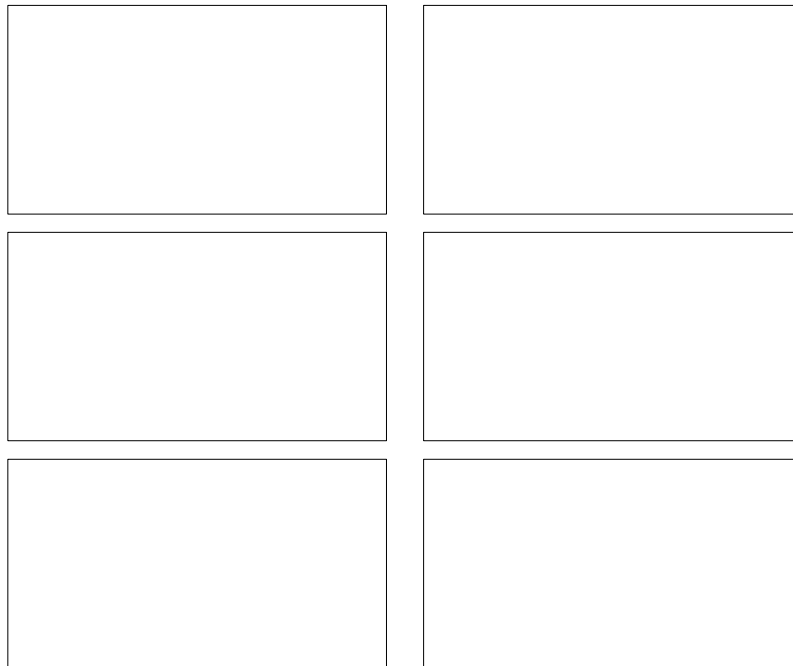
167. Le verbe « utiliser » n'est évidemment pas approprié, puisque nous sommes au-delà ou en deçà de la simple utilisation fonctionnelle de l'objet.

168. Cf. *supra*, « Décadrage(s) », p. 563 [PIC. 100].

qui fait sortir celle-ci du système fonctionnel pour le système imaginaire ou plus précisément fantas(ma)tique. Il s'agit d'une clé épaisse avec une grosse tige triangulaire sans panneton et dont l'anneau, rond, percé d'un triangle aux proportions de la tige, est orné d'une sorte de croissant de lune. Qu'est censée ouvrir cette clé ? Voilà peut-être la dernière question que se pose le spectateur. Cette clé, n'ouvre rien – ou alors, c'est qu'elle ouvre *sur* rien : ce qui la rapproche de son pendant réel, la clé du tueur, qui n'ouvre rien – sinon sur le vide de la mort –, qui n'est que le signal du contrat accompli.

Ce qui fait de cette (double) clé bleue un exemple parfait d'objet plastique – ou textuel –, c'est qu'en elle, l'expression – le concept – « clé bleue » prédomine sur tel ou tel objet particulier. Seul le contexte dans lequel apparaît cet objet, le réel ou l'imaginaire du rêve, lui offre une forme déterminée qui est comme le modelage (*plastikos*) approprié du concept « clé bleue ». Dans la réalité, l'objet « clé bleue » est une clé tout à fait ordinaire ; dans le rêve, c'est un objet d'aspect fantastique ; dans les deux cas pourtant, on le désigne sous le nom de « clé bleue ». Dans les deux cas aussi, la clé bleue renvoie à la même « signification », bien que légèrement « décalée » en fonction du contexte : rêve/réalité. En effet, que ce soit dans sa version « ordinaire » ou sa version « extraordinaire », la clé bleue, lorsqu'elle est « utilisée ¹⁶⁷ », déclenche dans le récit la même rupture. Nous avons vu que la clé bleue, dans la réalité, renvoie à la mort (mort de Camilla et suicide de Diane) pour la simple raison que le tueur professionnel a choisi cet objet – cela aurait pu être un autre – pour indiquer que le travail a été accompli. Cette clé n'ouvre rien, elle ouvre *sur* la mort. Dans le rêve, il s'agit du même fonctionnement : au moment où Rita fait « usage » de la clé bleue, elle ouvre sur sa propre mort imaginaire qui n'est autre que le réveil de la rêveuse, Diane Selwyn. Mais en revanche, ce que le travail onirique élabore, c'est un autre objet qui va matérialiser ou plutôt qui va *contenir* ce réveil : la mystérieuse boîte bleue.

La scène se déroule de la manière suivante : après leur nuit d'amour, Rita et Betty se rendent dans un club, le *Silencio*, sur la demande expresse d'une Rita angoissée. En ce lieu très étrange, sous l'emprise d'un spectacle fait d'illusions et de désillusions, Betty est soudain saisie d'une crise de larmes et de tremblements : lorsqu'elle ouvre son sac pour prendre un mouchoir, elle découvre à l'intérieur un cube bleu, de la même texture métallique que la clé et troué sur un des cotés d'un petit triangle ne laissant aucun doute quant à sa fonction [PIC. 113]. Les deux femmes rentrent précipitamment chez elles, là où elles ont laissé la clé bleue, mais, avant d'avoir pu ouvrir l'étrange objet, Betty disparaît soudainement et *magiquement* ¹⁶⁸ en laissant Rita, seule devant l'objet énigmatique. À peine ouverte, la boîte aspire la caméra comme un trou noir et le rêve s'arrête aussitôt, faute de personnages.



PIC. 114

169. C'est ce ricanement qui explique la scène du rêve où le tueur se ridiculise en assassinant par maladresse trois personnes (plus un aspirateur) au lieu d'une seule. Pour Diane, il s'agit, dans cette scène onirique, de se venger de cet homme qui s'est permis de rire de son malheur.

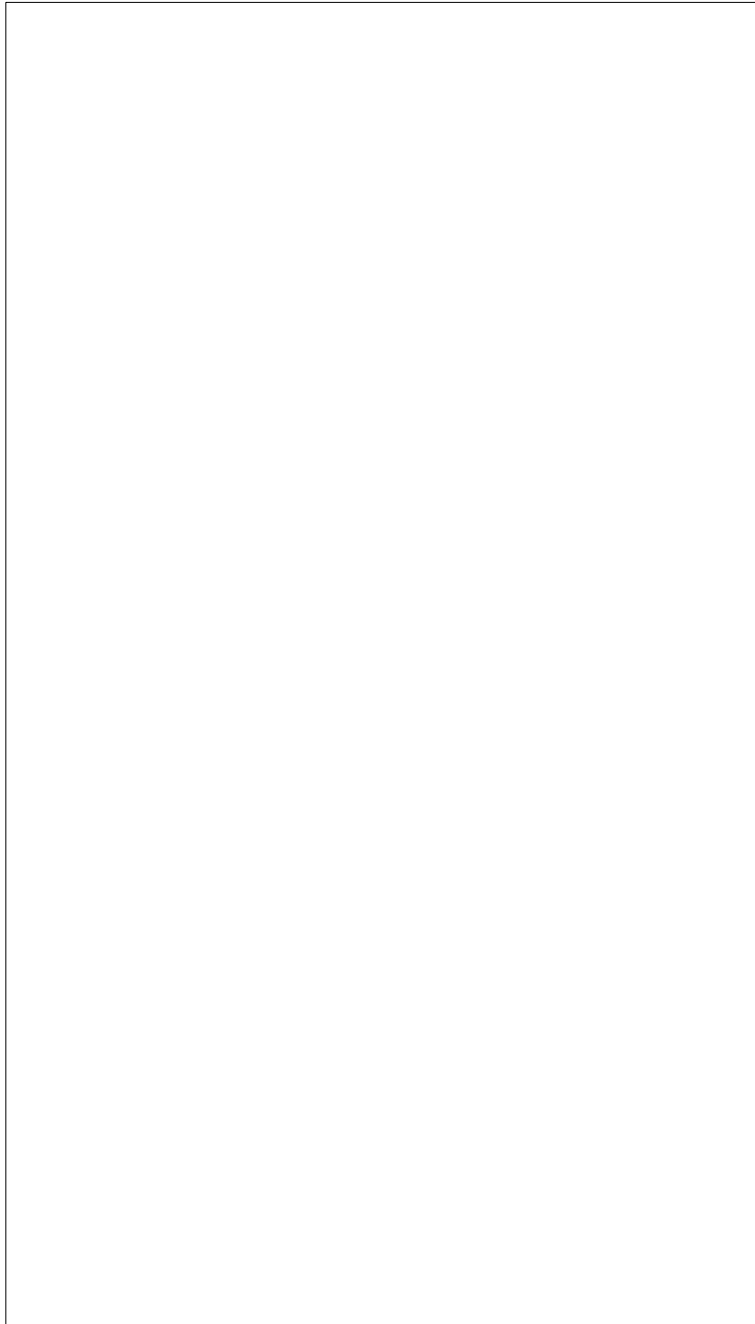
170. Où alors, on peut imaginer que Betty ait toujours été en possession de cet objet (à son insu), ce cube bleu qui incarne la mort de l'être aimé, comme une réminiscence dont elle ne peut se défaire, qui persiste en elle – dans son rêve – sans qu'elle n'en ait le moindre instant conscience, comme une zone obscure que recèle son apparente joie de vivre.

171. J'insiste sur cette qualité qui m'apparaît essentielle : la clé bleue et la boîte bleue ne sont pas en plastique comme ont pu le dire Pierre Sorlin ou Alain Boillat, *elles sont en métal*. C'est quelque chose d'extrêmement important du point de vue plastique. On sent le poids du métal dans ces objets, dans leur sonorité, on sent leur température (glacée), leur dureté, etc. Dire que c'est du plastique, c'est détruire complètement leur puissance sensible, c'est les ravalier au stade de simples jouets. Cf. Alain Boillat, « L'Éclatement du personnage chez Lynch », *Décadrages* n° 4-5, printemps 2005, p. 53. Cf. Pierre Sorlin, « Corps à l'épreuve », in *Mulholland Drive*, *op. cit.*, p. 82.

Pour bien comprendre ce que représente cette boîte, il faut revenir une fois encore au moment où le tueur présente à Diane la clé bleue : lorsque celle-ci lui demande naïvement ce que cette clé ouvre, le tueur se contente de ricaner¹⁶⁹. La raison première est qu'il ne considère pas la clé comme un moyen d'ouvrir quelque chose mais tout simplement comme un signal qu'aurait pu remplacer n'importe quel objet ou n'importe quel appel téléphonique. Mais c'est là aussi une manière, pour Lynch, de répondre à Diane que cette clé – ce qu'elle représente – n'ouvre rien du tout, qu'elle est en train de s'engouffrer dans une voie sans issue, ce que confirme la scène du club *Silencio*, ce lieu où « apparaît » par magie¹⁷⁰ la boîte bleue : espace nocturne dont l'enseigne en néon bleu brille au bout d'un immense parking désert [PIC. 114]. Ce club pourrait être en effet une représentation fort à propos de la mort, ne serait-ce que par son appellation. Cette idée est d'ailleurs soulignée par les termes qu'emploie Rita pour y inviter Betty : « il faut qu'on aille *quelque part* ». Ce « quelque part » faisant référence à un non-lieu, au vide, au silence (*Silencio*), cette phrase peut s'entendre de la manière suivante : « allons ensemble là où je suis déjà, rejoins-moi là où tu m'as envoyée : chez les morts », appel auquel Diane répond dès son réveil, à la fin du film, en se tirant une balle dans la tête.

L'enseigne du *Silencio*, de même que la lumière et la fumée bleue qui baignent à certains moments l'intérieur du club, et jusqu'à cet énigmatique personnage à la perruque bleue, tout cela confirment plus qu'il ne faut l'étroite accointance entre la boîte bleue et ce lieu où elle apparaît. On peut rajouter à cela, deux autres détails : le couvercle de la boîte possède les mêmes rayures que la porte du Club, et l'on est « aspiré » à l'intérieur de celui-ci de la même manière que l'on est aspiré à l'intérieur de la boîte bleue. Plastiquement, on pourrait même imaginer que l'intérieur du club et l'intérieur de la boîte bleue ne constituent qu'un seul et même espace, un espace de désillusion – désillusion du spectacle cinématographique au *Silencio* avec notamment le discours de l'inquiétant présentateur : « tout ceci n'est qu'un enregistrement [...] ; c'est une illusion » ; désillusion du rêve (par le réveil) et de tout ce dont il est la réappropriation bienheureuse, avec la boîte bleue.

Revenons plus en détails sur l'aspect plastique de cette boîte bleue. Avant d'être un quelconque contenant – boîte, coffret, etc. –, cet objet est une forme plastique pure : c'est un cube métallique¹⁷¹. Obscur. Opaque. Impénétrable. Et qui plus est fermé à clé : c'est un cube fermé à clé. Et la seule chose sur quoi, semble-t-il, ce cube puisse ouvrir, ce n'est pas sur un contenu quelconque (plus ou moins mystérieux), mais sur la matière-même dont il est fait : sur l'obscurité, sur la nuit, sur le vide, sur le silence... sur la mort. Cet aspect de l'objet le rapproche de ce que Jacques Aumont, toujours dans le même article, nomme « l'objet *chosifié* ». Selon lui, il y a encore au

**PIC. 115****John William Waterhouse***Pandora*, 1896

huile sur toile, 152 x 91 cm

172. Cf. Jacques Aumont, « L'Objet cinématographique et la chose filmique », *op. cit.*

173. André Green, dans son article « L'Objet (a) de J. Lacan », signale l'existence du mouchoir qui circule dans *Othello*, parcourant toutes les séries de la pièce. Selon Deleuze qui cite André Green, « Dette, lettre, mouchoir ou couronne, la nature de cet objet est précisée par Lacan : il est toujours déplacé par rapport à lui-même. Il a pour propriété de ne pas être où on le recherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas. On dira qu'il « manque à sa place » (et par là n'est pas quelque chose de réel). Aussi bien, qu'il manque à sa propre ressemblance (et par là n'est pas une image) – qu'il manque à sa propre identité (et par là n'est pas un concept) ». Gilles Deleuze, « À Quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 260.

cinéma, après les trois premiers modes d'apparition déjà énoncés, un autre choix envisageable quant à l'objet qui a été élu : « ne plus le figurer comme ob-jet, mais tâcher de l'évoquer comme chose, comme un fragment de réel, de ce que nous ne pouvons connaître ni comprendre, de ce qui est "impossible" ¹⁷² ». L'objet-chose n'est pas ce qu'il est ; il n'est pas non plus ce qu'il n'est pas ; il n'est rien, rien de définissable ¹⁷³.

Élever un objet au statut de « chose », cela consiste avant tout à le retirer du système utilitaire des objets : une « chose » n'a pas de nom, pas de définition, on ne peut que la regarder, la décrire à la rigueur (et encore, ce n'est pas là chose facile), elle est simplement là, devant soi, d'une présence indiscutable, muette et immobile. Cette « chosification » fonctionne comme une épuration – épuration formelle (plastique) – de l'objet en direction d'une forme pure ou parfois d'une non-forme, de l'informel. Voilà qui s'applique parfaitement à ce cube bleu, « objet » on ne peut plus indéfinissable, d'une forme des plus épurées et d'un usage (ou signification) des plus obscur(e)s. Objet ne participant pas de notre monde « réel ». Objet de l'inconscient.

Pour clore, examinons ce qui a pu motiver Lynch quant au choix de ces objets puisque, nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'objets utiles : la clé bleue n'ouvre rien, la boîte bleue ne contient rien. Lynch aurait pu choisir pour son film bien d'autres objets tout aussi insignifiants. Pourquoi une clé et une boîte ?

Commençons par la boîte. Pour la création de cet objet – de cette « chose » – Lynch s'est inspiré principalement de deux autres boîtes : l'une est issue de la mythologie grecque, l'autre du cinéma noir. Au vu de ce film, on ne peut en effet s'empêcher d'associer la boîte bleue à la célèbre et non moins tragique *boîte de Pandore* [PIC. 115]. Selon la mythologie, Zeus remit à Pandore une boîte scellée, contenant tous les maux de l'humanité ainsi que l'Espérance, en lui conseillant bien de ne jamais l'ouvrir. Cédant à la curiosité, Pandore ouvrit la boîte et libéra ainsi tous les fléaux, maladies et malheurs qu'elle contenait. Seule, au fond, demeura l'Espérance. Lorsque Rita, dans *Mulholland Drive*, ouvre la boîte bleue, c'est comme si elle laissait s'échapper le dernier espoir qui est le sommeil dans lequel Diane essaie de noyer sa douleur (celle-ci, ayant déjà libéré tous les maux en commanditant l'assassinat de sa bien-aimée). Une fois la boîte ouverte, Diane se réveille et la clé bleue, posée sur la table, agit comme un boomerang en lui renvoyant à la figure la mort de Camilla : plus aucune échappatoire à l'horreur de son acte, plus aucun espoir, si ce n'est la mort, par le suicide.

La seconde référence, issue du cinéma noir, est à chercher dans un film qui a souvent inspiré Lynch : *En Quatrième vitesse (Kiss me Deadly)* de Robert Aldrich. Alors que le roman dont le film est adapté avait pour objet un trafic de drogue, Aldrich lui substitue une boîte mystérieuse.



PIC. 116 Robert Aldrich, *En Quatrième vitesse*, États-Unis, 1954.

173. Cf. Dick Tomasovic, *Le Palimpseste noir*, *op. cit.*, p. 57

174. David Lynch, pour l'édition du film en DVD, a d'ailleurs révélé quelques indices intitulés « les 10 clés de David Lynch ».

L'un des personnages évoque d'ailleurs à son sujet la mythologique boîte de Pandore : la curiosité de son interlocutrice la pousse à réitérer la fable en ouvrant la boîte d'où jaillit une lumière irradiante, et tout le décor sombre dans un déluge de flamme [PIC. 116]. Cette boîte de Pandore au contenu on ne peut plus infernal fait basculer le film dans une toute autre dimension. Que contient-elle ? Le film s'inscrivant dans le contexte de la guerre froide, c'est la menace nucléaire qui nous vient immédiatement à l'esprit. Mais hormis cette explication rationalisante, de même que l'obscurité de la boîte bleue de *Mulholland Drive*, la lumière aveuglante de cette boîte-ci renvoie symboliquement au vide de la mort et de la destruction.

Et puis, il y a la clé. Celle-ci fait avant tout référence à un genre cinématographique : la clé en effet, de même que le téléphone¹⁷⁴, est l'un des premiers vecteurs du film noir, ce genre dont *Mulholland Drive*, à la suite de *Lost Highway*, peut être interprété comme à la fois l'hommage, le fantasme, la (re)définition, le dépassement, dans le sens où Lynch le déconstruit afin d'en faire ressortir l'essence. Mais ce choix de la clé doit surtout être reconsidéré en fonction de l'ensemble du film qui est un film à clés¹⁷⁵ dont peut-être seul l'auteur connaît le secret – et encore. Mais peu nous importe cela, puisque la véritable clé du film est multiple : elle se trouve à l'intérieur de chaque spectateur, à l'image de la « clé des songes », chaque spectateur qui, à la sortie du film, se retrouve dans la même situation que la dormeuse (on y revient) qui, à son réveil, tente de rassembler les fils de son rêve.

(re)lecture

On ne peut pas faire parler le rêve ? On va donc faire rêver le discours.

Jean-François Lyotard.

Pour conclure, j'avais envisagé dans un premier temps d'explorer les différentes voies qui s'offrent au lecteur-spectateur pour appréhender une œuvre narrative-plastique telle que se présente *Le Cinquième fantasme* dont nous venons d'analyser les spécificités thématiques, psychiques (pour ne pas dire psychanalytiques), poïétiques, poétiques, etc. Cependant, plutôt que de terminer cette thèse par une nouvelle explication, c'est-à-dire plutôt que de prendre du recul pour considérer son objet, j'ai décidé de proposer à la lecture cet objet lui-même, en acte, « au présent ». Plutôt que d'analyser les différentes manières d'interpréter un « récit plastique », je propose d'une manière plus directe et radicale, un morceau de cette interprétation opérée par moi-même sur ma propre production. Je respecte en cela mon intention première qui est, je le rappelle, que le mouvement de ma théorie se moule le plus étroitement possible sur celui de ma pratique, que ma théorie se fasse pour ainsi dire au présent de ma pratique. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises cette écriture « seconde » que je place en « interface » entre deux autres écritures, celle de mon scénario et celle de ma thèse : ce que j'ai appelé ma « (re)lecture », cet outil recoupant dans une analyse textuelle les recherches que je mène sur ces deux fronts, pratique et théorique.

Je propose donc ici un morceau de cette (re)lecture que j'ai retravaillé à cet effet de manière à mettre en relief ce qui se joue dans l'acte-même de (re)lire, interpréter, analyser, décortiquer, etc.,

1. Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 86.
2. Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 28.
3. Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, pp. 21-22.
4. « Analyser » dans son sens premier, c'est-à-dire l'action qui consiste à décomposer intellectuellement un tout en ses parties constitutives.
5. « Enfin, dans l'écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression (forme mal intégrée par le discours du savoir) et observer de la sorte la réversibilité des structures dont est tissé le texte ». *Ibid.*, p. 19.
6. *Ibid.*

un « récit plastique », c'est-à-dire une œuvre dont le sens, parfois obscur, se « cache » paradoxalement en surface, dans l'apparence, autrement dit dans la forme : « la profondeur respire à la surface ¹ » disait Cocteau. La forme adoptée pour « communiquer » ce travail *intermédiaire*, cette (re)lecture, est celle du dialogue, ou plus exactement du « dialogisme » au sens d'un dialogue fictif. Le dialogisme est une véritable procédure rhétorique, il ne s'agit pas d'un simple artifice permettant d'actualiser le texte dans une figure concrète, mais, encore une fois, de la *forme* nécessaire et irremplaçable, la plus efficace pour donner à voir – et à entendre – ce qui « se trame » dans ce récit. Quelle est donc cette « nécessité » ? Jacques Aumont nous en offre une idée claire et condensée à propos d'une œuvre de Godard :

Parler de ce film, c'est, ou bien le continuer (et en un sens, le refaire), ou bien le déplier, en distinguer les logiques superposées et concurrentes, y discerner les auteurs confondus en un auteur, les discours confondus en un discours ².

La raison première de cette écriture sous forme de dialogue fictif est donc la suivante : faire éclater la parole, en y intégrant d'autres paroles, « concurrente » et parfois même contradictoires. Le résultat est un texte que l'on peut qualifier de « dialogique » au sens que l'on a déjà évoqué, à savoir la fusion en une unité complexe (le texte) de plusieurs logiques différentes et paradoxales (les paroles) : il ne s'agit pas pour autant de tolérer la contradiction, mais de s'en servir pour réactiver et complexifier la pensée. Nous avons là une première spécificité de l'interprétation d'un récit « plastique », sa non-univocité : l'analyse est multiple (multivoque, multidirectionnelle, etc.).

Selon Barthes, « le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut travailler dans le "respect" du texte : le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques) ³ ». Il faut, dit-il, « étoiler » le texte au lieu de le ramasser, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification. C'est ce qu'il opère dans *S/Z* eu égard à l'œuvre de Balzac, *Sarrasine*, dont il procède à une véritable *analyse* ⁴ textuelle, découpant le texte original en « lexies » qui donnent lieu à de longues digressions ⁵ inscrivant le texte de Balzac dans un tissu de références, linguistiques, psychanalytiques, philosophiques, sociologiques, etc. : « suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de brides, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert ⁶ ». Le discours s'étale, prolifère et paraît souvent sur le point d'étouffer le cours des événements qu'il a pour fonction d'éclairer. Barthes

7. Il est établi, dit Barthes, qu'un livre doit « couler », parce que « la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins "cacher son travail" : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ». Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 177. « C'est pour cela qu'aux yeux de notre critique régulière, gardienne du Livre sacré, toute explication analytique de l'œuvre est au fond mal vue. À l'œuvre continue doit correspondre une critique cosmétique, qui recouvre l'œuvre sans la diviser ; les deux opérations recommandées sont : résumer et juger ; mais il n'est pas bon de décomposer le livre en parties trop petites ». *Ibid.*

8. « *Le pas à pas*, par sa lenteur et sa dispersion même, évite de pénétrer, de retourner le texte tuteur, de donner de lui une image intérieure : il n'est jamais que la *décomposition* (au sens cinématographique) du travail de lecture : un *ralenti* ». Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 19.

9. Cf. *supra*, « Condensation », p. 497.

10. Alain Fleischer cité par Érik Bullot, in *La Vitesse d'évasion*, *op. cit.*, p. 12.

11. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 133.

12. David Lynch cité par Michel Chion, in *David Lynch*, *op. cit.*, p. 218.

13. Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 15.

parle d'une possible « léxéographie », c'est-à-dire d'une lecture qui se fait écriture – sachant qu'une lecture est toujours déjà une pratique de l'écriture.

Toujours selon Barthes, si l'on veut rester attentif au pluriel d'un texte, il faut éviter de le structurer par grandes masses, comme le faisait la rhétorique classique et l'explication scolaire⁷. D'où, dans ma (re)lecture, cette « nécessité » d'une analyse progressive, *pas-à-pas*⁸, d'indice en indice, de détail en détail, qui cultive délibérément une certaine « myopie » dans la lecture au ras du texte, au ras de l'image, de sa matière, ses interstices, etc. : on revient ici à un certain « obscénisme » que l'analyse ne peut dénier dans son obsession de tout mettre à nu. Tout ceci constitue également une vaste opération de décondensation étant donné que, nous l'avons vu⁹, les signifiants sur lesquels porte l'analyse se situent au croisement de plusieurs paroles qui les *surdéterminent*. Un tel récit, de telles images, comme celles du rêve, peuvent toujours être interprétés plus avant, la *surinterprétation* ne s'arrêtant jamais. L'analyse est interminable, infinie, puisqu'il restera toujours, à quelque degré de précision et de longueur qu'on atteigne, de l'analysable dans un film ou dans un livre. « Ce monstre : le dernier Signifié » comme dit Barthes, n'est que l'horizon de l'analyse et, comme l'horizon, il se dérobe à mesure qu'on avance.

*Je me livre avec trop de plaisir (de la complaisance peut-être) à l'analyse et au commentaire après-coup d'idées que j'ai d'abord manipulées et mises en œuvre comme des jeux avec des éléments matériels très simples et concrets*¹⁰.

Comme le dit Fleischer, il ne faut pas voir dans l'auto-analyse un programme que se serait donné l'artiste pour aboutir à son œuvre telle qu'elle se présente au spectateur : « "c'est ça ou ce n'est pas ça" », du premier coup d'œil. Le raisonnement vient après (pour approuver notre premier coup d'œil)¹¹ » (Bresson) ; « je ne sais pas pourquoi j'ai mis ça là, je ne peux même pas revendiquer la paternité de ces choses. Ce n'est pas comme s'asseoir et se dire : je vais faire quelque chose de mathématiquement correct. Il vous vient une idée et vous faites avec, et c'est plus tard que vous vous rendez compte que les proportions étaient correctes¹² » (Lynch) ; ou encore, « je peux même dire que le hasard, ou du moins ce que l'on nomme le hasard (et qui ne l'est jamais pour ceux qui s'hypnotisent sur un travail), m'a souvent rendu service¹³ » (Cocteau). Certes, l'écriture de ma (re)lecture vient dans un second temps par rapport à l'écriture de mon scénario, mais précisons qu'il s'agit là d'un second temps non pas syntagmatique mais paradigmatique, c'est-à-dire que cette seconde écriture, nous l'avons vu, vient en parallèle à la première de sorte que ces auto-commentaires en acte lui font trouver des gestes, des appuis

14. En effet, si ma (re)lecture est différente de mon scénario, c'est essentiellement en ce qu'elle emprunte à l'interprétation son outil premier : le langage de la communication. En effet, pour Freud, l'élaboration secondaire est seconde aux processus primaires, en ce qu'elle impose le langage de la communication à un matériel qui ignore presque toutes les catégories de la pensée raisonnable. Bref, ce travail « qui ne pense pas », voici qu'il recourt au travail de la pensée. Précisons cependant que l'élaboration secondaire ne travaille pas sur un matériel « chaotique », informel, mais sur un matériel déjà élaboré par d'autres mécanismes, les processus primaires, avec en particulier la condensation, le déplacement et la prise en considération de la figurabilité. Cf. *supra*, « Le processus fantasmatique », p. 149.

15. Cf. *supra*, « La reprise », p. 469 sq.

16. Roland Barthes cité par Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, in *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 149.

17. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 253.

concrets pour aller plus en avant vers elle-même. Il y a une véritable interaction et en ce sens, ma (re)lecture est créatrice.

Ce texte second serait donc quasiment un scénario second (également analysable), une sorte d'élaboration secondaire ¹⁴ ou de « reprise » au sens de Kierkegaard ¹⁵. Barthes le pensait, la théorie du texte amène la promotion d'une nouvelle pratique, la lecture, « celle où le lecteur n'est rien de moins que celui qui veut écrire en s'adonnant à une pratique érotique du langage ¹⁶ ». Il est vrai que ma (re)lecture, avec sa forme dialogique, ne relève pas simplement d'un discours « sur » (transmission d'un savoir), mais d'une écriture, c'est-à-dire d'une recherche dont l'objet n'est pas quelque chose de fini, de figé, mais pour ainsi dire l'énigme d'une origine. D'ailleurs, il y a une dimension poétique – créatrice – dans toute analyse, en ce sens qu'elle développe sa propre virtualité comme non « accomplie » dans le texte. Plus exactement, la vérité dans l'énigme est là, en attente du déchiffrement, elle se présente comme un contenu latent. Cependant, une fois déchiffrée, il semble que l'énigme persiste, car elle fait partie de la structure même de la vérité qui ne peut être totalement dite. C'est ce qui se passe souvent au contact d'un rêve, il reste toujours une part d'obscurité : le rêve ne parle pas et d'ailleurs, précise Lyotard, on ne peut pas le faire parler, « on va donc faire rêver le discours ¹⁷ ».

*

* *

Naissance(s)

- Connaissez-vous le concept de « structure en trois actes » ?

Depuis ses débuts, la composition dramatique a eu tendance à s'orienter vers une structure en trois actes correspondant, pour le dire simplement, au *début*, au *milieu* et à la *fin* du drame, ou, pour être plus précis, à l'*exposition*, au *développement* et à la *résolution* du drame, bien que ces trois derniers termes restent arbitraires étant donné qu'un drame peut très bien se passer d'une résolution par exemple, mais est bien obligé d'avoir une fin ou plus exactement d'être un objet fini – le « contenu » de cet objet (histoire, intrigue, etc.) pouvant être non-fini ou *infini* : c'est ce qu'on appelle une fin ouverte.

1. Cf. *supra*, « L'image poétique », pp. 283-285

2. Parmi ces étapes, on peut identifier :

- le début de la pellicule : apparition des différents logos (distribution, production, etc.) ;
- la projection du film muet sur l'écran blanc ;
- l'apparition du corps féminin s'étirant dans le fond blanc ;
- l'apparition du plateau de tournage (première véritable image) ;
- la prononciation du « action ! » par le réalisateur (début du film dans le film) ;
- le réveil de Françoise dans la chambre d'hôtel (premier véritable décor : on sort du cadre du tournage).

● Je suppose que tu veux parler de la division du *Cinquième fantasme* en trois parties identifiées sous les cartons-titres de « Naissance(s) », « Voix/es » et « Échos ». Il est vrai que ces trois sous-titres font implicitement référence aux notions de début, de milieu (ou développement) et de fin. Pourtant, c'est là une référence secondaire car cette division en trois parties, il me semble, est le fruit d'une toute autre intention : certes, ces trois sous-titres font référence aux trois « actes » de la composition dramatique, mais ils le font chacun à l'intérieur d'un champ sémantique qui leur est propre – chacun de ces *champs* étant entrevu comme une des bases de notre réflexion.

En effet, *Le Cinquième fantasme* est, avant toute référence *thématique*, un fantasme dans sa *forme* narrative (audiovisuelle) ; en tant que fantasme, son récit est issu d'*images poétiques* – trois en l'occurrence – telles que l'auteur lui-même les définit ¹, à savoir trois *images-souches* situées à l'origine de toutes les autres images, de toutes les scènes de ce film fantas(ma)tique. Ces trois images productrices, au contact de l'imaginaire de l'auteur et de la « machine » cinéma, ont en effet donné naissance à une profusion d'images secondes qui constituent le récit dans son intégralité. Ces trois images sont elles-mêmes issues d'une image encore plus élémentaire, celle, cinématographique et fatale, de l'actrice-modèle Françoise Yip. Ces trois images sont les suivantes : l'érotisme, la névrose, la violence.

● Ce que tu veux dire, en somme, c'est que chacune des trois parties du film est colorée respectivement par l'une de ces trois *images poétiques* issues de l'image modèle, inspiratrice, muse, égérie, etc. de cette actrice, Françoise Yip.

● Exactement. Et cette « coloration », pour reprendre ton expression, est présente déjà à l'échelle des trois sous-titres, par leur simple appartenance au *champ sémantique* de l'*image poétique* leur correspondant :

- le *début*, dans le champ de l'érotisme, devient une *naissance* ;
- le *milieu* (ou développement), dans le champ de la névrose devient des *voies* ou des *voix* ;
- la *fin*, dans le champ de la violence, devient des *échos*.

● Précisons, pour entrer dans le vif du sujet, que la première partie, celle qui nous intéresse en premier lieu, n'est pas intitulée « naissance » ou « naissances », mais « naissance(s) » avec toute l'ambiguïté de ce « s » entre parenthèses. Alors, s'agit-il d'une ou de plusieurs naissance(s) ?

● C'est l'une et l'autre à la fois. Mais cela, il nous est possible de s'en faire une idée qu'après avoir exploré cette première partie dans son intégralité ; cependant, si je devais l'énoncer dès à présent, je dirais qu'il s'agit d'une naissance, mais en plusieurs étapes ² qui sont en elles-mêmes plusieurs naissances.

3. Le péritexte désigne les formes de commentaire, de présentation ou d'accompagnement d'une œuvre : titre, sous-titre, quatrième de couverture, préface, épigraphes, notes en bas de page, dédicace, etc.

4. Bien que l'ensemble du film (en cela maniériste) fasse continuellement référence à d'autres films, c'est ici un des rares exemples que l'on peut qualifier de « citation ». En effet, la « citation » doit nécessairement ressortir du corps du texte : « toute élision des guillemets brouille le seuil et engage le texte d'accueil dans un jeu de réécriture, de détournement, de piège ou de plagiat. A strictement parler, la citation suppose sa matérialisation et non sa reconnaissance ; elle dépend de l'évidence du texte et non de la culture du spectateur ». Denis Mellier, « Degrés de la citation, maniérisme et référence », in *Du Maniérisme au cinéma, op. cit.*, p. 27

L'exemple du film muet répond à cette exigence de matérialisation : d'abord, par sa qualité (muet, noir & blanc, lépreux...) différente du reste du film ; ensuite, parce qu'il n'occupe pas l'ensemble du cadre mais est « projeté » sur (dans) l'écran blanc ; enfin, par les « défauts » de cette projection, dont on entend le bruit continu et qui nous révèle à la fin sa nature, c'est-à-dire la matière de la pellicule : les bords de la pellicule apparaissent accompagnés d'autres éléments parasites, perforations, écritures, rayures, etc.

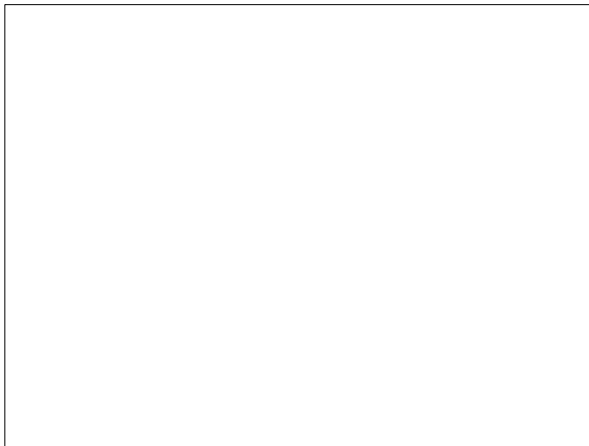
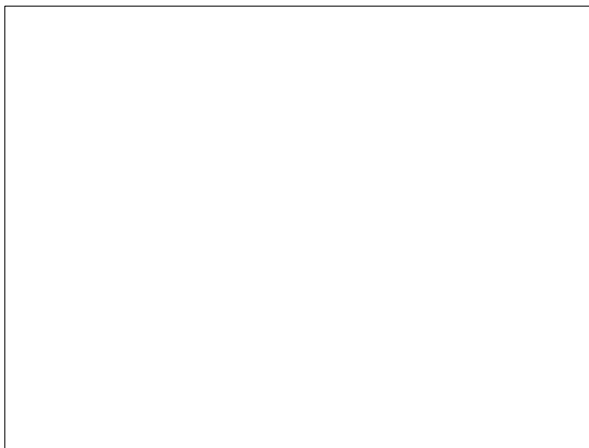
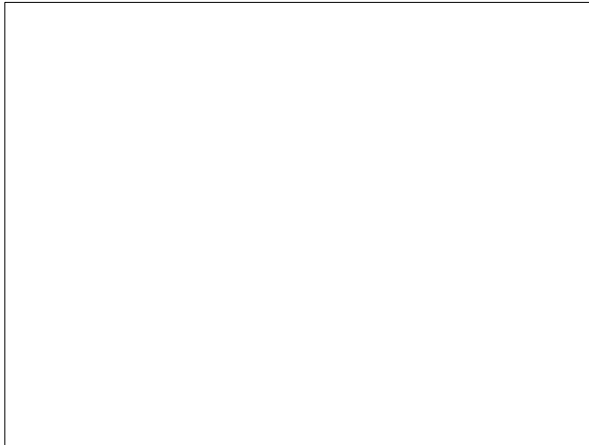
La première de ces naissances est l'apparition de l'image – le début du film, de la pellicule – et c'est une apparition qui se fait attendre : en effet, après les logos animés, visa, etc., nous restons, une minute entière durant, en présence d'un écran blanc, fond visuel absolument vide et plongé dans un « silence intérieur » qui peut faire référence au ventre de la mère, à l'instant d'avant la naissance ; une minute donc avant qu'une *véritable* image n'apparaisse à l'écran...

- Je t'arrête tout de suite car là où tu commences ton analyse, le film est en réalité déjà commencé et tu passes outre un élément des plus importants, et qui est un élément *pré-historique*, cela à deux titres : d'abord parce qu'il précède le début du film (de l'histoire), c'est-à-dire qu'il se situe avant le premier carton « Naissance(s) » ; ensuite parce qu'il fait référence aux premiers temps du cinématographe. En effet, avant ce premier carton qui annonce la première partie du film, l'auteur nous propose un petit extrait d'un court métrage du cinéma muet daté de 1911 : « The Actress » de Richard Ridgely.

C'est, je pense, pour les deux raisons que je viens d'indiquer que tu as exclu cet élément de ton analyse : pour faire partie du *péritexte*³ – on peut en effet envisager ce petit extrait comme une épigraphe – et pour être le fruit d'un autre tournage que celui du *Cinquième Fantasme*, pour avoir été copié-collé d'un premier film « préhistorique » au nôtre⁴. Mais ce petit extrait est très important car il révèle – il annonce – d'une façon détournée les deux intentions fondamentales du *Cinquième Fantasme* : d'une part, le film se veut un retour aux origines, à l'essence du cinéma – ou du « cinématographe » pour reprendre la terminologie de Robert Bresson, il se pose la question « qu'est-ce que le cinéma ? » ; d'autre part, il met en scène la question de l'actrice de cinéma face à son mythe.

- Tu dis « copié-collé », mais ce n'est pas tout à fait exact. Le film de Ridgely n'est pas simplement « collé » au début du *Cinquième Fantasme* : un travail plastique et musical a été effectué sur le film original. Ce que l'on voit, c'est la projection d'un film muet – on entend le bruit du projecteur qui se met en branle – sur un support d'une blancheur indéfinissable, quelque chose de vaporeux, de perméable : ce n'est pas une surface, c'est une matière – une matière qui *absorbe* le film, d'où cette idée d'*assimilation*, de *réappropriation*. Cette projection est par ailleurs d'une très mauvaise qualité et l'on peut soupçonner l'auteur d'avoir accentué le degré extrême de décomposition de la copie. Pourquoi ? Simplement pour faire apparaître la *matière* du film, indiquant ainsi l'une des intentions du *Cinquième fantasme* : s'introduire au cœur de la *matière cinématographique*.

- Après cette « épigraphe », nous voici donc en présence de ce fond blanc – cet écran blanc – qui est peut-être, plus que toute autre image, le symbole même du cinéma...



PIC. 117 Ingmar Bergman, *Persona*, Suède, 1966.

- Désolé, mais je dois de nouveau te couper : ce que tu dis est vrai, on en reparlera ultérieurement, mais n'est pas applicable ici. Si tu observes bien, tu verras que ce fond blanc n'est pas dépourvu de toute image : petit à petit, on commence à discerner des formes en mouvement, comme des ombres très pâles, quasiment imperceptibles : on devine comme un corps de femme – un corps nu – qui s'enroule et qui s'étire, qui se déploie et se recroqueville dans un grand lit aux draps blancs.

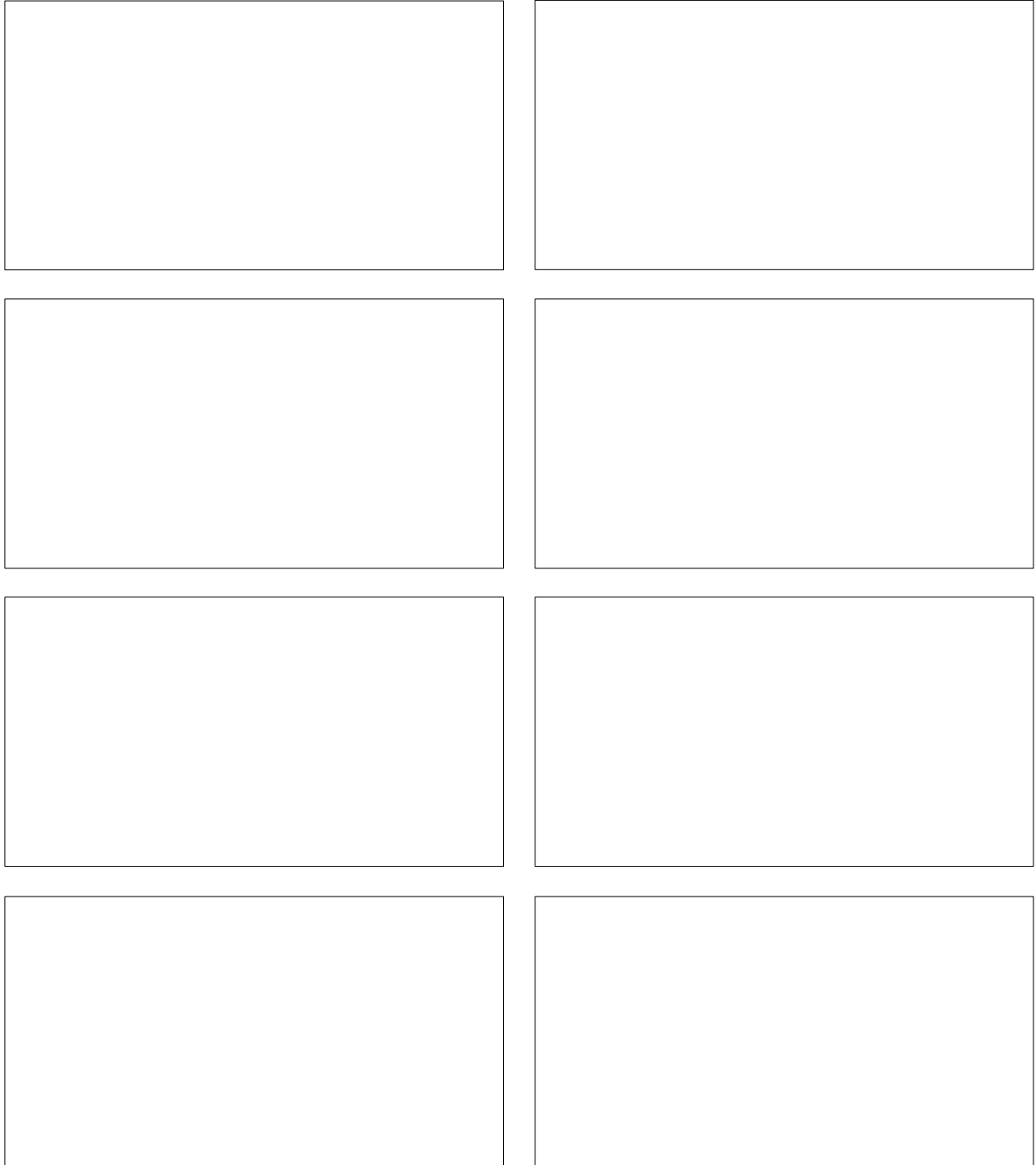
Ce plan est un petit clin d'œil, une sorte d'indice sur la nature particulière des images qui vont suivre. Je n'en dis pas plus pour l'instant, si ce n'est que ce « préliminaire » possède la même signification que le pré-générique de *Mulholland Drive* [PIC. 118] dont il reprend à l'identique la composition : l'extrait de film muet, un peu psychédélique de par son rythme à 15 images/s, rappelle la scène kitch de rock acrobatique du film de Lynch, tandis que cette image quasiment imperceptible d'une femme s'agitant langoureusement dans la blancheur de ses draps rappelle le plan suivant de *Mulholland Drive* où la caméra explore les plis d'un drap pourpre avant de s'enfoncer dans le moelleux d'un oreiller. Ces deux séquences disent la même chose, de la même manière et au même moment dans les deux films.

- Pour ce qui concerne l'extrait du court-métrage muet, j'y verrai pour ma part une seconde référence : le pré-générique de *Persona* [PIC. 117] dans lequel Bergman a introduit l'une de ses propres productions, un film burlesque qu'il avait réalisé pour *La Prison* en 1949.

- Revenons à ce plan « lactescent ». Le mot me semble adéquat étant question d'une naissance toute proche : le fond sonore que l'on a qualifié de « silence intérieur » fait référence au champ de l'érotisme, de la façon la plus essentielle car ce qu'il fait entendre, c'est l'intérieur d'un corps – d'un corps de femme sans doute (celle que l'on voit remuer mollement) et sans doute plus encore du corps de l'actrice, ce corps d'où provient, rappelons-le, chaque image du *Cinquième fantasme*, ce corps-image d'où est né le film, d'où il naît et va naître continuellement.

- À cette longue minute quasi-vide, quasi-intemporelle, fait suite un bruit : juste avant l'apparition de l'image et de l'ambiance sonore, on entend un *grésillement*, autrement-dit un son typique d'avant l'apparition de l'image ou du son. Rappelez-vous lorsque qu'un film commence dans une salle de cinéma ou lorsque vous allumez votre téléviseur.

- On passe donc ici du champ thématique – l'érotisme – au champ de l'image pure. C'est l'apparition de l'image pour ainsi dire dans sa « matière sonore ». Cela se déroule dans l'ordre suivant : la femme nue disparaît en fondu dans le fond blanc, le carton « naissance(s) » apparaît



PIC. 118 David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

5. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Flammarion, 1994, p. 49.

6. Nicole de Mourgues, *Le Générique de film*, *op. cit.*, p. 12

sur fond de grésillement, puis on entend une voix off parlant au microphone, « TROIS MINUTES ! », puis l'image apparaît enfin.

- Seulement cette image qui apparaît est une image d'avant l'image : c'est l'image d'un plateau de tournage (plan d'ensemble) où l'on s'apprête à tourner un film, un film dont l'image n'a pas encore été enregistrée, ni même fabriquée : elle a peut-être seulement été écrite ou pensée ou *fantasmée*.

- Cela me rappelle cette pièce de théâtre imaginée par Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* : « en entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé et le plateau tel qu'il est de jour, sans coulisses ni décor, presque sans lumière et désert ⁵ ». L'auteur de cette pièce pense son œuvre au-delà de ses frontières ou plutôt, il élargit les frontières de son œuvre au-delà de sa scène – ici, sa scène, son cadre temporel(le)s. Lorsque les premiers spectateurs entrent dans le théâtre, la pièce est déjà commencée, puisque le rideau est déjà levé, bien que la scène soit vide de tout décor, vide de tout acteur. Pirandello fait pénétrer le spectateur dans un espace dont on ne sait pas s'il est déjà à *l'œuvre* ou non.

Dans *Le Cinquième Fantôme*, c'est un peu la même idée avec cette première image d'un plateau de tournage : on ne sait pas très bien si ce que l'on voit fait pleinement partie du film – s'agit-il d'un film sur un tournage ? – ou s'il s'agit simplement d'un petit décalage – est-ce alors une erreur invraisemblable de montage ? –, d'un hors-cadre *temporel* précédant le film proprement-dit, ce film qu'on attend toujours, rappelons-le, et qui s'apprête à *naître* sous nos yeux.

- *Ce prologue*, je pense, est ce qui va permettre au film, par la suite, de mettre continuellement en doute la « réalité » de sa diégèse : chacun des personnages – en particulier le personnage principal – va désormais évoluer sur une fine pellicule de glace qui est simplement *l'image* et qui va pouvoir à tout moment se briser et révéler ainsi les profondeurs machiavéliques de la machinerie cinématographique.

- Tu anticipes trop. Cette scène est avant tout une étape intermédiaire qui permet de reculer un peu plus le début du drame, d'en différer le commencement. On n'entre pas comme ça dans le vif du sujet – sauf à considérer (à juste titre d'ailleurs) le cinéma comme, finalement, le sujet principal de ce film. On va donc pénétrer dans l'intrigue par couches successives, étape par étape : c'est la raison d'être de toute cette première partie dont l'essentiel constitue le *générique* du film qui, par définition, instaure « une sorte de sas institutionnel qui facilite au spectateur le passage du monde réel au monde fictionnel et inversement ⁶ ».

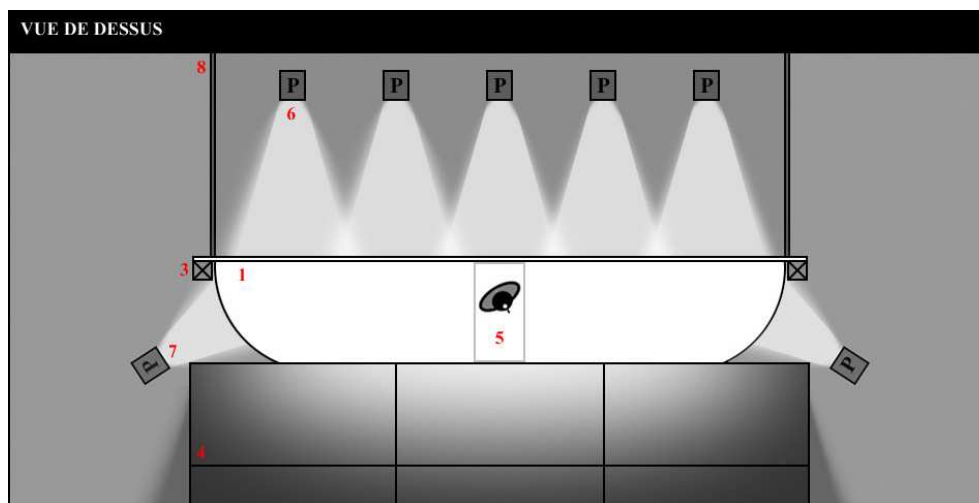
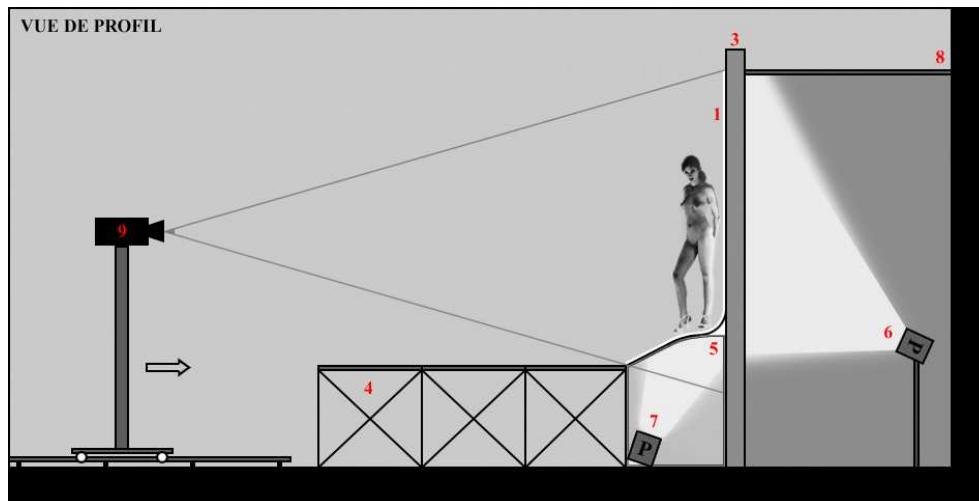
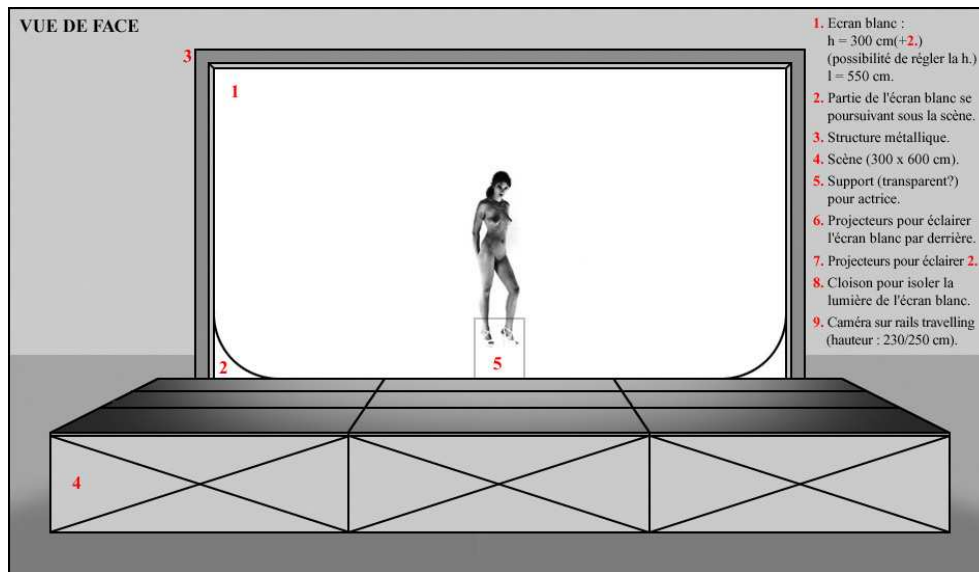


FIG. 119
Story-board
(plans décoration).

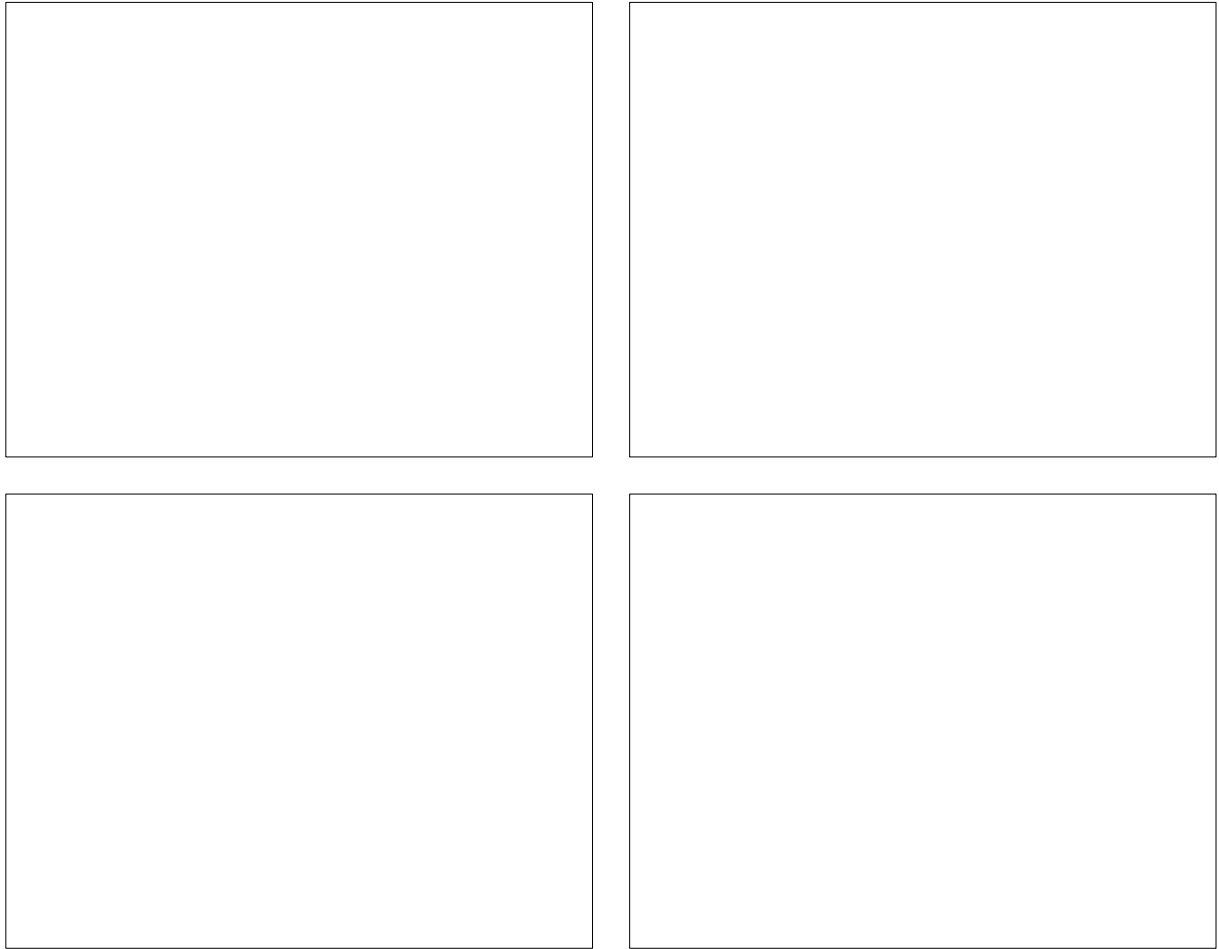
- Il me semble que nous n'avons pas décrit assez précisément cette première image. Ce n'est pas à l'image d'un plateau de tournage banal que nous avons affaire. Pour revenir à Pirandello, comme dans sa pièce de théâtre, le plateau de ce tournage-là est vide de tout décor identifiable : seul a été conservé la structure essentielle du plateau, à savoir l'architecture du studio, une scène montée sur tréteaux et un échafaudage au centre duquel a été tendu une sorte d'écran parabolique blanc taillé au format panoramique du film (2.35) et éclairé en transparence par plusieurs projecteurs [PIC. 119]. Tout autour, bien sûr, a été disposé le matériel de tournage : caméras, dollies, projecteurs, etc. Nous ne savons rien encore sur ce film qu'on s'apprête à tourner, mais ce qui se trouve sous nos yeux peut paraître pour le moins étrange : ce rectangle blanc qui, semble-t-il, constitue le lieu où va se jouer le « drame », ressemble à une épure théorique plus qu'à toute autre chose.

- Certains décors peuvent avoir une fonction intellectuelle plus que physique : portes, couloirs, miroirs, espaces vides, etc. Il est évident que c'est le cas de cet écran blanc.

- Il peut s'agir tout simplement d'une mise en abîme de l'écran blanc dans la salle de cinéma, cet écran blanc que l'on vient juste d'abandonner et que l'on retrouve ici dans le cadre de sa fabrication. Victor I. Stoichita a repéré dans le domaine pictural certaines mises en abîme du cadre à l'intérieur même de l'œuvre : selon lui, « donner à un tableau, en plus de son cadre réel, un cadre peint, signifie élever la fiction à la puissance 2. Le tableau à cadre peint s'affirme deux fois comme représentation : il est l'image d'un tableau⁷ ».

En effet, tu parlais à l'instant de cette image comme d'un hors-cadre *temporel*, mais il s'agit également d'un hors-cadre *spatial*. Le plateau fait cadre autour de l'image et me renvoie, personnellement, à toute la machinerie nécessaire à l'industrie cinématographique pour ne fabriquer, en fin de compte, qu'une simple image rectangulaire de rien du tout – ici, simplement une image blanche, une image où tout peut se jouer, où toute image peut encore apparaître. Le contraste plastique est très fort entre le vide de ce rectangle blanc et tout l'attirail du plateau – grues, échafaudages, fils électriques, etc. – qui tisse autour de cet *espace* vide, ce trou du regard, une sorte d'architecture au *graphisme* inextricable.

La référence qui me vient tout de suite à l'esprit, c'est la série photographique *Theaters* [PIC. 120] entreprise par Hiroshi Sugimoto en 1978 : celui-ci photographie des théâtres des années vingt-trente reconvertis en salles de cinéma. Son appareil est placé face à l'écran, au fond de la salle et la pellicule est exposée durant toute la projection du film : compte tenu de ce temps d'exposition, les spectateurs demeurent invisibles sur la photo et l'écran, surexposé, apparaît



PIC. 120 Hiroshi Sugimoto, série « Theaters », 1978, photographies noir et blanc.

8. Parmi ces films, on peut citer *Citizen Kane* d'Orson Welles [**PIC. 121**] avec cette scène finale se déroulant dans une salle de cinéma où, une fois la projection du film sur la vie de Kane achevée, l'écran demeure blanc, symbole on ne peut plus explicite de la situation d'ignorance dans laquelle se trouvent les journalistes – ainsi que le spectateur – quant à la vie et la mort de Kane, et ses derniers mots : « Rosebud ».

9. Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 361.

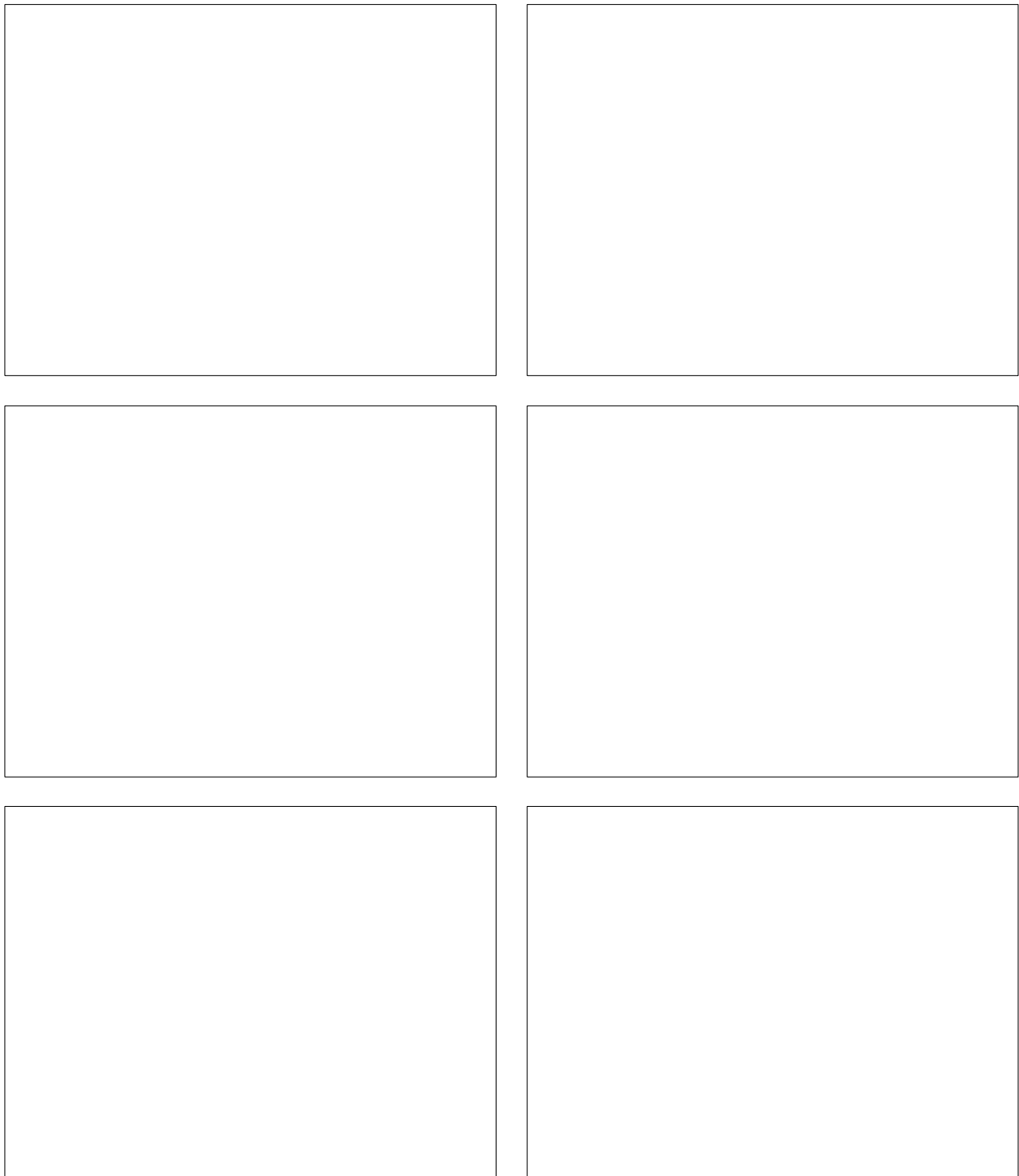
vierge, témoin impuissant de l'action qui s'est déroulée à sa surface et dont il n'a gardé aucune trace – ou trop de traces. En prenant du recul vis-à-vis du film qu'il photographie, et grâce à son dispositif, Sugimoto met en relief cette « trouée » dans laquelle le regard du spectateur invisible vient se perdre inconsciemment, ce vide qui contient toutes les images du film auxquelles on doit ajouter celles projetées par le spectateur lui-même, ce vide inhérent à toute œuvre filmique et qui devient naturellement le vide des photographies de Sugimoto. Hormis ces détails poétiques, l'aspect visuel de ces photographies est également intéressant eu égard au *Cinquième Fantasme*, étant donné qu'on y retrouve plusieurs analogies parmi lesquelles, le format panoramique de l'écran, son contraste avec l'obscurité de la salle ainsi qu'avec le style baroque de son l'architecture (véritable *découpe* dans le décor photographié voire dans la photographie elle-même) et enfin, ce que les photographies de Sugimoto nous présentent, c'est également une « épure filmique », ici non plus dans le cadre de sa fabrication, mais dans celui de sa projection.

- Nicole Brenez a repéré cet écran blanc dans plusieurs films⁸ et il s'agit pour elle d'« un écran conçu comme la dimension idéale pure (peut-être due au caractère non-visible du subjectile) qui se maintiendrait au cœur de toute image du cinéma⁹ ». On peut même aller jusqu'à dire qu'il est une représentation de l'esprit – dont la lumière, faut-il le rappeler, est le symbole même.

- Revenons plus précisément sur la notion de mise en abyme. Tu as aisément repéré l'écran de cinéma mis en abyme dans cet étrange écran de lumière blanche. Mais il est possible d'en repérer plusieurs autres : il y a d'abord (pour rester dans le formel) une mise en abyme de l'image dans sa totalité – comprenant le fond blanc et le plateau de tournage – sur l'écran du *combo* qui se trouve placé près du réalisateur – et cela est bien normal, puisque cet appareil, le *combo*, est un écran de contrôle caméra : il nous retransmet ce que la caméra filme, et qui est déjà notre image...

- Je te coupe. Il n'y a donc plus le moindre doute : cette image sur le *combo* prouve que ce que nous voyons – notre film – n'est pas une image en attente d'une image seconde escomptée dans ce tournage qui se prépare, mais est déjà l'image issue de ce tournage qui, on commence alors à s'en douter, n'est autre que celui du *Cinquième fantasme*. Cette caméra « en retrait » et qui filme le tournage est celle-la même qui va bientôt y prendre part – *qui y prend part déjà !*

- Tout à fait. Ce qui me permet d'enchaîner sur une autre mise en abyme : celle de l'équipe technique. Si ce tournage est bien celui du *Cinquième fantasme* alors, l'équipe qui se trouve sur le plateau ne peut être que celle de ce film. Ainsi, ne s'agit-il pas simplement d'un film sur un film, mais d'un film sur lui-même, en retrait : véritable mise en abyme.



PIC. 121 Orson Welles, *Citizen Kane*, États-Unis, 1941.

10. Il semble en effet que l'auteur ne puisse supporter l'évidence d'une scène, d'une situation : lorsque l'une d'elles lui apparaît trop patente, trop « indiscutable », il y glisse un élément perturbateur pour fragiliser (sans la détruire complètement) son unité signifiante, interdisant du même coup au spectateur de se reposer sur telle ou telle interprétation solide.

● Pourtant, outre l'étrangeté de son décor, un autre élément m'interdit de considérer cette scène comme une simple mise en abyme du tournage du *Cinquième fantasme*. Je veux dire que ce tournage-là ne me semble pas « vrai », il y a quelque chose en lui de factice – rien de bien manifeste, un simple petit détail inséré par l'auteur pour nous déstabiliser¹⁰. Ce détail, justement, est incarné par un membre de l'équipe : c'est le « compte à rebours », celui qui a fait apparaître l'image du plateau de tournage en annonçant au microphone « TROIS MINUTES ! ».

Tout d'abord, on ne sait pas à quoi correspondent ces trois minutes, puis on comprend qu'il s'agit d'un compte à rebours se manifestant toutes les trente secondes : « DEUX MINUTES TRENTE », « DEUX MINUTES », etc. Jusque là, rien de vraiment choquant... mais là où ça ne va plus, c'est lorsqu'on s'aperçoit que ce décompte n'est autre que celui du tournage, aboutissant au « 5, 4, 3, 2, 1... ACTION ! » du Réalisateur. Ainsi, tout porte à croire que ce « compte à rebours » connaît dès le début de la scène, c'est-à-dire trois minutes avant le « ACTION ! », à quel moment très précisément, le film (dans le film) va commencer, à quel moment l'action va être lancée. La chose est pourtant inconcevable étant donné les aléas d'un tournage : l'équipe est encore en train de se préparer, l'actrice n'est pas encore sur scène, etc. Ce « compte à rebours » accuse très discrètement la fictivité de la scène : ce que vous voyez n'est pas vrai, c'est joué, ce que vous croyez pris sur le vif, style documentaire, est en réalité prévu depuis longtemps (écrit) à la seconde près. Nous sommes déjà – et depuis le début – *dans* la fiction.

● Pourquoi trois minutes ? Cinq minutes, n'aurait-ce pas été plus approprié ?

● Je me suis posé la question et j'ai calculé : en ajoutant à ces trois minutes la durée des images que l'on vient de voir depuis le tout début du film – logos, film muet, femme nue s'étirant –, on arrive, très précisément, à cinq minutes.

● Il est vrai que ce « compte à rebours » fragilise significativement la valeur « documentaire » de la scène, mais cela n'empêche aucunement l'auteur de multiplier les indices permettant d'identifier ce film en train de se faire comme étant *Le Cinquième Fantasme* et donc de renforcer paradoxalement son « authenticité » : après plusieurs directives pour organiser le tournage de la première scène, le Premier Assistant s'approche du Réalisateur assis près du combo pour savoir si l'actrice est prête à monter sur scène :

– Pavel ! On attend quoi ? Qu'est-ce qu'elle fait ? Elle doit être prête maintenant.

Je veux dire, il FAUT qu'elle soit prête !

– Je sais. Elle finit de se préparer.

11. « L'accroche, l'amorce, l'hameçon ("hook") est, dans le film, l'évènement frappant, bizarre, surprenant, encore énigmatique, que l'on place au début de l'histoire pour capter l'intérêt [...]. Souvent, cette scène frappante d'ouverture est située avant le générique de début ». Michel Chion, *Écrire un scénario*, *op. cit.*, p. 148

- *On commence déjà à prendre du retard. Il faut arrêter de traîner.*
- *Et bien, dis-lui de s'activer.*
- *FRANÇOISE ? FRANÇOISE ? ÇA VA ETRE A TOI DE JOUER ! SI TU ES PRETE, TU PEUX DEJA MONTER SUR LE DECOR ! ON VA FAIRE UN PREMIER ESSAI !*

Durant cet échange, le Premier Assistant révèle deux prénoms, celui du réalisateur « Pavel » et celui de l'actrice « Françoise ». Pour peu qu'on prenne le temps de lire les noms inscrits au générique, on s'aperçoit rapidement que ces prénoms sont respectivement ceux du réalisateur et de l'actrice du *Cinquième Fantôme*. Il n'y a donc plus le moindre doute : il s'agit bien de *ce* film.

- À coup sûr. Cependant, ce moment où le *Premier Assistant* appelle Françoise par son *vrai* prénom – par son prénom d'actrice – a selon moi une toute autre importance : pas seulement pour identifier ce film en train de se faire comme étant le nôtre, mais surtout pour identifier l'actrice *en tant que telle*. Je me répète et je pense, se faisant, ne pas anticiper plus qu'il ne faut : ce *prologue* est ce qui va permettre au film, par la suite, de mettre continuellement en doute la « réalité » de sa diégèse. Ici, en identifiant cette femme, grande, brune, les yeux légèrement bridés, etc. sous le prénom de Françoise – sous-entendu « Françoise Yip » –, l'auteur fait entrer son personnage féminin dans la peau, si je puis dire, de son actrice. Car Françoise ne joue pas dans cette scène seulement son propre rôle d'actrice, ou insidieusement. Ce qu'elle joue, avant tout, c'est son absence de rôle. Nous allons en parler plus en détails dans ce qui va suivre, mais cet appel du Premier Assistant en est une première indication.

- Cette mise en abyme est également la première image exprimant clairement le narcissisme de ce film – son équipe, son actrice, ses mécanismes, etc. – narcissisme dont bien d'autres images dans ce qui suit vont nous confirmer la puissance créatrice.

- Françoise, donc, sur la demande du réalisateur, monte sur la scène, accompagnée de la maquilleuse. C'est à ce moment précis qu'intervient le « hook ¹¹ » du film : alors que l'on commençait à s'habituer à l'idée d'assister à un film sur un tournage quelconque – bien que le décor nous en dissuade déjà quelque peu –, des voix surgissent de nulle part pour insuffler un sens nouveau aux images.

- Lorsque tu dis que ces voix surgissent « de nulle part », tu es à la fois dans le vrai et dans le faux. Elles surgissent de nulle part, dans le sens où nulle part dans l'image – dans ce que l'on voit du plateau de tournage – ni même dans son hors-champ, il nous est possible de « replacer » ces voix, de leur donner une forme, un corps. Ces voix viennent donc d'autre part – d'un *autre part*

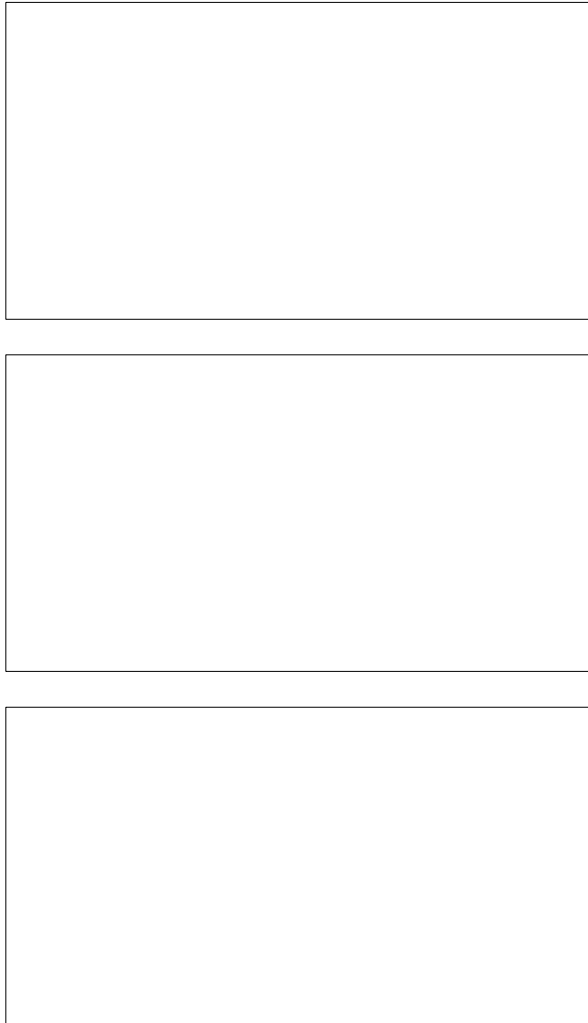


FIG. 122 David Lynch, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001.

12. Ce ne sont pas les membres de l'équipe qui décident soudain de faire moins de bruit : c'est plutôt comme si l'on agissait directement sur un bouton de réglage du volume sonore.

extérieur au film : non pas hors-champ, mais *hors-cadre*. Elles sont nulle part à l'intérieur de la diégèse, dans ce que le film nous montre de ce plateau de tournage, mais elles sont pourtant quelque part dans le film, et ce « quelque part », c'est justement le film lui-même : ces voix surgissent dans la matière-même du film. Ce qui nous donne cette impression, c'est, déjà, leur qualité sonore, des voix claires et distinctes, sorties tout droit de l'auditorium, mais c'est aussi (et surtout) le fait que leur apparition perturbe entièrement le fond sonore du film. En effet, juste avant les premiers mots de l'Homme à la Voix Grave, le vacarme qui règne sur le plateau diminue *artificiellement*¹², puis il variera à plusieurs reprises en fonction du dialogue de ce personnage avec un second, féminin celui-ci.

- C'est comme si cet Homme à la Voix Grave pouvait contrôler le film en tant qu'objet filmographique, comme s'il se trouvait au-dessus du film (supposé déjà réalisé, monté, mixé, etc.), au-dessus du *Cinquième Fantôme*, de son équipe et de son réalisateur qui, pourtant, conformément à son « final cut », devrait être seul maître de son œuvre.

- Surtout, l'étrangeté de ce bref dialogue entre l'Homme à la Voix Grave et la Voix Féminine vient du fait qu'il associe deux espaces totalement dissemblables, deux plans de réalité différents et incompatibles : l'espace où l'on se trouve dans le film (le plateau de tournage) et l'espace où se trouvent ces deux personnages invisibles. Le premier constitue sans aucune ambiguïté la diégèse, tandis que le second institue une sorte d'extra-diégèse *diégétisée* : en effet, il faut encore espérer que les personnages que l'on entend se trouvent sur la bobine du film et non pas dans la cabine du projectionniste ou dans une rangée juste derrière la nôtre. Je disais donc que ces deux espaces sont associés, reliés, et c'est le contenu du dialogue qui crée ce lien : L'Homme à la Voix Grave présente Françoise en la désignant comme étant « la fille »...

- En référence à *Mulholland Drive* [PIC. 122].

- Evidement ! Alors, la Voix Féminine demande : « Et c'est elle que je dois rencontrer, tout à l'heure ? ». Énoncé pour le moins insolite si l'on suppose que Françoise et cette Voix Féminine se trouve à une distance irréductible qui est celle de deux niveaux diégétiques différents, deux espaces-temps incompatibles. Serait-ce l'actrice de la Voix féminine – Arielle Dombasle ? – qui a rendez-vous avec Françoise (Yip), tout à l'heure, dans le monde afilmique, pour boire un verre ou faire du shopping ?

- Non, la suite nous le montrera. Et c'est là, assurément, un des points les plus marquants du film qui n'en finit pas de jouer sur cette incertitude, sur cette frontière labile entre ce qui

13. Ici, le terme est tout à fait adéquat : puisque ce que l'on voit au moment du dialogue, est une vision « par derrière » du plateau de tournage : d'une part, on voit toute l'équipe de dos (les regards sont focalisés sur l'actrice placée au milieu de l'écran blanc), d'autre part, on peut voir le « derrière » de la scène : le hors-cadre, les coulisses du tournage.

14. Michel Chion, *Écrire un scénario*, *op. cit.*, p. 162

semble faire pleinement partie de la fiction et qui « joue » à certains moments avec des données purement filmographiques, et ce qui semble se situer au-dessus de la fiction – ce qui appartient à sa fabrication – et qui parfois se fait absorber complètement par celle-ci.

- Poursuivons l'étude de ce dialogue : à la question de la Voix Féminine, l'Homme à la Voix Grave répond par l'affirmative : oui, c'est bien « la fille » – mais, précise-t-il, « là, maintenant, au moment où [il] parle, il serait bien étonnant qu'elle [Françoise] le sache déjà ». Qu'elle ne sache pas quoi ? Qu'elle a rendez-vous ? Mais rendez-vous où et avec qui ? À l'intérieur du film ? Avec le personnage de cette Femme que l'on entend ? Si c'était le cas, ne pensez-vous pas que Françoise, en tant qu'actrice avisée du scénario de son film, devrait savoir qu'elle a rendez-vous au cours de ce film ?

- C'est donc à l'évidence que Françoise est déjà, en tant qu'actrice, un personnage, un personnage ignorant quant à son avenir diégétique.

- Et puis « tout à l'heure », cela renvoie à quelle temporalité ? Celle du film que nous voyons, celle du film qui va être tourné (est-ce vraiment le même ?) ou à une temporalité située *au-dessus*. Encore une fois, le film ne va pas arrêter de tisser de tels liens entre différents niveaux diégétiques pourtant incompatibles.

- Rappelons, à ce propos, que ce dialogue énigmatique – dans sa forme et son contenu – a lieu au moment où l'on se trouve en présence de l'équipe du film qui, nous l'avons supposé par plusieurs détails, est celle du *Cinquième Fantôme*. Cela voudrait dire que l'Homme à la Voix Grave et sa compagne se trouvent situés diégétiquement au-dessus du *Cinquième Fantôme* et des personnes qui ont pris part à sa réalisation : une situation foncièrement impossible, littéralement *absurde*.

- C'est le problème posé par la forme du narrateur : seuls les *narrateurs délégués* présentent des caractéristiques humaines (ils demeurent des êtres de fiction). L'Homme à la Voix Grave, au contraire, est ce qu'on appelle un *narrateur fondamental* : il ne peut jouir du statut des narrateurs délégués en raison de sa place, première, qu'il occupe, en début de ligne, et qui l'empêche d'être vu au travers de quelque regard « fictionnalisant » que ce soit. Il est, en définitive le seul « regardant » à ne pas être aussi, en même temps, un « regardé » : s'il l'était, cela impliquerait une puissance au-dessus de lui. C'est ce qu'on appelle aussi la « vision par derrière ¹³ », « celle du narrateur "omniscient", qui lit dans les têtes et rapporte les pensées des personnages ¹⁴ ».

- On ne le voit pas, cet Homme à la Voix Grave, mais on l'entend.
- Effectivement, et même pourra-t-on voir des morceaux de sa « personne » dans la suite du film, mais ce ne sont là que des symboles (une ombre, une main, une oreille...), rien de proprement identifiant : pas de visage, pas de nom... seulement une parole.
- Non ! Pas seulement une parole, mais aussi une voix : c'est le grain de sa voix qui donne corps à ce mystérieux « Homme à la Voix Grave ». Ce grain de la voix reflète une dimension charnelle, nous fait *entendre un corps* – un corps « transfiguré » par cette voix. C'est ce qui, contrairement à ce que tu dis, permet d'identifier ce personnage.
- Cette voix, il est vrai, est *fondamentale* car c'est elle qui, littéralement, est à l'origine de cet Homme à la Voix Grave : c'est suite à la vision du *Kill Bill Volume 1* de Quentin Tarantino que l'auteur a décidé de créer ce méta-personnage, en lui donnant la voix française de Bill, celle du doublage réalisé par François Marthouret. Pourquoi la voix de Marthouret ? Parce qu'elle apparaît comme la voix parfaite – stéréotype – du personnage « ubiquiste » dans le cinéma noir, dont l'exemple le plus célèbre est peut-être le personnage de *Mabuse*, qui sait d'avance tout sur tout.
- C'est assez étonnant ce choix d'acteur pour jouer le rôle de l'Homme à la Voix Grave en référence à *Kill Bill* : il ne s'est pas porté sur l'acteur original (David Carradine), mais sur sa doublure française (François Marthouret).
- Je pense au contraire que c'est tout à fait normal, puisque du personnage de Bill, dans la version française, on ne voit pas grand chose de plus que de l'Homme à la Voix Grave : ses mains, sa silhouette, ses santiags... et c'est à peu près tout. On ne *voit* pas David Carradine, mais on *entend* François Marthouret : Bill, c'est lui.
- De façon plus générale, que symbolise cet Homme à la Voix Grave ?
- On peut répondre à cette question de deux manières différentes, mais complémentaires, selon qu'on s'appuie sur le fantasme ou sur le film – les deux ne faisant qu'un dans ce film. Selon Lacan, le fantasme est un scénario à trois « personnages » qu'il figure par le mathème $\$ \diamond a$: sujet divisé en rapport avec l'objet *a*. L'objet *a* – objet du désir – dans notre cas ne pose aucun problème : c'est Françoise, bien sûr, parce qu'elle est une femme (objet par excellence dans la fantasmagorie masculine), parce qu'elle est nue (ici, sans rôle et sans vêtement, elle se présente

15. D'ailleurs, une scène de la troisième partie nous montre littéralement ce personnage devant le film diffusé sur l'écran d'un téléviseur : cf., scénario, p. 77.

simplement comme « corps », comme chair... donc, comme objet) et peut-être surtout parce qu'elle est une actrice : elle se situe devant la caméra en tant qu'objet du regard. On peut déjà voir dans cette première analyse les correspondances entre ce qui appartient au fantasme et ce qui appartient au film.

Le « sujet divisé », comme son nom l'indique, est divisé entre *énonciation* et *énoncé* : il y a le sujet qui « dirige » le fantasme et il y a le sujet mis en scène aux côtés de l'objet *a*. Le sujet qui « dirige », c'est simplement l'auteur du film, afilmique, le scénariste qui est crédité au générique, celui qui a écrit le fantasme et par conséquent ce film. Quant au sujet mis en scène, celui-ci ne peut être, selon moi, que cet « Homme à la Voix Grave » et cela pour deux raisons : la première, parce que son objet – ici, l'objet de ses paroles – est le même que celui du vrai sujet (l'auteur), c'est-à-dire l'actrice ; la seconde, parce que les moyens que va utiliser ce personnage pour « agir » sur son objet *a* – Françoise – sont pour la majorité, des moyens cinématographiques : on vient d'en voir un premier exemple dans son « action » sur la bande-son.

En résumé, le « vrai » sujet serait du côté du film tandis que le sujet mis en scène serait du côté du fantasme, mais chacun d'eux, peut-on dire, est « transparent » l'un à l'autre, et c'est ce qui lie si intimement *film* et *fantasme* : ce sont les produits *simultanés* et *concomitants* (cela est très important) des deux ramifications d'un seul et même sujet : le « sujet divisé ». À ce propos, il est troublant de constater que les fonctions et rapports qui sous-tendent l'écriture du fantasme sont en fait inséparables de la création littéraire ou filmique, à commencer par sa condition première, *être seul*, et par son projet, *organiser le monde*.

- Tu sous-entends donc que l'auteur se projette aux côtés de Françoise, objet *a*, par l'intermédiaire de ce personnage masculin, l'Homme à la Voix Grave.

- Oui, mais ce qu'il faut préciser, et qui me semble être le plus important, c'est que cette « projection » contient à la fois le désir de l'auteur pour son objet *a* (l'image de son actrice) et, surtout, son pouvoir cinématographique. L'Homme à la Voix Grave est aussi une projection du *moi auctorial* : l'auteur dissimule son identité en l'assimilant à cet *autre* qu'il installe dans l'œuvre comme *sujet d'énonciation* distinct de lui-même. Et c'est ce qui fait de ce personnage un personnage ubiquiste : comme l'auteur, il sait d'avance tout sur tout. Il n'est pas seulement *dans* le film, il l'est même très rarement, il est surtout en retrait, *devant* le film qui devient alors pour lui un objet manipulable¹⁵. C'est cette position à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du film qui fait qu'on ne verra jamais vraiment l'Homme à la Voix Grave : il se situe dans un entre-deux diégétique. S'il nous était possible de le voir impunément, cela signifierait qu'il occupe la même place que les autres personnages. Non, là, il demeure inaccessible.

16. « J'entends par métalepse toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d'un palier de fiction narrative ou dramatique, comme lorsqu'un auteur feint de s'introduire dans sa propre création, ou d'en extraire un de ses personnages ». Gérard Genette, *Palimpseste, op. cit.*, p. 429.

- Il s'agit précisément de ce que Gérard Genette désigne comme une « métalepse ¹⁶ » : une espèce de mariage forcé de niveaux, réalisant de manière insolite le passage du narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages.

- La psychanalyse nous enseigne donc que le sujet lui-même peut être représenté dans le fantasme par divers personnages qui y sont inclus. Mais nous pouvons aller encore beaucoup plus loin. Vous connaissez la célèbre phrase de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ». Et bien, je crois qu'ici, dans ce *Cinquième Fantasme*, l'auteur pourrait dire « tout ce qui n'est pas Françoise, c'est moi ». « Tout », c'est-à-dire le vent qui caresse le corps de l'actrice, la lumière qui imprègne sa peau, le banc sur lequel elle pose ses fesses, la rambarde qu'elle caresse, etc. Et c'est ce qui fait que ce film est un pur fantasme, c'est qu'il ne se déroule pas dans un monde réel, historique, politique, social, etc. ; non, ce monde dans lequel Françoise va être « prisonnière », il se situe *dans* l'auteur, dans son cerveau, c'est-à-dire que c'est un monde entièrement cérébral (on s'en persuade, petit à petit, au fil des différents décors) : épuré, symbolique, abstrait, labile, obsessionnel, etc.

- J'aimerais revenir sur le dialogue entre l'Homme à la Voix Grave et le personnage féminin afin de bien mettre en évidence les relations qui se tissent entre le film-même (sa diégèse) et le cadre de sa fabrication.

– *Voilà... C'est elle. Françoise. C'est la fille !*

– *Françoise ? Cette fille ? Si jeune ? Elle n'a pourtant pas l'air bien dangereuse... Et puis, elle n'est encore qu'une actrice... n'est-ce pas ? [...] Françoise... Françoise, Françoise... Quel prénom étrange... Et c'est elle que je dois rencontrer tout à l'heure.*

– *Oui, c'est elle. C'est la fille. Mais là... là maintenant, au moment où je te parle, il serait bien étonnant qu'elle le sache déjà.*

– *Et tu penses, sérieusement, qu'elle va accepter de le faire ?*

– *Quoi... ÇA ?*

– *TOUT ! Est-ce qu'elle sera prête ? Prête à tout ?*

– *Le simple fait qu'elle soit là, ici, devant nous, doit répondre à ta question. Bien sûr, elle sera prête, prête à tout, prête au pire... au-delà même de nos espérances (ou de nos craintes). Inconsciemment, elle l'est déjà. Écoute !*

Commençons par « c'est la fille », ce « this is the girl » lynchéen, à quoi correspond-il ? Il correspond au film, forcément, puisqu'il est question de Françoise – l'actrice – et que ce

17. « Métacontextualité » : entendons par-là l'intégration dans un texte d'éléments appartenant au contexte (réel ou fictif) de production de ce même texte.

dialogue prend appui, visuellement, sur la scène de tournage : « c'est la fille » autrement dit, c'est l'actrice pour ce film, pour ce *Cinquième Fantôme* (ce qui respecte le contexte original de la citation). D'ailleurs, la Voix Féminine s'en étonne et remarque – à juste titre ? nous ne le savons pas vraiment – qu'elle n'est encore qu'une actrice. Puis elle demande à l'Homme à la Voix Grave si elle va accepter de le faire, si elle est prête, « prête à tout ». Cette réplique renvoie, selon moi, à la scène qui va suivre, c'est-à-dire la scène érotique. L'auteur met ici en scène – *métatextualité*¹⁷ – un doute qui lui a nécessairement traversé l'esprit au cours de l'écriture de son scénario : est-ce que l'actrice va accepter de jouer le jeu d'une mise en scène à connotation érotique voire pornographique. Est-ce qu'elle sera prête à tout ? Le « tout » faisant référence ici au tout de son image (sa nudité et surtout son sexe) dont le film cherche à percer le secret en en révélant le moindre détail.

Ensuite, du stade de l'écriture « est-ce qu'elle sera prête à... », on passe au stade du tournage : l'Homme à la Voix Grave répond par l'affirmative en prenant pour preuve le fait qu'elle soit « là, ici, devant nous », c'est-à-dire sur le plateau de tournage. Si elle est là, effectivement, c'est qu'elle a accepté.

- « Est-ce qu'elle sera prête ? Prête à tout ? », cela fait également référence – nous le verrons dans les deux parties à suivre – au rôle de tueuse qui va être proposé à Françoise. Ce ne peut d'ailleurs être qu'à ce propos que la voix féminine dit de l'intéressée qu'« elle n'a pourtant pas l'air bien dangereuse ».

- Au final, ce dialogue qui reste très étrange et très artificiel – disons en retrait de l'image, s'y raccorde soudain par la dernière réplique de l'Homme à la Voix Grave : « Bien sûr, elle sera prête, prête à tout, prête au pire... au-delà même de nos espérances (ou de nos craintes). Inconsciemment, elle l'est déjà. Écoute ! ». Ce à quoi Françoise répond, sur le plateau, « oui, je suis prête ! ».

- Cette réponse n'est pas destinée à l'Homme à la Voix Grave, mais au Premier Assistant qui, sur l'ordre du réalisateur, a dû demander à Françoise, au moment où le son était encore « coupé », si elle était « prête » pour faire un premier essai.

- Tout à fait, et cela nous confirme une chose, c'est que l'Homme à la Voix Grave connaît le film par cœur – comme l'auteur, nous avons vu pourquoi – et qu'il *joue* avec ce savoir.

- Notons aussi qu'il y a une sorte de redondance entre les paroles de l'Homme à la Voix Grave et celles du Réalisateur : tous les deux parlent de Françoise, de ses préparatifs, etc. Mais

tandis que le réalisateur ne laisse aucun doute quant à ses motivations – il met en place les éléments nécessaires au tournage du film –, les paroles de l'Homme à la Voix Grave, elles, demeurent ambiguës, énigmatiques et l'on ne sait pas, finalement à quoi elles correspondent : de quelle Françoise parle-t-il ? Bien sûr, il s'agit de celle qui est présente à l'image, mais encore faudrait-il savoir qui elle est et ce qu'elle est : l'actrice Françoise Yip (1^{er} degré), *une* actrice (2^e degré : personnage d'actrice) ou un autre personnage (3^e degré)... Et puis, surtout, à quoi est-elle prête ?

- Pour résumer – et se faisant, je pense résumer le film en son entier – il y a entremêlement de deux plans de réalité différents : la *diégèse* (espace-temps contenu par le film) et l'*extra-diégèse* (espace-temps qui contient le film). « Entremêlement », disons même *tressage*, car la maille est fine et serrée : on tresse un espace-temps composite, sur le modèle du patchwork, en ce sens très proche du fantasme qui, lui aussi, dans son contexte de demi-sommeil, oscille constamment entre conscience et inconscience, entre réalité et rêve, mais sans jamais vraiment les distinguer et les séparer l'une de l'autre.

- Donc, durant ce dialogue, le Premier Assistant fait monter Françoise sur la scène, accompagnée par la maquilleuse qui entreprend de figoler quelques détails plastiques... Puis, juste avant la dernière réplique de l'Homme à la voix Grave, la maquilleuse retire la serviette-éponge qui couvre le buste de Françoise et quitte la scène en laissant l'actrice seule, entièrement nue...

- Non, cette nudité n'est pas intégrale, peu s'en faut : il suffit de baisser les yeux pour voir que Françoise est chaussée d'une paire de mules transparentes à plate-formes, cet accessoire typique de la *porn-star*. Cet accessoire est là pour désigner le léger décalage du corps de l'actrice par rapport à la scène – décalage qui demeure imperceptible (transparent) : Françoise, nous l'avons vu, lorsqu'elle apparaît en ce début de film, n'est pas sans jouer de rôle – elle joue son propre rôle d'actrice, ce qui est très différent, elle est déjà un personnage en tant qu'actrice diégétisée. C'est ce décalage que matérialisent les sandales transparentes : « attention, ce n'est pas directement l'actrice que vous voyez, mais l'actrice jouant l'actrice », transparente à elle-même.

- Tu parles d'un accessoire typique de *porn-star* : il est intéressant de voir comment, dans certaines photographies de charme, un simple accessoire vestimentaire permet d'intensifier la sensation de nudité, que ce soit une paire de sandales, des bas, des porte-jarretelles, etc. Notons également que Françoise n'apparaît pas nue : c'est la maquilleuse qui la dénude et cette scène de dénudation va se répéter tout le long du film, le film en son entier ne va être qu'une longue

18. Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 25.

19. Je renvoie au roman de Richard Matheson, *Le Jeune homme, la mort et le temps*, dans lequel le héros parvient à voyager dans le temps pour retrouver une célèbre actrice ayant vécu à la fin du XIX^e siècle dont il est tombé amoureux en voyant sa photographie. Il achète un costume pour être en accord avec l'époque qu'il va rejoindre... mais, une fois la frontière passée, une fois l'objet de son désir retrouvé, le drame arrive :

« Quelque chose me poussa à mettre ma main dans la poche, à tâtonner jusqu'à ce que j'eusse trouvé la déchirure, puis à remonter la pièce de l'autre main tremblante jusqu'à ce que je la sente au bout de mes doigts. Je la saisis, la sortis et regardai. C'était une pièce de un cent de 1971. Aussitôt, quelque chose d'obscur et d'horrible commença à s'accumuler en moi. Sentant venir la catastrophe, j'essayai de jeter la pièce loin de moi mais elle me restait collée aux doigts [...]. J'essayai désespérément de me persuader que j'étais en 1896, le 21 novembre 1896. Mais cette conviction s'estompait et je n'arrivai pas à la retenir. Pas avec cette pièce collée à mes doigts qui enfonçait cette autre date comme un clou dans mon esprit. 1971. 1971. 1971 ». Richard Matheson, *Le Jeune homme, la mort et le temps*, Paris, Denoël, 1975, pp. 322-323.

Cette pièce de un cent, nous en verrons de nombreuses occurrences dans *Le Cinquième Fantôme* qui tendent à perturber l'unité diégétique du film pour en rappeler l'artifice et ramener indéfiniment l'actrice à son statut d'actrice, le film à son statut de film.

dénudation, parfois douce, parfois violente, lorsque les vêtements sont déchirés, arrachés : c'est son leitmotiv.

- Georges Bataille a fait le lien entre cette figure de mise à nu et l'acte de mise à mort : « la mise à nu, envisagée dans les civilisations où elle a un sens plein, est, sinon un simulacre, du moins une équivalence sans gravité de la mise à mort ¹⁸ ». En effet, dans cette scène du *Cinquième Fantôme*, la mise à nu est comme une mise à mort de l'actrice afilmique qui va bientôt quitter le monde des vivants pour le monde des images. Rien de ce qui la détermine dans le monde afilmique ne doit demeurer sur elle, sous peine de perturber l'unité de son personnage à venir ¹⁹ : elle ne doit conserver que son corps, que sa nudité... son image vierge. On peut penser aux nombreux films qui mettent en scène le voyage d'un personnage dans le temps : à chaque fois, ce voyage, ce passage impose la nudité : c'est comme si le personnage mourrait, pour renaître ailleurs... et pour renaître vraiment, il faut être nu.

- Ne joues-tu pas un peu sur les mots lorsque tu dis que Françoise n'est pas entièrement nue, et qu'elle joue encore un rôle : son propre rôle d'actrice ? Il me semble, à moi, qu'elle *est* nue et cette nudité, d'ailleurs, est double : nue (sans vêtements) et nue (sans rôle). C'est la raison de cette nudité : elle sert à indiquer l'absence de rôle de Françoise – le rôle comme voile, comme costume diégétique. Et puis, faire apparaître Françoise dans un tel décor *encadré* de son « hors-cadre », c'est vraiment l'introduire dans la fiction en tant qu'actrice...

- Oui, exactement : « dans la fiction ». Ce que je veux dire, c'est que cette scène où Françoise est appelée sur scène constitue un jeu de signatures, par contre-signatures, si je puis dire, c'est-à-dire par l'ajout ludique d'indices supplémentaires et spéculaires sur l'identité de l'actrice. Pour résumer, cette scène nous dit : « regardez, je joue ^A, c'est moi qui joue ^B (signature), la preuve : je me montre ^C (contre-signature) jouant ^D (contre-contre-signature) ».

A. Je suis dans un film (celui que vous regardez) donc je joue ;

B. On m'appelle à plusieurs reprises « Françoise », sur mon siège est écrit « Françoise Yip » ;

C. Je monte sur scène, je me déshabille, je me dévoile, je me mets à nu devant vous ;

D. Vous me voyez sur un plateau de tournage, donc je joue ou vais jouer un rôle dans un drame. C'est le ^A « regardez, je joue » qui est important : ce n'est pas l'actrice réelle que l'on perçoit avant que le metteur en scène ne dise « action ! », mais une image de l'actrice, écrite par l'auteur et interprétée par l'actrice réelle : la Françoise que l'on voit semble être la *vraie* Françoise (Yip), mais pourtant c'est encore une autre Françoise qui lui a donné vie. Et ce qui

20. François Jost, *Le Temps d'un regard, op. cit.*, p. 85

21. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 86 (à propos du tableau de Sandro Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483).

est plus important encore, c'est que ce jeu alambiqué sur le statut de l'actrice va se poursuivre tout au long du film en prenant de nouvelles configurations.

- Avec le nu, en tous cas, le regard est au rendez-vous !
- Oui, mais précisons tout de même que le dispositif cinématographique n'est pas par nature voyeuriste, il repose au contraire sur un contrat exhibitionniste : acceptation implicite du sujet filmé qui, *ipso facto*, fait preuve d'un exhibitionnisme variable selon la nature plus ou moins intime de ce qu'il donne à voir. « Librement consenti, le spectacle de l'intimité filmée est donc par nature exhibitionniste ²⁰ ».
- « Je dirais qu'elle est nue parce que sa fonction première est de *surgir*, d'apparaître, d'investir le regard : or, rien n'est plus *apparaissant* que la nudité ²¹ ».
- Mais il existe aussi plusieurs nudités : il y a, par exemple, la nudité partielle et la nudité totale, la nudité comme état et la nudité comme processus, la nudité privée et la nudité publique, la nudité saisie par effraction et la nudité offerte au regard, etc. Ici, je dirais qu'il s'agit d'une nudité comme absence, comme absence affichée : cette absence de rôle.
- Moi, tout cela me fait plutôt sourire : ne croyez-vous pas qu'il faille chercher les motivations de cette nudité, beaucoup plus simplement – plus naturellement – dans le désir de son auteur, le désir de son regard, autrement dit sa « pulsion scopique », qui consiste à voir l'actrice nue, enfin nue, car aucun autre film avant ne l'a jamais montrée nue ? Et puis, le fétichisme étant au rendez-vous : son sexe, enfin !
- Oui, mais demandons-nous ce qui peut encore advenir après cette mise à nu : que peut-on désirer de plus ? Que peut-on voir de plus ? « Son sexe, enfin ! » : « enfin », cela veut dire aussi que c'est la fin – fin du désir, fin du regard, fin de toute « imagination ».
- Nous touchons là quelque chose d'essentiel. Pour certains, ce qui définit et valorise l'érotisme, c'est qu'il suggère là où la pornographie révèle, montre, expose les corps à tous regards. Mais précisément, ce « dévoilement » qui intervient aux premières images du *Cinquième fantasme*, n'est-il pas signifiant, voire même symbolique ? En révélant dès le prégénérique tout du corps de l'actrice (sa nudité), n'est-ce pas pour l'auteur une façon de briser l'illusion de cet érotisme factice, de dire qu'une fois le corps de la femme « dévoilé », son mystère demeure inaltéré – et même davantage, c'est qu'en cet instant peut naître le mystère : après les apparences, dès lors qu'on s'imagine qu'il n'y a plus rien d'autre à voir... Car il apparaît évident que l'exposition

22. « Le plaisir scopique devient une perversion :

a) *lorsqu'il se limite exclusivement aux parties génitales,*

b) *lorsqu'il est associé au dépassement du dégoût (voyeurs : spectateur des fonctions excrémentielles),*

c) *lorsqu'il refoule le but sexuel normal, au lieu de le préparer ».*

Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 67 (je souligne).

23. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 97

de soi à la transparence totale, c'est-à-dire la conscience (illusoire) qu'il n'y a pas de contenu caché, rend le sujet souvent beaucoup plus énigmatique.

- Nous avons vu que *Le Cinquième Fantôme* puise au cœur de son actrice-modèle ce premier thème qu'est l'érotisme, or, cet érotisme qui émane de l'image de Françoise Yip [PIC. 5] et que le film canalise, n'est pas celui d'une sage et frêle « fille-fleur » à la David Hamilton : c'est quelque chose de beaucoup plus violent, provocant, fatal, quelque chose de plus « hard » comme on dit, et qui se rapproche davantage, selon moi, de la pornographie – disons plutôt d'une pornographie telle qu'on peut la fantasmer sans ne jamais l'avoir vue, car elle est la plupart du temps souvent décevante, mais ce n'est pas entièrement de sa faute.

Qu'implique avant tout la pornographie ? Le nu bien sûr, la nudité totale, le plus-que-nu, qui passe inévitablement par le dévoilement du sexe, le « gros plan du sexe féminin » étant l'image archétype de la pornographie. Cette image, ce pourrait être le symbole du *Cinquième Fantôme* dans le sens où celui-ci manifeste un regard continu sur son actrice dont il cherche à « percer » le secret, à révéler chaque détail, chaque image... un film – un regard donc – fondamentalement fétichiste, comme l'est ce fameux gros plan qui désigne une impossibilité insurmontable pour s'en faire le substitut.

Le porno, en effet, en dévoilant la nudité de ses actrices, témoigne d'un désir de pénétrer au plus profond leurs corps – leurs images – par le regard, un regard haptique, obscène, un regard *pervers* au sens où l'entend Freud²². Ce désir se transforme vite en obsession, celle de tout voir de la femme, comme pour la posséder, « tout voir », c'est-à-dire son corps, son image... son sexe *enfin*.

- Pour clore – provisoirement, je m'en doute – l'analyse de cette nudité trouble et troublante, permettez-moi de citer cette très belle phrase de Didi-Huberman extraite de son livre-référence, *Ouvrir Vénus* :

*Cette femme qui « n'est rien » au sens où l'apparition de sa nudité lui donne « le pouvoir de ne [se] situer nulle part » – exactement comme dans l'improbable forêt du cauchemar botticellien. Et ne peut-on pas dire de cette jeune victime qu'elle n'est rien, rien de situable, en tant même que nudité, apparition, présence fantomale, corps déjà mort et ne cessant pourtant pas de remourir sous nos yeux ?*²³

- Poursuivons. Nous avons analysé ce que nous entendons et ce que nous voyons sur scène, mais il y a un processus essentiel qui a commencé il y a plus d'une minute déjà, et sur lequel

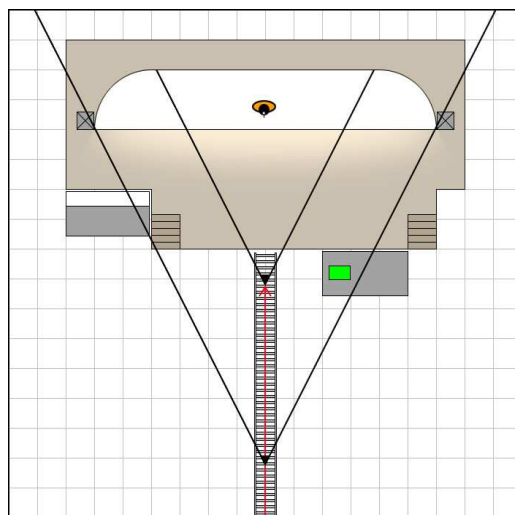
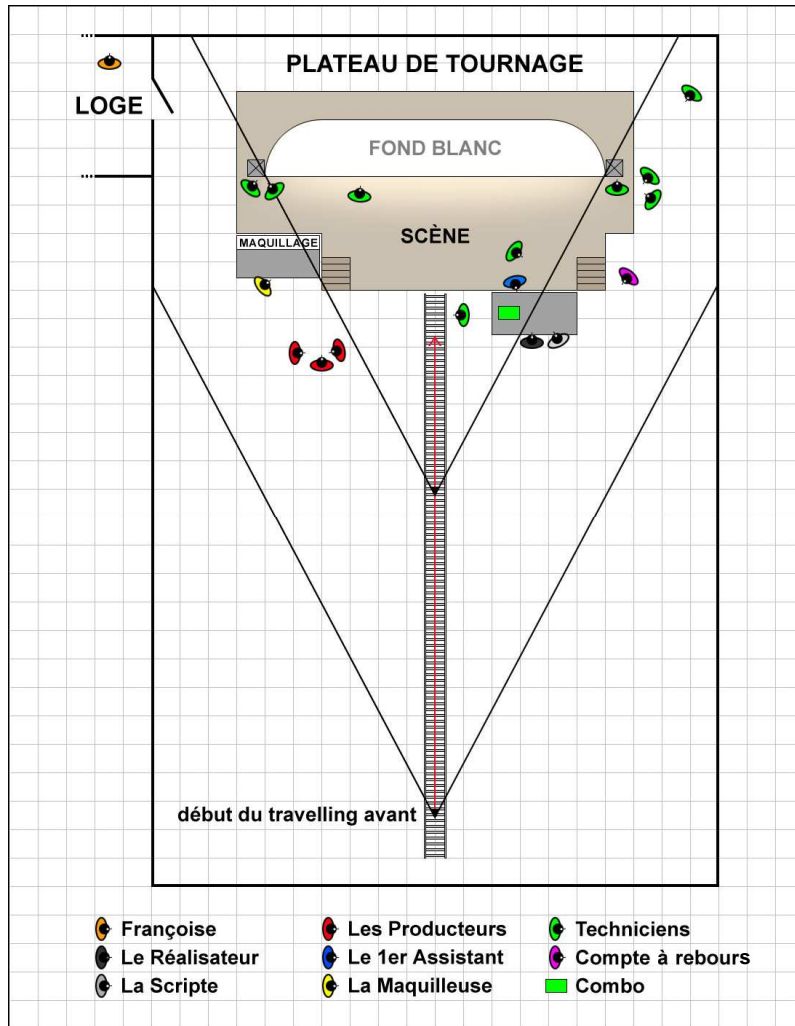
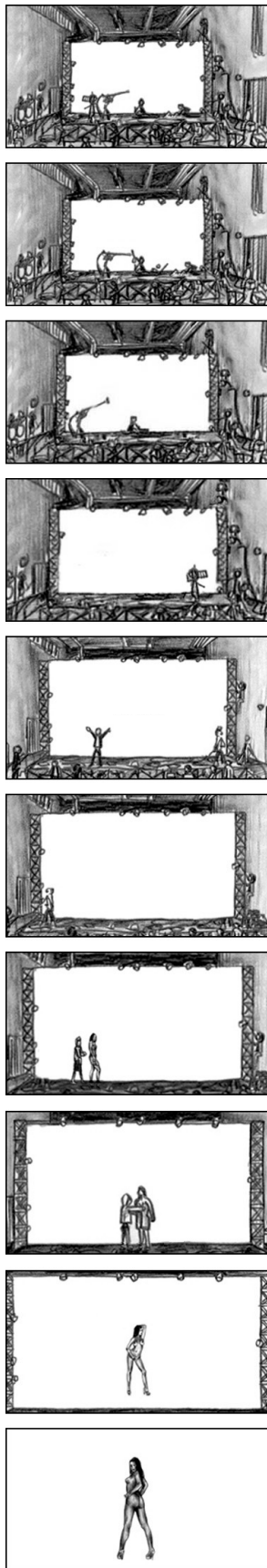


FIG. 123
Story-board + plans au sol .

24. Lorsque la caméra emprunte la trajectoire de la balle, d'un immeuble à l'autre : cf. scénario, pp. 93-96.

25. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., pp. 171-172

il faut s'arrêter, c'est le mouvement-caméra : un travelling avant, lent, parfaitement régulier, en direction de l'écran blanc [PIC. 123] . Ce mouvement-caméra qu'on va d'ailleurs retrouver dans une autre scène essentielle ²⁴, est inspiré du film de Michael Snow, *Longueur d'onde*. L'auteur n'ayant jamais eu l'occasion de voir le film de Snow, c'est la lecture d'une description qu'en fait Gilles Deleuze qui l'a inspiré – description que je me permets de vous lire :

Dans « Longueur d'onde », Snow se sert d'un zoom de quarante-cinq minutes pour explorer une pièce en longueur, d'un bout à l'autre, jusqu'au mur où se trouve affichée la photo de mer : de cette pièce il extrait un espace potentiel, dont il épuise progressivement la puissance et la qualité. Des jeunes filles viennent écouter la radio, on entend un homme monter les escaliers et s'effondrer sur le sol, mais le zoom l'a déjà dépassé, laissant place à l'une des jeunes filles qui raconte l'événement par téléphone. Un fantôme de la fille, en surimpression négative, redouble la scène, tandis que le zoom continue jusqu'à l'image finale de la mer sur le mur maintenant rejoint. L'espace rentre dans la mer vide. Tous les éléments précédents de l'espace quelconque, les ombres, les blancs, les couleurs, l'inexorable progression, l'inexorable réduction, l'épure, les parties déconnectées, l'ensemble vide : tout intervient ici dans ce qui définit selon Sitney, « le film structurel » ²⁵.

La caméra, donc, s'approche petit à petit de l'écran blanc, comme attirée par lui... On commence alors à percevoir un vrombissement continu qui émane de l'écran blanc, une sorte de radiation, comme si la lumière émettait un son, des rayons sonores... Plus on s'approche et plus le vrombissement se fait obsédant, procurant paradoxalement une véritable présence au vide de l'écran blanc, de ce fait encore plus étrange, voire inquiétant. L'ambiance sonore du plateau disparaît peu à peu au profit de ce vrombissement continu, devenant presque insupportable... tandis que les éléments du tournage – le hors-cadre – disparaissent progressivement hors-champ : techniciens, échafaudages, projecteurs, etc. Le mouvement se poursuit ainsi jusqu'à ce que, inévitablement, la lumière de l'écran blanc *diégétique* (installé sur le plateau de tournage) envahisse l'écran blanc *filmophanique* (l'écran de projection dans la salle de cinéma, le cadre de la représentation) et fusionne avec lui pour une harmonie retrouvée.

- Nous assistons alors à une seconde mise à nu : la première s'est faite *physiquement* par le retrait de la serviette qui recouvrait le *corps* de l'actrice ; la seconde, ici, se fait *photographiquement* par le retrait de l'ombre qui recouvrait l'*image* de l'actrice. En effet, à l'instant précis où l'écran blanc fusionne avec l'écran filmophanique, Françoise, auparavant filmée en contre-jour,

se retrouve éclairée de tous côtés. La lumière – l'ombre – était comme le dernier voile avant la nudité profonde et totale de l'image. Pour reprendre une phrase d'Etienne Rey, en lui redonnant son sens littéral, « la pudeur est une question d'éclairage ²⁶ ». L'actrice révèle donc son corps, puis son image : deux étapes symboliques essentielles dans ce passage du réel à l'image. Françoise entre dans la lumière, dans la « photo »... elle entre dans le film.

- Et donc à cet instant précis – magie ! – le plateau de tournage disparaît et l'écran blanc devient *espace* blanc. Je dis « magie ! », parce qu'il disparaît *vraiment*. De cela, on en a la certitude sur le plan sonore comme sur le plan visuel : au moment du « raccord », on entend comme un bruit d'aspiration puis, le plateau escamoté, le vrombissement cesse aussitôt au profit d'un silence total : plus aucun son de l'équipe technique. Quant à l'éclairage, nous venons de le voir, celui-ci change brusquement, suggérant que l'écran blanc (éclairant Françoise en contre-jour, c'est-à-dire que d'un côté) est devenu *espace* blanc infini (éclairant Françoise de tous côtés).

- Sans compter la réaction de Françoise elle-même – réaction de surprise – qui se retourne aussitôt et pivote de tous côtés pour observer son « nouvel » environnement et rechercher son équipe volatilisée. En somme, tous ces détails indiquent qu'à l'instant précis où la caméra englobe l'écran blanc en plein cadre, un *hors-champ* vide d'une blancheur infinie se substitue au *hors-cadre* du plateau de tournage : l'écran blanc *découpé* au format 2.35 devient alors fond blanc (*espace*) *infini*.

- Oui, et comme si tout cela n'était pas suffisant, Françoise se déplace légèrement sur le côté : la caméra panote pour la suivre et, au lieu de recadrer un morceau du plateau escamoté comme il serait naturel, on ne découvre que la poursuite vide et infinie de l'espace blanc. Dans les plans qui vont suivre, les mouvements-caméra ne sortiront plus du cadre : le décor vide s'est étendu à l'infini. Autrement dit, arrivé en plein cadre, le *cadre* de l'écran blanc est devenu *fenêtre*, fenêtre sur le vide, le blanc, l'infini... ; le *décor* (présenté jusqu'alors en tant que tel) est devenu *monde*.

- Nous avons là un exemple, parmi une multitude d'autres au cours du film, d'une illustration au premier degré d'un mécanisme cinématographique. Nous savons tous que pour certains films tournés en studio avec un décor artificiel, il n'a été construit de ce décor que les parties qui seront filmées (d'où la nécessité d'un découpage précis). Il suffirait que la caméra pivote légèrement sur le côté, pour qu'une rue, par exemple, avec son trottoir, ses maisons, ses lampadaires...

27. Cf. *supra*, « Décadrage(s) », p. 569.

28. En particulier, par les proportions du cadre – le 2.35 parfois appelé « CinemaScope » ou « Panavision » – et par le matériel de tournage (spot, caméra, etc.) orienté en direction de cet écran blanc.

29. L'exemple le plus marquant, c'est lorsque l'Homme à la Voix Grave met le film sur pose (après que l'on soit sorti d'un poste de télévision) afin de parler à son actrice : cf. scénario, p. 77.

s'interrompt subitement, au profit d'un nouvel espace, incohérent, rempli de fils électriques, d'instruments en tous genres et d'une assemblée de techniciens en pleine agitation : le plateau de tournage, le hors-cadre. Pourtant, dans l'esprit du spectateur, jamais la moindre conscience d'une telle « limitation » : pour lui, naturellement, la rue se poursuit à droite comme à gauche, sur une ville complète, intacte, sur un monde sans limites, infini, à ciel ouvert.

Ici, donc, l'auteur démont(r)e cet artifice, en mettant en scène, au premier degré (littéralement), l'illusion dont est victime le spectateur : dès que le plateau disparaît visuellement, le décor – ici, le fond blanc – envahit le hors-cadre qui devient alors hors-champ, monde sans limites, infini.

- Ce voyage inaugural du spectateur aboutit donc à cette lumière blanche qui est aussi celle, originelle, de l'appareil de projection envahissant la surface de l'écran.

- Nous assistons au raccordement entre deux différents types d'images (de cadrages) – raccordement dont le film va nous offrir plusieurs variations ²⁷. En effet, dans la première partie de cette scène, nous sommes en présence de deux films décalés, de deux cadrages différents qui, petit à petit, réduisent leur distance : il y a le cadrage de notre film (mis en abyme sur l'écran du combo) et le cadre de l'écran blanc qui, on le suppose aisément ²⁸, a été construit spécialement pour être cadré plein cadre et permettre ainsi une impression de vide autour du sujet filmé, en l'occurrence l'actrice, nue. Les deux films – *le film*, plutôt, puisqu'on a vu qu'ils ne font qu'un, met un long moment avant de coïncider avec lui-même, par ce long travelling avant.

- Un film qui se sépare et se rejoint indéfiniment, dans une sorte de ballet croisé : voilà comment on pourrait définir *Le Cinquième fantasme*. Et je pense en connaître les raisons : pour l'auteur, l'écriture de ce film s'est faite « au second degré » et il me semble que l'on doit interpréter cette expression de la manière suivante : il faut se représenter le film comme *a priori* déjà fait, là, sous les yeux de son auteur, et ce que celui-ci (ré)écrit n'est que le récit de son regard sur ce premier film – un regard, donc, qui parfois pénètre ce film original, ne fait plus qu'un avec lui, et qui parfois reprend une certaine distance pour l'observer en tant que film (pellicule, projection, succession de plans, etc.) ²⁹. De cette conception de l'écriture scénaristique, ce « ballet croisé » dont je parle est le résultat.

- Je souhaiterais qu'on analyse plus en détails les implications de ce fond blanc dans le film : plastiques d'abord, sémantiques ensuite. Nous avons parlé d'« écran blanc », puis de « fond blanc » : ne pourrait-on pas désigner cela sous l'expression « monochrome blanc » ? Car, il est clair qu'on ne peut s'empêcher de relever de prime abord la dimension plastique

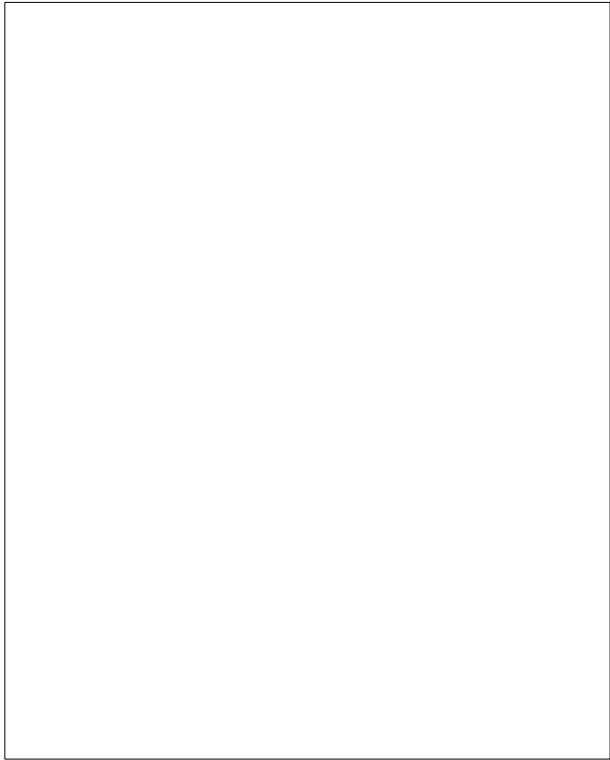


FIG. 124

Sam Francis, *Sans titre*, 1965
acrylique sur toile, 78,7 x 63,5 cm.

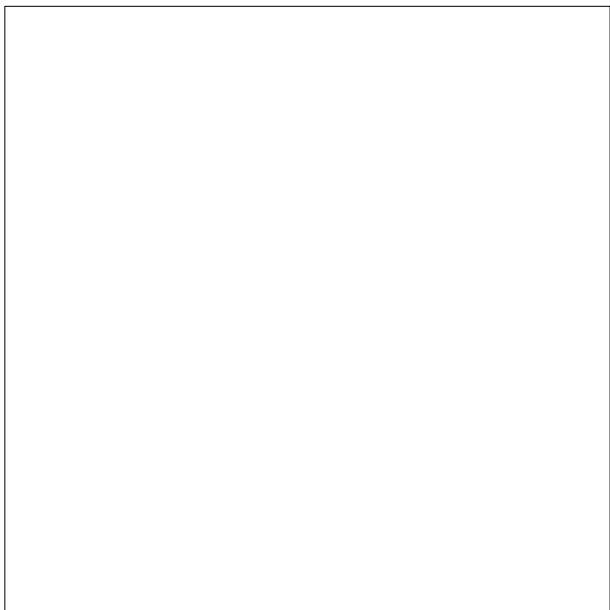


FIG. 125

Robert Ryman, *Séries #25 (White)*, 2004
huile sur toile, 45,7 x 45,7 cm.

30. Cité dans Guila Ballas, in *La Couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, Paris, Adam Biro, 1997, p. 228. « Le blanc agit sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. Pourtant, c'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. [...] C'est un néant qui est jeune, ou encore plus exactement, un néant d'avant le commencement, *d'avant la naissance* ». *Ibid.*, p. 227 (je souligne)

– disons même *picturale* – de cette forme blanche qui délimite (*découpe*) comme un trou, une zone « en réserve » dans l'espace visuellement saturé du plateau de tournage.

Cela me fait penser à un monochrome blanc, mais au travers de cette référence je vise moins la peinture d'un Yves Klein [PIC. 51] ou d'un Robert Ryman [PIC. 125] par exemple, que celle d'un Sam Francis [PIC. 124] ou la photographie (s'agissant d'un monochrome de lumière) d'un Hiroshi Sugimoto [PIC. 120] telle que nous l'avons déjà analysée. Pourquoi ? Pour deux raisons. La première concerne la manière dont ces artistes produisent leur blanche étendue : par *addition* ou par *réserve*. Alors que Ryman accomplit la blancheur plus ou moins parfaite de ses monochromes par ajout de matière – il *peint* son monochrome –, un artiste comme Francis, au contraire, conçoit le blanc de sa peinture comme une *réserve*, c'est-à-dire une zone vierge dans laquelle aucune coulure ou giclure de peinture n'intervient : une zone protégée, préservée, vide, d'où s'échappe (j'en viens à ma seconde raison) une *lumière blanche*, une *blancheur aveuglante*. Bien plus que chez Ryman, en effet, la peinture de Francis, exprime une luminosité éclatante dont la source est double : de par l'encadrement pictural dont elle est le centre vide, miraculeusement épargné ; de par sa qualité de réserve qui implique, contrairement à Ryman, l'absence de tout ajout de matière. Ainsi, par effet de contraste et d'immatérialité, le blanc de Francis explose au centre de sa toile, crève la peinture d'une fenêtre sur la lumière pure, à la fois angélique et apocalyptique.

• Pour rester dans la pure plasticité, Wassily Kandinsky, dans un cours au Bauhaus, a résumé les caractéristiques du *blanc* et du *noir* en deux colonnes ³⁰ :

BLANC	NOIR
Résistance active, rebondissement	Résistance passive, manque de résistance, abandon
1. Un mur sans fin	1. Un trou sans fin
2. Toutes les possibilités	2. Sans issue
3. Lumière maximale : somme de tous les rayons	3. Obscurité absolue : sans rayonnement
4. Sonorité la plus haute, inaudible	4. Sonorité la plus grave : inaudible
5. Naissance	5. Mort
6. Silence	6. Silence

• Pour bien ancrer cette idée de monochrome blanc dans la mise en scène du *Cinquième Fantôme*, on peut noter que l'on passe, grâce au long travelling avant, d'un monochrome *représenté*

(dans le contexte de son « exposition » sur le plateau de tournage) à un monochrome directement *présenté*, c'est-à-dire ne faisant plus qu'un avec l'espace dans lequel il se présente, en l'occurrence l'écran blanc de la projection cinématographique. C'est comme si le spectateur, par ce mouvement vers l'avant, entrait *dans* la peinture – ou plutôt, ici, *dans* la lumière blanche de la projection... peut-on poursuivre : *dans* le film.

- Changeons totalement de domaine : plastiquement toujours, ce fond blanc fait référence à une toute autre production artistique. Nous parlions, il y a quelques minutes, de la signification des mules transparentes à plate-formes et j'ai alors fait remarquer qu'il s'agissait d'un accessoire typique de la *porn-star*. Et bien, il va falloir se faire à l'évidence que tout, je dis bien *tout*, dans ce générique (figures, décor, accessoires, etc.) s'inspire du *genre* porno – mais du porno comme esthétique, non comme discours, comme forme, non comme contenu. Car s'il y a bien *du* sexe dans ce générique, ce n'est pas *de* sexe dont celui-ci parle. Non, il ne parle pas de sexe, il *le* parle. Autrement dit, pour reprendre la précieuse opposition saussurienne entre langue et parole, le sexe n'est pas la *parole* de ce générique, il est sa *langue* : ce que l'auteur puise dans le genre porno, c'est littéralement une langue pour sa propre parole. Le porno, en tant que genre (comme tout autre genre cinématographique), fonctionne à l'aide de clichés, de codes, de cérémonials... Non seulement il a une esthétique propre, mais il possède également un répertoire de figures sexuelles imposées – figures qui m'apparaissent comme un grand rituel du sexe mythique. C'est dans ces figures ou, plus fondamentalement, dans ces « images » que le générique du *Cinquième Fantôme* puise les formes pour exprimer ses idées (ce que nous analysons).

- Ce fond blanc ferait donc référence au porno ?

- Oui, l'absence de tout décor hormis un fond blanc ou coloré est une pratique courante de la production pornographique. La raison d'un tel procédé, certes, peut être expliquée par les contraintes financières (manque d'argent et de temps) qui empêchent de tourner dans un « vrai » décor, mais la vraie raison est à chercher dans l'essence même du porno : son absence de *drame*. En effet, un tel « décor » épuré expurge le film de tout contexte dramatique autre que l'image du modèle, la *porn-star* : quel pays, quelle époque, quelle classe sociale, quel pouvoir politique ? Aucune importance, car le sexe pornographique est universel et il ne s'intéresse avant tout qu'à lui-même.

- Ton analyse procède sur le mode de l'absence : « pas de décor, donc pas de drame ». Mais ce fond blanc, en tant que *présence* plastique indubitable, fait directement référence, non pas

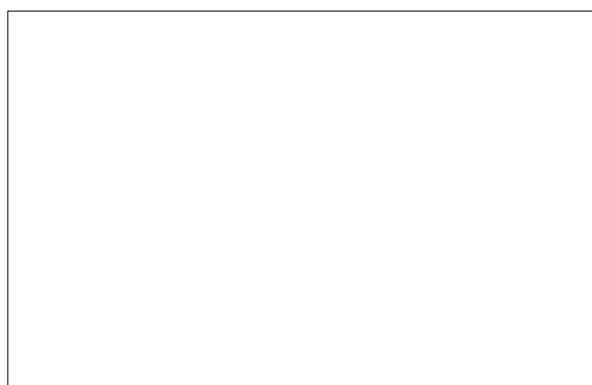
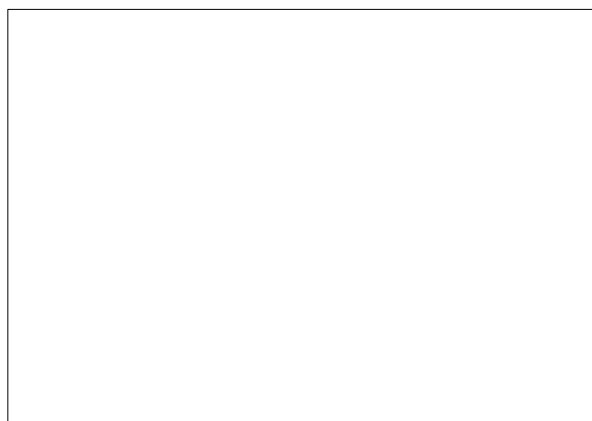


FIG. 126 J. Stephen Hicks, *Aria Giovanni*, 2000, photographies numériques.

aux films, mais aux photographies de charme publiées sur Internet : je pense notamment à un photographe comme J. Stephen Hicks [PIC. 126] que l'auteur prend en référence lorsqu'il évoque la qualité lumineuse et photographique de son film.

Ce fond blanc est une technique photographique issue de la photo de mode, qui permet de mettre en valeur la plastique des corps nus. Le modèle est placé sur un fond uni, blanc ou coloré, qui gomme les angles sol/murs/plafond : il n'y a alors plus que le corps face à sa nudité, aucune fuite possible. L'image ne laisse aucune zone où le regard pourrait errer, se noyer ou se perdre. Non, il n'y a rien d'autre à voir ou à regarder que ce corps, que cette nudité qui constitue sur l'écran de projection comme un *point de figuration*, qui est également – et par conséquent – un *point du regard*.

- Ce fond blanc serait en quelque sorte le lieu privilégié d'une aliénation du corps exposé sous les regards ?

- Oui, car l'exposition du corps sur la scène semble entraîner une forme de dépossession : l'actrice, *exposée* à tout venant, est pour ainsi dire un corps prostitué sous les regards qui s'en emparent et le possèdent, mais un corps qui en même temps s'épanouit dans cet exhibitionnisme qui lui confère un immense pouvoir, celui de pénétrer les consciences et d'exercer sur elles une forme de fascination.

- Ce qui est assez drôle dans cette référence au porno, c'est qu'il y a une sorte d'inversion entre le corps érotique et la censure qui pèse sur lui. Je m'explique : il existe, non pas au cinéma où l'on utilise la technique de la « mosaïque », mais pour les dessins et photographies pornos, un système de petits rectangles, parfois noirs, mais le plus souvent blanc (pour plus de pureté), qui permet de censurer, au minimum, le sexe féminin (surtout) et la zone visible de la pénétration sexuelle... Et alors, cet écran blanc, ce rectangle blanc que l'on analyse depuis quelques minutes déjà, me fait penser à une énorme censure, une censure qui aurait envahi tout l'écran car, peut-être, tout sur l'écran aurait été à censurer, mais une censure à l'intérieur de laquelle, par un étrange retournement de situation, *surgit* ce dont elle avait pour but, essentiellement, de défigurer, de faire disparaître : la nudité, le corps, le sexe, etc.

- Mais ce fond blanc constitue aussi une sorte de *fond de visibilité*, dans le sens où il laisse apparaître sans aucune modification le support de la projection : l'écran blanc de la salle de cinéma. L'actrice, nue, se retrouve littéralement *projetée*, non pas dans un décor quelconque (*diégétique*), mais sur le support même de la projection (*filmophanique*), la blancheur immaculée de l'écran de cinéma.

- Il y a, de plus, accord entre image et son : puisque le réceptacle de la couleur doit être l'incolore, celui du son ne peut être que le silence. Et cet espace-temps insonore a quelque chose d'irréel, d'inhumain – d'où cette évidence selon laquelle le sonore est une vérité d'existence : « dans le silence onirique, l'espace et le temps se dissolvent en unité grandiose³¹ ».

L'actrice, sans support autre que l'écran de sa projection, flotte, comme en apesanteur, et cet état est pour moi celui d'avant la naissance – ce dont nous a avisé le carton-titre. Mais de quelle naissance s'agit-il ? Car nous avons vu qu'il y a plusieurs naissances dans ce générique. L'une d'elle, par exemple, pourrait être rattachée symboliquement à une naissance biologique, de par la texture particulière du fond blanc, que l'on a pourvue de plusieurs qualités parmi lesquelles celle de la « lactescence » : *une blancheur lactescente*. Le lait se rapporte à la naissance, la naissance d'un corps, d'un enfant. Mais quels pourraient donc être la mère et l'enfant de cette naissance-là ? Dans l'optique d'une allégorie de l'actrice, j'y verrais bien l'actrice dans le rôle de la mère et son personnage dans celui de l'enfant... De cela, nous en reparlerons bientôt. Mais la naissance dont il me semble ici être principalement question est celle du film lui-même.

- Pourquoi cela ?
- Parce que ce fond blanc symbolise l'étape de l'écriture : celle du scénario avec sa page blanche sur laquelle rien n'est encore décidé et tout peut encore arriver.
- Il y a pourtant déjà des choses sur ce fond blanc : Françoise d'abord, puis les cartons du générique...
- Oui, mais justement, tous les éléments qui sont admis dans le générique sont ceux d'avant l'écriture du film et qui l'ont inspiré : une actrice-modèle, un titre, des thèmes (miroir, érotisme, violence, etc.) un genre (le porno), une photographie (celle de J. Stephen Hicks), etc. On se situe en deçà du film en tant que film, c'est-à-dire durant la phase de son écriture. Un résumé chronologique du générique en son entier pourrait être le suivant : l'auteur s'inspire de l'actrice Françoise Yip, elle apparaît donc en premier ; son image fait naître en lui d'autres images (c'est la définition de la muse), ce sera la scène devant le titre-miroir ; puis il confronte l'image de l'actrice à celle de son imagination, ce sera la scène érotique entre Françoise et son reflet ; enfin, de cette rencontre, de cet « amour », naît le film, c'est-à-dire la diégèse, personnage, décors, etc. : ce sera la scène du réveil dans un « vrai » décor, un « vrai » monde.
- Puisque tu anticipes ainsi sur les événements, on peut tout de suite repérer un petit détail qui contredit légèrement ta chronologie : ce sont les cartons du générique et surtout celui du titre

32. Alain Boillat, *La Fiction au cinéma, op. cit.*, pp. 131-132

33. Une autre scène du film exprime clairement cette idée, dans la troisième partie : celle qui se déroule dans le décor du Bistro, un décor encore en construction (avec tous les artifices de la « décoration » mis à nus) : cf. scénario, p. 70.

(nous allons le voir) qui laissent apparaître, au travers de leurs lettres, des bribes du décor à venir. Cela est pour nous rappeler une spécificité du médium cinématographique, à savoir la présence a priori du monde réel, un monde dont tout scénariste, quel qu'il soit, devra prendre en compte les caractéristiques, son « être-là », dans son écriture :

Le cas du langage verbal se distingue nettement de ce qu'on trouve au cinéma : l'écrivain qui invente un monde part d'une page blanche, d'un monde totalement vide dont chaque composante doit être introduite de façon concertée, alors que la reproduction cinématographique exclut une telle maîtrise exercée par le producteur du discours sur la représentation [...]. Au cinéma, la réalité profilmique s'impose toujours, car les données qui la caractérisent sont premières : si le cinéaste veut les changer ou les supprimer, il devra « transformer » cette réalité. Une fois qu'il a opté pour une position de caméra, un cadrage et une focale, le cinéaste accepte « en bloc » ce qui s'offre à l'objectif de l'appareil³².

- Non, je reste d'avis de penser que ces images d'un monde à venir sont de pures *constructions* de l'imaginaire. Il est en effet important de rappeler le contexte dans lequel la séquence s'inscrit : elle constitue le *générique*. Le générique est avant tout lié à la fabrication du film : il énumère toutes les personnalités et organismes qui ont participé aux différentes étapes de cette fabrication. Hors, faire apparaître des images de ce monde à venir au travers de ces cartons, c'est bien désigner celui-ci comme une pure construction – une construction qui suit fidèlement le texte. C'est l'idée générale de ce générique, comme tout générique, mais ici revendiquée et mise en scène : tout est construction, fabrication³³. D'ailleurs, pour revenir à des choses plus concrètes, poétiques, ce décor que l'on voit au travers des cartons n'est pas un décor naturel, mais un décor « construit », plus exactement un décor modélisé intégralement en 3D.

- Poursuivons notre analyse : une fois montée sur la scène, dans l'écran blanc, et une fois cet écran devenu fond blanc infini, Françoise se retourne de tous côtés pour observer son nouvel environnement où elle ne peut que constater la disparition fantastique de son équipe technique – équipe qui la maintenait dans un contexte professionnel particulier, lequel, par la même occasion, s'est évanoui.

- Attention, cette disparition n'est pas totale et c'est ce qui, justement, confère à la scène un degré supplémentaire d'étrangeté : seulement quelques secondes après sa disparition visuelle, l'équipe se manifeste sur le plan sonore par l'annonce classique du protocole de tournage. Cela

commence par « le rouge ! », injonction qui fait se retourner Françoise en direction de son émetteur invisible, le Premier Assistant. C'est comme si l'actrice refoulait visuellement la présence contextuelle du plateau de tournage, comme si elle souffrait d'une sorte de cécité partielle...

- Une cécité partielle, en effet, qui redouble ce qu'on a dit à propos de l'artifice cinématographique, à savoir que lorsqu'elle joue une scène, l'actrice – ou plutôt le personnage qu'elle incarne – est censée *ne pas voir* ce qui appartient au hors-cadre, à la fabrication du film : caméra, techniciens, marquages au sol, etc. Ici encore, le film met en scène cet artifice au premier degré : l'actrice est censée ne pas voir le hors cadre, l'espace de production du film ? Soit : mais alors, qu'elle ne puisse pas le voir... *vraiment* !

- Alors, à la demande du Premier Assistant, la sirène du plateau retentit violemment...

- À cinq reprises !

- Forcément. À la première sonnerie, Françoise sursaute, surprise, puis elle se tourne vers le signal sonore. À la cinquième et dernière sonnerie, le travelling avant cesse et la caméra s'immobilise doucement en cadrant Françoise en plan américain. Puis, une seconde directive nous provient du Premier Assistant, hors-champ – ou plutôt *hors-cadre* – : « Moteur ? ». On entend alors la cassette qui s'enclenche à l'intérieur de la caméra, ce qui constitue un artifice – une supercherie même – puisqu'à l'évidence, la caméra est *déjà* en train de filmer la scène depuis plusieurs minutes. C'est d'ailleurs un son très stéréotypé que l'on entend. Puis nous provient la réponse attendue du Caméraman : « ça tourne ! », à laquelle fait suite une autre injonction du Premier Assistant : « le clap ! ». Alors, pour la première fois depuis l'escamotage total de l'équipe, un des membres refait son apparition : le Clapman monte sur la scène, s'approche de Françoise et positionne son clap devant son buste. Évidemment, dès que le technicien apparaît dans le champ, Françoise se retourne vers lui, surprise, comme s'il était apparu *de nulle part*. Autrement dit, Françoise ne semble voir que ce que le spectateur lui-même est autorisé à voir, autrement dit ce qui est compris dans le cadre, et rien d'autre. Le Clapman annonce alors les références de la scène : « Le Cinquième Fantôme – scène 1/1 – première prise ! », puis il fait claquer son clap et disparaît en sortant du cadre.

- Cela nous offre l'ultime garantie, si besoin était, que ce film auquel nous venons d'assister aux préparatifs n'est autre que celui auquel nous sommes venus assister à la projection et qui porte le titre de *Cinquième Fantôme*.

34. On peut relever d'autres occurrences de la sorte au cours du film, c'est-à-dire d'une caméra qui se fait balle : cf. scénario, pp. 93-96 et 106.

35. Par l'Homme à la Voix Grave, mais cela est compréhensible puisque ce personnage, nous l'avons vu, est une projection de l'auteur (cf. scénario, 81) ; par la Femme Mystère, mais cette fois-ci Françoise sera (à juste titre) très surprise et demandera, inquiète, comment connaît-on son « vrai » prénom... autrement dit, comment ce personnage peut-il connaître son prénom d'actrice ? (cf. scénario, p. 47 et 61) ; enfin, lorsque Françoise (actrice fantomatique) se voit confrontée à son ancien personnage, Cailyn : celui-ci l'appelle Françoise (cf. scénario, p. 105).

36. Ces « deux eaux », ces deux partis que Françoise tente de ménager, ou plutôt que l'on tente de ménager sous son nom, sont bien sûr ceux de la diégèse et de l'extra-diégèse.

- Enfin, les derniers chiffres sont égrenés par le Compteur à Rebours : « Attention : cinq secondes ! 5, 4, 3, 2, 1 », puis le Réalisateur : « Prêt... Action ! ». Immédiatement après cette injonction, on entend une explosion, comme un coup de feu, et la caméra se précipite, tel un *projectile*³⁴, sur la poitrine de Françoise, son sein gauche, autrement dit vers son cœur. Avec ce dernier mot, « action », c'est comme si le réalisateur coupait le lien qui retenait la caméra en place, c'est comme s'il mettait à mort Françoise ou plutôt ce qui, en Françoise, doit être « détruit » : l'actrice.

- Ce dernier mot d'ordre bouleverse tout : auparavant, nous étions « hors-film », hors-cadre spatial et temporel ; à partir de maintenant, nous sommes *dans* le film, le film a *vraiment* commencé.

- Permetts-moi d'en douter, car le générique vient, à cet instant, à peine de débiter, et rien dans ce que je vois à l'écran – cette femme nue sur ce fond vide – ne me semble esquisser le moindre drame... Ce qui est important, ici, c'est que le statut de l'actrice ait définitivement changé. Dans le scénario, on peut d'ailleurs lire :

Dès lors, il est probable que Françoise n'est plus elle-même : elle n'est plus une actrice, mais un personnage – le personnage de ce film étrange dont on tourne la première scène. Cependant, aucune information ne nous a encore été révélée au sujet de ce personnage énigmatique, nous continuerons donc, faute de mieux, d'appeler l'actrice par son vrai prénom : Françoise.

De cela, le spectateur n'en a pas conscience, puisque ce choix scénaristique qui consiste à continuer de désigner le personnage par le prénom de son actrice s'applique essentiellement à la description de l'action (Françoise fait ci, Françoise fait ça, etc.), non aux dialogues. Françoise (donc) n'est jamais nommée, si ce n'est (nous le verrons) à trois reprises au cours du film³⁵.

- La chose ne me semble pas très claire : après cette rupture brutale du « action ! », s'agit-il toujours de Françoise, s'agit-il de l'actrice, ou bien de son personnage ? Quel est son statut ?

- Rien ne sera jamais définitif à ce sujet et c'est ce qui caractérise, principalement, le personnage de Françoise – j'englobe sous ce nom toutes les variantes possibles du personnage. Françoise va demeurer un personnage offert, ouvert à l'interprétation, *nageant entre deux eaux*³⁶ comme on dit, errant comme un fantôme à la recherche d'elle-même. Qui suis-je ? Où suis-je ? Que fais-je ?

- Résumons ce qui est en jeu durant ce protocole de tournage : il s'agit d'une illustration, au premier degré toujours, de la préparation psychique de l'actrice s'apprêtant à « entrer dans la fiction », à interpréter son personnage : un petit début d'angoisse, puis les choses se mettent

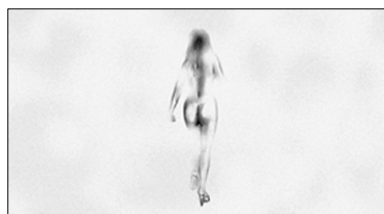
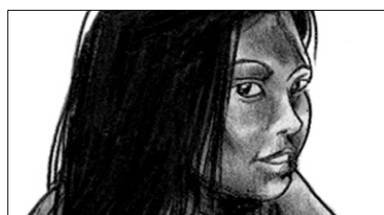
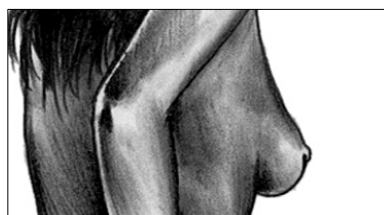


FIG. 127 Story-board.

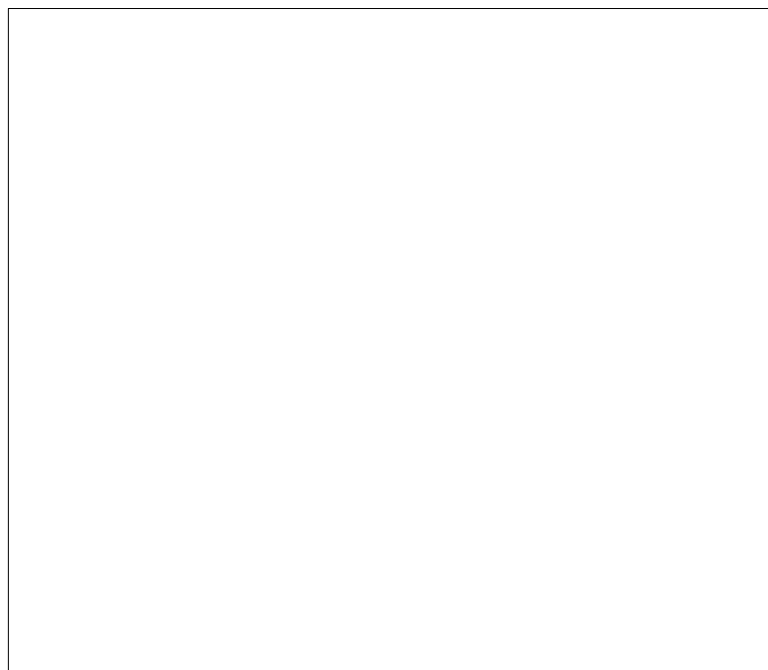


FIG. 128

Akira Kurosawa, *Le Château de l'araignée*, Japon, 1957.

peu à peu en place et enfin, plus la moindre hésitation... c'est la scène qui suit, où Françoise – l'actrice, ici, je pense – se retourne vers nous (elle est toujours cadrée en gros plan) pour nous sourire, avant de s'enfoncer dans le film : c'est comme si, au travers de ce sourire, elle nous disait « au revoir » en tant qu'actrice, à nous, spectateur, mais peut-être aussi à son équipe invisible.

- Tu viens de dire quelque chose d'intéressant pour la suite de notre analyse : tu as dit de Françoise qu'elle « s'enfonce *dans* le film ». En effet, c'est exactement ce qui se passe : après cet énigmatique sourire, Françoise se retourne vers le fond blanc et commence à marcher dans sa direction. Au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de nous, le point restant sur elle, la texture lisse et monotone du fond blanc se précise, petit à petit... jusqu'à prendre une consistance vaporeuse. Françoise s'enfonce alors dans les volutes de ce brouillard blanc, les bras tâtonnant, jusqu'à y disparaître complètement [PIC. 127].

Notre fond blanc qu'on a défini comme un fond vide, sans la moindre texture autre que celle que lui procurait l'écran de projection, se concrétise à présent sous une consistance vaporeuse. Certes, on demeure dans le champ de l'immatériel, mais tout de même, cette métamorphose offre à ce fond une existence *iconique* (on a réellement filmé *quelque chose*) et non plus seulement *picturale*. Par l'artifice photographique de la profondeur de champ en longue focale, le fond blanc se révèle progressivement d'une matière immatérielle, impalpable... mais surtout *pénétrable*.

Dans *L'Image-temps*, Gilles Deleuze a offert un exemple de « diégétisation » ou « matérialisation » de cet *ex nihilo* – de cet état d'avant l'image – avec le film de Kurosawa, *Le Château de l'araignée* [PIC. 128] : « le gris, la vapeur, le brouillard constituent "tout un en deçà de l'image", qui n'est pas un voile indistinct posé devant les choses, mais "une pensée sans corps et sans image"³⁷ ».

- Moi, cela me fait surtout penser à une scène de *Lost Highway* [PIC. 129] où l'on voit Fred Madison (Bill Pullman) errer dans sa grande villa plongée dans la quasi-obscureté. On le voit hésiter en regardant les ténèbres au fond d'un long et profond couloir... puis il s'avance, lentement, et disparaît dans l'obscurité : image par excellence de la folie qui l'engouffre. On repasse un instant sur un plan de sa femme qui se lave dans leur salle de bain. Au fond du couloir, il y a un miroir : Fred s'y regarde, intensément, comme à la recherche d'une réponse sur le visage de son reflet. Sa femme, inquiète, l'appelle au *seuil* du couloir : aucune réponse. On voit des ombres se déplacer sur les murs... Fred ressort enfin du couloir obscur.

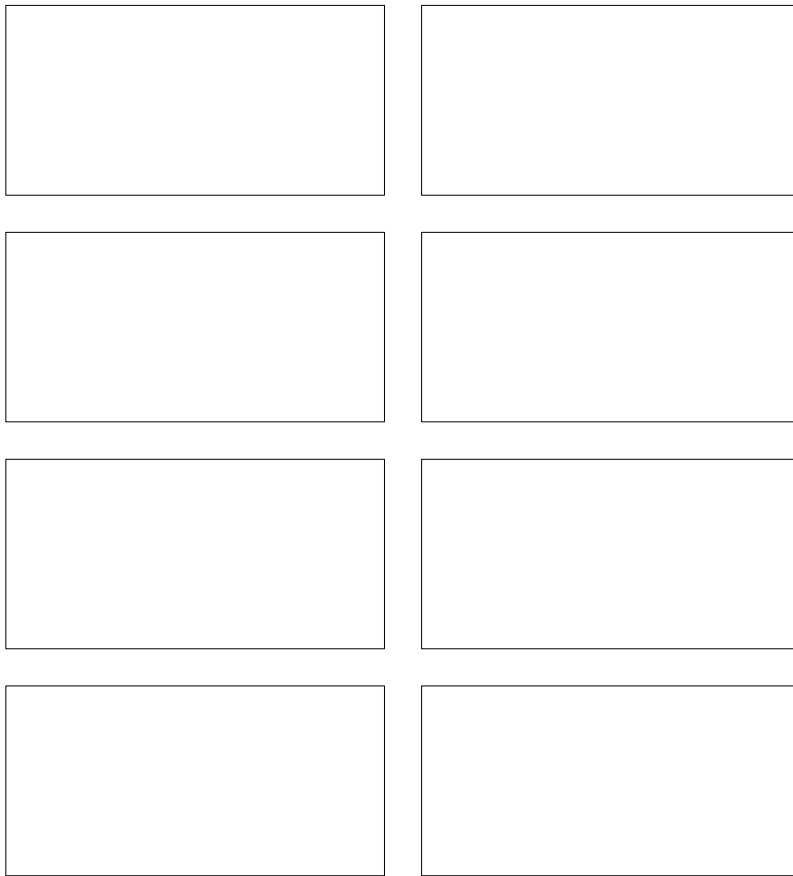


FIG. 129 David Lynch, *Lost Highway*, États-Unis, 1997.

5

38. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 45.

39. Guy Astic, *Le Purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 110.

40. « Au premier degré, le brouillard exprime une phase de l'évolution dans laquelle des formes acquises tendent à disparaître pour favoriser l'émergence de formes nouvelles que le patient ne distingue pas encore. Cette *indistinction* peut être considérée comme un prélude à la manifestation ». Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique IV*, *op. cit.*, p. 21.

41. « Le noir a de la profondeur. C'est comme un petit passage ; on peut y entrer, et comme ça continue d'être sombre, l'esprit s'y engouffre ». David Lynch in Chris Rodley, *David Lynch : entretiens*, *op. cit.*, p. 18. D'ailleurs, on peut remarquer que ce couloir de *Lost Highway* est *vraiment* un trou sans fin, puisqu'il débouche sur un miroir qui redouble l'espace.

Lorsque Fred Madison est avalé par l'ombre de sa maison-cercueil, sa silhouette ne se noie pas dans le décor, mais s'efface dans le fond figural de l'image et la forme sous laquelle il refait surface, quoique d'apparence semblable, est toujours celle d'un corps virtuellement autre. Des deux côtés de la pliure s'inscrivent à la fois le même et l'autre ³⁸.

Vous pourriez m'objecter qu'il s'agit de deux visions contraires : dans *Lost Highway*, nous sommes au cœur d'une esthétique de l'obscurité, alors que le générique du *Cinquième Fantôme* est clarté absolue. Cependant, la plastique et les implications de ces deux scènes sont, à y regarder de plus près, très proches voire identiques : d'abord, de même que Françoise s'enfonce directement *dans le blanc* de l'image, Fred ne s'enfonce pas dans le couloir mais, directement, *dans le noir* de l'image ; ensuite, de ce couloir, de cette obscurité, de ce *noir*, Fred ressort métamorphosé : c'est l'homme qui y pénètre, c'est le monstre qui en ressort. Guy Astic, dans son analyse, présente ce changement en ces termes : « quand Fred s'engage dans le couloir de nuit, il est hésitant ; quand il en revient, au contraire, il possède le regard de celui qui voit très bien dans le noir et sa sortie par l'en-deça du cadre montre qu'il ramène avec lui une réalité qui déborde toute représentation, qui pulvérise les limites de l'image ³⁹ ». De cette obscurité, Fred a puisé la force de la destruction, du meurtre, du chaos, de la *défiguration* : celle de sa femme que l'on va découvrir atrocement mutilée, démembrée. Cette décision, il l'a prise au fond de l'obscurité, c'est-à-dire au fond de lui-même (devant le miroir).

Si l'on revient à notre générique, on s'aperçoit qu'il s'agit de la même structure : de ce brouillard, de cette clarté, de cette blancheur, Françoise ressort également métamorphosée ⁴⁰ : si ce pouvait être encore l'actrice qui nous a souri et qui a pénétré dans les volutes de ce brouillard blanc, c'est un *personnage* – même si cela reste encore à prouver – ou plus essentiellement une *image* qui en ressort. En pénétrant dans ce brouillard blanc, dans cet écran blanc *sublimé*, Françoise *pénètre dans l'image* – à comprendre aussi « dans l'imaginaire » – autrement dit dans le film, dans la fiction.

Et puis, si l'on reprend le tableau de Kandinsky résumant les caractéristiques du blanc et du noir, on constate que cela correspond parfaitement : l'obscurité (le noir) de *Lost Highway* est celle d'un couloir – un « trou sans fin ⁴¹ » – tandis que la luminosité (le blanc) du *Cinquième Fantôme* est plutôt celle d'un « mur sans fin ».

- Dans leur ouvrage sur le film noir, Alain Silver et James Ursini ont repéré l'usage fréquent de cet archétype du brouillard qui, selon eux, « évoque non pas le monde de l'au-delà mais le

42. Alain Silver & James Ursini, *Les Mille yeux du film noir*, Cologne, Könemann, 2000, p. 4.

43. « Le brouillard peut jouer le rôle du miroir, porte d'accès vers l'autre monde ». Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique IV, op. cit.*, p. 21

44. *Ibid.*, p. 22.

« Une certaine parenté unit le brouillard à l'ombre et au nuage. Les trois symboles participent à l'expression de ce qui se dérobe encore à la conscience ». *Ibid.*, p. 20.

45. Nous avons ici un second exemple d'un « dédoublement plastique » : de même que la scène de dénudation de l'actrice, cette scène de passage dans le fond blanc se fait d'abord grâce à des moyens matériels (la serviette / la brume) et ensuite grâce à des moyens purement photographiques. Ce sont comme les deux faces d'un seul et même événement placé entre deux mondes – reliant ces deux mondes.

lieu de transition, de passage d'un univers à un autre ⁴² ». Cette brume, ce brouillard, dessine effectivement, en ce début de *générique* une frontière évanescence ⁴³, mi physique mi idéale, entre deux mondes incompatibles : celui de la réalité et celui de la fiction.

En acceptant de pénétrer dans cette brume, dans ce brouillard, Françoise accepte la perte de ses repères, elle accepte de se placer en adhésion avec un devenir incalculable. En effet, selon le *Dictionnaire de la symbolique*, « le rêveur ou la rêveuse perdus dans le brouillard, n'ayant plus d'ancrage ni de moyens d'orientation, se place dans une disposition d'abandon des résistances mentales. Cette première fonction de l'image [...] tend à promouvoir une relation de confiance dans le devenir imprévisible ⁴⁴ ».

- Il reste à préciser quelque chose d'essentiel dans cette scène : si la pénétration se fait effectivement dans le brouillard blanc, le retour, la sortie, *l'émergence*, elle, se fait directement dans le blanc de l'image qui a recouvré sa limpidité première. Il a suffi, pour cela, de faire le point à quelques centimètres de la caméra : s'agissant d'une très longue focale, les volutes du brouillard disparaissent – en flou – au profit d'un fond uniformément blanc. On commence par n'entendre que des bruits de pas, puis une petite tache couleur chair apparaît au loin : la tache grossit, progresse vers nous, très lentement – cela dure presque une minute – se faisant à chaque pas de plus en plus précise, jusqu'à prendre la forme d'un corps nu, les jambes d'une femme nue... et les pieds de Françoise, dans leurs mules transparentes, qui s'immobilisent (nets) en gros plan.

Ces deux parties de la scène, visuellement symétriques (de part et d'autre de l'axe réalité/fiction, champ/contre-champ) diffèrent l'une de l'autre, dans leur plastique et surtout dans les moyens que se donne l'auteur pour, il est vrai, aboutir *quasiment* au même rendu (plutôt éthéré, vaporeux, pour l'aller ; plutôt liquide pour le retour). En effet, tandis que la pénétration de Françoise *dans le blanc* a lieu réellement, c'est-à-dire qu'elle a été réellement filmée avec un brouillard profilmique, son émergence, elle, procède au niveau *filmographique*, c'est-à-dire par l'artifice purement photographique de la profondeur de champ. C'est extrêmement important : la disparition est « naturelle » (l'actrice quitte le monde réel : celui du film en train de se faire), alors que la réapparition est « artificielle » (l'actrice entre dans le film, dans sa picturalité et ses artifices) ⁴⁵.

- Poursuivons. Les pieds de Françoise, donc, s'immobilisent à quelques centimètres de la caméra. Ce gros plan permet de mettre en évidence le « décalage » qui persiste entre Françoise et l'espace dans lequel elle se trouve : ses mules, visibles ici dans toute leur transparence, en contre-jour, font de Françoise une sorte d'ange comme en lévitation au-dessus du sol. Ce côté

angélique, céleste, est d'ailleurs renforcé par la texture particulière de ce sol constitué d'un tapis de fumée blanche stagnant au ras du sol et dans lequel les mules transparentes s'enfoncent légèrement. Françoise est comme un ange sur son nuage blanc. Un dernier élément plastique renforce ce climat : ce sont ces particules de poussière lumineuse qui virevoltent doucement dans l'air.

- Cette poussière lumineuse est la preuve que cet espace que l'on croyait jusqu'à présent absolument vide, ne l'est pas : ces particules de lumière sont, pour moi, comme les molécules, atomes, etc. qui s'apprêtent à constituer ce monde – le film – dont on attend la naissance depuis plusieurs minutes maintenant. « Particules de poussière lumineuse », autant dire « photons » qui sont, rappelons-le, les particules élémentaires constitutives du « rayonnement électromagnétique » dont l'exemple le plus courant est la lumière visible – ce dont est constituée la projection d'un film. Nous sommes donc, une fois de plus, devant un phénomène qui exprime cette idée-leitmotiv du film en train de naître.

- On ne s'attarde pas sur cette image : un panoramique gauche fait sortir Françoise à droite du cadre pour la faire réapparaître à gauche, dans une valeur de plan différente (plan américain > gros plan). Tout au long du générique, les changements de plans vont procéder de cette manière, à chaque fois invisibles grâce aux raccords qui s'opèrent dans le fond blanc : soit, comme ici, par un mouvement de la caméra, soit par le déplacement des personnages *via* le hors-champ. Ceci est une autre qualité du fond blanc, qui par ça neutralité, son absence de repère, permet, sans que le spectateur ne puisse s'en rendre compte, de passer d'un plan à un autre, dès lors qu'il n'y a plus personne dans le champ.

- Qu'est ce que cela signifie ?

- Pour répondre à ta question, je suis obligé de révéler la « vraie » nature des images dont nous sommes en train de parler depuis le début. J'y ai déjà fait allusion au tout début de notre analyse, à propos de ce fameux plan où l'on voit à peine apparaître, dans le fond blanc de l'image, le corps d'une femme s'étirant dans des draps blancs. Ce plan, cette image, c'est bien sûr celle d'une femme en train de dormir et qui, dans son sommeil, rêve. De la même manière que les plans lynchéens auxquels je l'ai comparée, cette image annonce donc implicitement que, ce qu'on va voir, là, n'est qu'un rêve, ce rêve qui est en train d'agiter le sommeil de cette femme.

Tout cela pour dire que ce montage invisible par l'intermédiaire du fond blanc est, à mon sens, l'expression d'un phénomène onirique. Le rêve ne procède pas par coupe, tel que le montage

46. Cf. Bela Grunberger, « L'Écran du rêve », in *Les Rêves, voie royale de l'inconscient*, Paris, Sand & Tchou, 1997.

cut classique d'un film, mais par glissement d'une image à une autre, d'une idée à une autre, d'une intention à une autre... Tout le film, si l'on y réfléchit bien, fonctionne de cette manière, c'est-à-dire par glissements progressifs, cela à divers niveaux, que ce soit le sens, les images, les personnages, les sons, etc. On passe progressivement, c'est-à-dire doucement (lascivement), parfois sans s'en rendre compte, d'un élément à son double, son contraire, son reflet, etc. Dans tout le film, il y a de cela, mais dans cette séquence du générique, ce phénomène agit directement sur le montage des images entre elles, *filmographiquement* : comme dans un rêve, on passe d'un plan au suivant sans coupure visible, le raccord disparaît et donc, temps et espace se trouvent dilués dans ce « no man's land » lactescent dont nous venons de parler. Aucun changement de lieu, aucun changement de temps. Tout se déroule là, maintenant, nulle part ou ailleurs... dans une intemporalité totale.

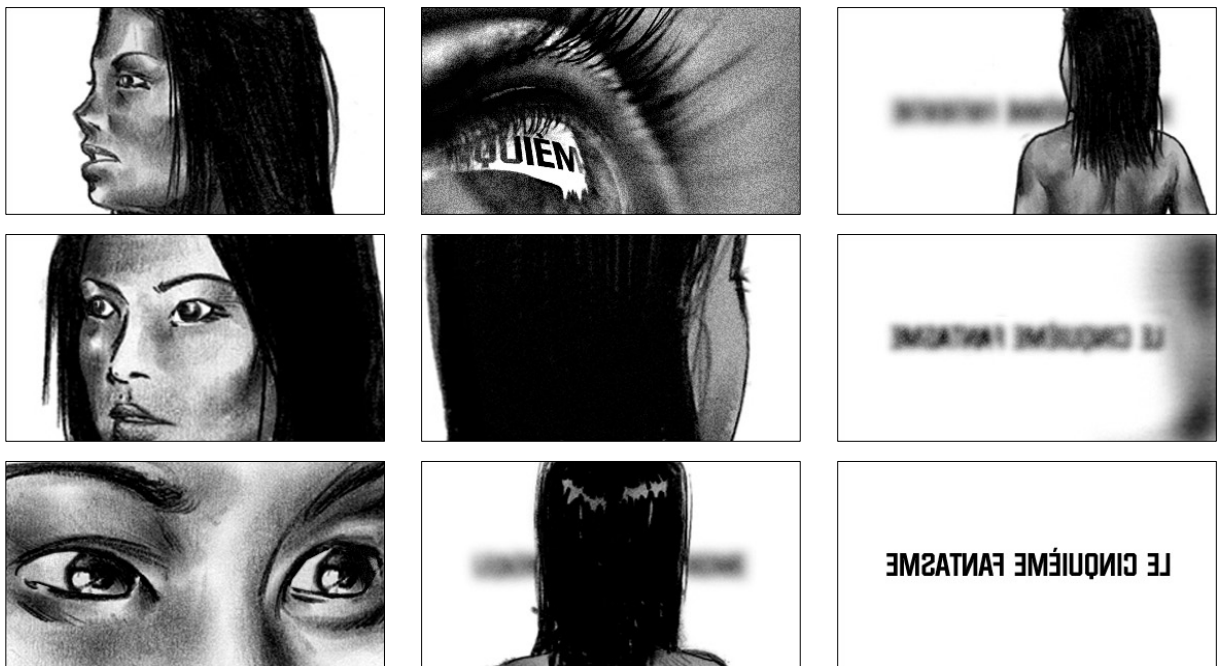
- D'ailleurs, à propos du rêve, nous avons oublié de parler du concept introduit par le psychanalyste Bertram D. Lewin, l'« écran du rêve ⁴⁶ » : tout rêve se projetterait sur un écran blanc, généralement inaperçu du rêveur, qui symboliserait le sein maternel tel que l'enfant l'hallucine dans le sommeil qui suit son nourrissage ; l'écran satisferait le désir de dormir. Dans certains rêves dits « rêves blancs », il apparaîtrait seul, réalisant une régression au narcissisme primaire. Écran blanc, sein, narcissisme... on peut voir à quel point cela coïncide avec ce qu'on nous montre dans ce générique.

- En effet. Mais revenons à ce premier raccord invisible – ce glissement – qui s'achève donc sur un gros plan du visage de Françoise vu de profil. Ce mouvement est déclenché par un bruit : tandis que Françoise regarde fixement devant elle, c'est-à-dire nulle part, le vide blanc, une manifestation sonore totalement incongrue fait son apparition : on commence à entendre le bruit du vent, des moteurs, un klaxon, etc., une multitude de petits bruits qui font surgir du vide la présence d'une cité fantôme.

- Il est vrai que ce fond sonore appelle forcément une autre dimension, ne pouvant émaner du fond blanc, qui est le silence même. Mais d'où vient-il donc ?

- Il vient d'un ailleurs. Françoise tourne lentement la tête vers la source sonore, c'est-à-dire en direction de cet « ailleurs diégétique » encore invisible, ce hors-champ. C'est alors qu'on procède au panoramique pour « recadrer » Françoise en gros plan, on tourne autour de son visage, lentement, pour cadrer son regard, puis ses yeux en très gros plan (macro) : des lettres y pénètrent soudain en reflets et traversent lentement l'étendue de ses pupilles brillantes [PIC. 130].

PIC. 130



PIC. 131 Story-board.

47. On pourrait supposer que cette absence d'inversion dans le reflet du titre est due, à l'origine, à un oubli, une erreur fondamentale qui aurait entraîné, non pas une correction (inverser les lettres), mais une répercussion sur l'ensemble du dispositif (inversion du titre réel) avec les significations qui en ont découlé.

- Mais ce que l'on voit en reflet dans les yeux de Françoise, c'est-à-dire ce qu'elle regarde et qui est censé être à l'origine des sons que l'on entend n'est en rien lié à ces derniers : il ne s'agit que de lettres isolées, simplement trois mots...

- Oui, mais tout de même, ces trois mots, ce sont le titre du film !

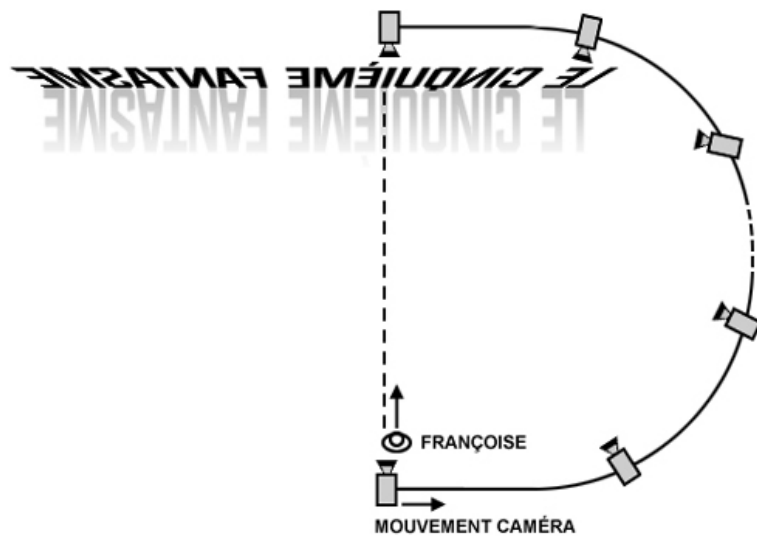
- Effectivement. Et l'on peut même dire « c'est le film », le film qui se profile à l'horizon. Mais avant de voir ce que « contient » ce titre, de quoi sont *faites* ses lettres noires, il faut dire quelques mots sur la manière dont il apparaît en reflet dans les yeux de Françoise. En effet, chose pour le moins étrange concernant un reflet, celui-ci n'est pas inversé : le titre est lisible à l'endroit. Cela n'est possible qu'à supposer que l'objet reflété, le titre, soit lui-même inversé, ce que va confirmer la suite du plan [PIC. 131], le reflet annulant cette première inversion. En quoi cela est-il important ? Cet artifice ne permet pas simplement à l'auteur de faire apparaître le titre à l'endroit ⁴⁷, mais cela nous indique que Françoise se trouve (encore) du « mauvais côté », voire qu'elle n'est qu'une image, un reflet dans les yeux duquel, naturellement, les images apparaissent non inversées.

- Je crois que ce principe du miroir est avant tout symbolique, et il faut se placer, tel que nous avons commencé à le faire, dans une logique du rêve. Ainsi, cet espace dont on ne perçoit que la présence sonore – une ville ? – prend avant tout naissance dans le regard de Françoise, en une image, autrement dit dans son imaginaire. Cette image est véritablement symbolique : qu'est-ce qu'on voit qui apparaît dans le regard du personnage ? Le titre du film. Ce film – à venir – n'est qu'une image, un rêve ou un fantasme du personnage – et puis surtout, un regard, un reflet... Il prend naissance *dans* l'actrice, dans son « être » même...

- « The eyes are the windows of the soul » (Shakespeare).

- Fallait-il le préciser ? Il y a ici une sorte de redondance, à savoir que le plan montre (le titre) et en même temps, par une forme d'insistance, dit qu'il montre : ce qui m'est livré, en une seule image, ce sont les deux « faces » du regard – les yeux regardant, et ce qui est regardé par eux (en reflet).

- Véronique Campan a repéré, notamment dans le cinéma maniérisme, l'emploi de l'œil comme support de projection de l'image. Selon elle, l'œil privé de toute visée, retourné en écran de projection, ne cherche pas à reconnaître ni à fixer l'image, mais offre désormais le plaisir de métamorphoses illimitées : « plan après plan, l'œil est mis en spectacle ; il prend



PIC. 132 Story-board (plan au sol) : mouvement-caméra autour du titre-miroir.

48. Véronique Campan, « Le Principe d'anamorphose », in *Du Maniérisme au cinéma*, *op. cit.*, p. 41.

49. Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 118.

une importance inaccoutumée, occupe une place toujours plus grande sur l'écran, n'étant plus traité en point mais en surface. L'axe du point de vue est devenu le fond même où se projettent les images, le lieu aussi où elles permutent ⁴⁸ ».

- « Si, au-delà de l'apparence, il n'y a pas de chose en soi, il y a le regard ⁴⁹ ».

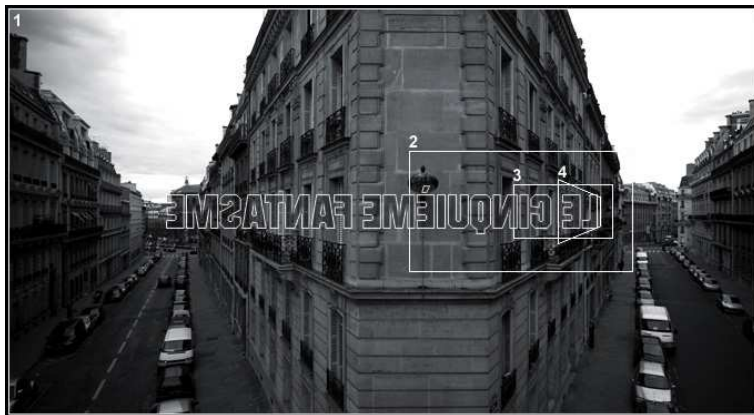
- Françoise, donc, commence à marcher en direction de l'inscription. La caméra s'écarte légèrement puis contourne son visage : un peu plus loin, derrière Françoise maintenant de dos, apparaît une ombre horizontale et filiforme. Françoise s'immobilise pour contempler la forme obscure, noire et confuse. On fait alors le point, très lentement, sur la forme : Françoise disparaît progressivement en flou, puis hors champs...

- Notons qu'au fur et à mesure que la forme se précise, le fond sonore augmente également en intensité et en clarté. Il y a donc déjà établissement d'un lien (image-son) entre cette forme qui va devenir le titre (inversé) du film et le fond sonore de la ville.

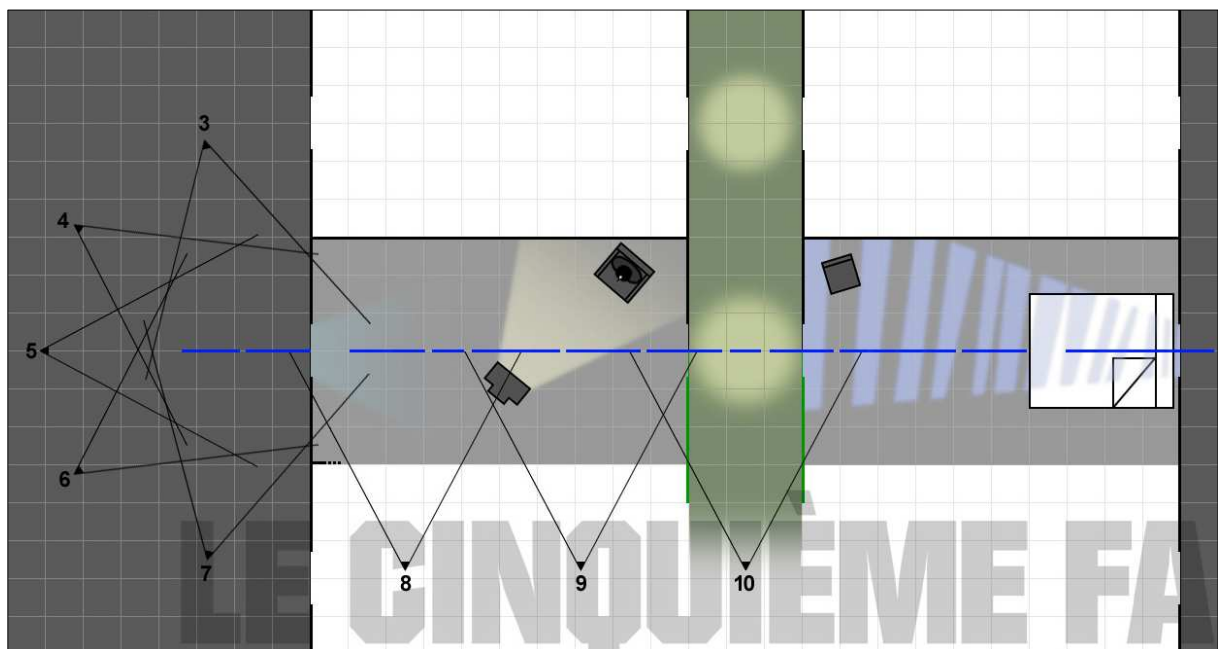
- C'est que, tout simplement, le son provient du titre, en ce que celui-ci n'est autre qu'une sorte de fenêtre donnant sur une ville. En effet, une fois le titre distinctement affiché au centre de l'écran, noir sur blanc, on amorce un travelling avant en direction de ses premières lettres (celles de droite) au travers desquelles il nous est possible de voir la façade d'un immeuble plongée dans l'obscurité. On reconnaît un hôtel par son enseigne en néon qui clignote. Le fond sonore continue d'augmenter au fur et à mesure qu'on s'approche des lettres, notamment au passage de l'enseigne lumineuse qui grésille...

- Ce qui n'est pas sans nous mettre dans une certaine ambiance, typique d'un film noir.

- Tout à fait et d'autant plus que l'image est d'une noirceur quasi-totale : certes, il fait nuit, et cette obscurité contraste avec la blancheur immaculée qui l'encadre, mais la suite va nous montrer qu'une pellicule d'obscurité recouvre la surface des lettres comme si l'on voyait au travers d'une vitre teintée aux reflets bleutés. Il va falloir s'attarder sur la nature particulière – et changeante – de cette surface pellucide du miroir. Mais avant cela, poursuivons la description. On s'approche donc du titre de même qu'on s'approche (dans le titre) d'une fenêtre de l'hôtel, la seule fenêtre ouverte et d'où jaillissent des flashes de lumière accompagnés par de la musique (en sourdine) : parvenu au niveau de l'ouverture, on procède à un travelling circulaire, autour de cette fenêtre mystérieuse et autour du titre que l'on recadre par la même occasion de l'autre côté, c'est-à-dire à l'endroit [PIC. 132]. À présent, les lettres sombres font exactement



PIC. 133 Story-board.



PIC. 134 Story-board (plan au sol).

la hauteur du cadre et y coulissent comme sur des rails : on suit fidèlement le mouvement à l'intérieur du décor (au travers des lettres) en passant, au travers de la fenêtre, dans la chambre illuminée (musique très forte) puis, par la porte d'entrée, dans un long couloir bordé de portes numérotées (musique atténuée au travers du battant fermé)... Puis le mouvement cesse doucement après que le second « I » soit entré dans le champ.

- En fait, tel que tu nous décris la scène, on a très nettement l'impression que le titre du film est « fiché » dans le décor de l'hôtel, dans le bâtiment qu'il traverse de part en part [PIC. 133], c'est-à-dire qu'il commence (premier mot « LE ») à l'extérieur, se poursuit dans la chambre illuminée, puis dans le couloir auquel fait écho la forme du second « I » dans l'axe duquel il se retrouve cadré, puis dans la chambre opposée... puis, encore un peu plus loin sans doute, à l'extérieur du bâtiment. Imaginez donc cet immeuble de pierre traversé par ce titre virtuel, et dont seul nous est perceptible ce que ce dernier nous offre au regard (et à l'ouïe).

- Un titre « Virtuel », c'est exactement cela dont il s'agit : les différents mouvements qui se produisent pour aboutir finalement dans le couloir indiquent clairement que titre (3D) et décor ne font qu'un, aucun décalage, quel qu'il soit, ne les dissocient l'un de l'autre. On peut penser au générique de *Panic Room* [PIC. 135], pour lequel David Fincher met en œuvre son art de la 3D, nous offrant des cartons à la fois très artificiels (la texture 3D brillante n'est pas dissimulée) et *diégétisés* : en effet, ces différents cartons apparaissent entre les immeubles de New York, en respectant la perspective des immeubles et les mouvements de la caméra, projetant leur ombre sur les bâtiments et se reflétant dans les vitrages. Comme dans *Le Cinquième fantôme*, on a cette impression que les lettres ne font qu'un avec le paysage.

- Cette traversée de l'hôtel se fait donc au travers d'une première chambre dans laquelle un homme est en train d'observer un film sur un téléviseur. Le téléviseur est vu de dos, on ne voit donc pas l'image qu'il affiche ; l'homme est assis dans un fauteuil en cuir, et les flashes de lumière ne suffisent pas à nous révéler son visage qui demeure plongé dans l'obscurité. Seulement, plusieurs éléments du décor, fort reconnaissables (œuvres d'art, décoration XVIII^e, etc.), vont nous permettre dans une autre scène située dans la dernière partie du film ⁵⁰, de désigner cette chambre, dans cet hôtel, comme appartenant à l'Homme à la Voix Grave.

- C'est donc lui que l'on voit en train d'observer un film (ou autre chose) ?

- Sans le moindre doute – et précisons sans plus tarder que dans cette autre scène en question, dans la troisième partie, il nous est permis de voir le film que l'Homme à la Voix Grave

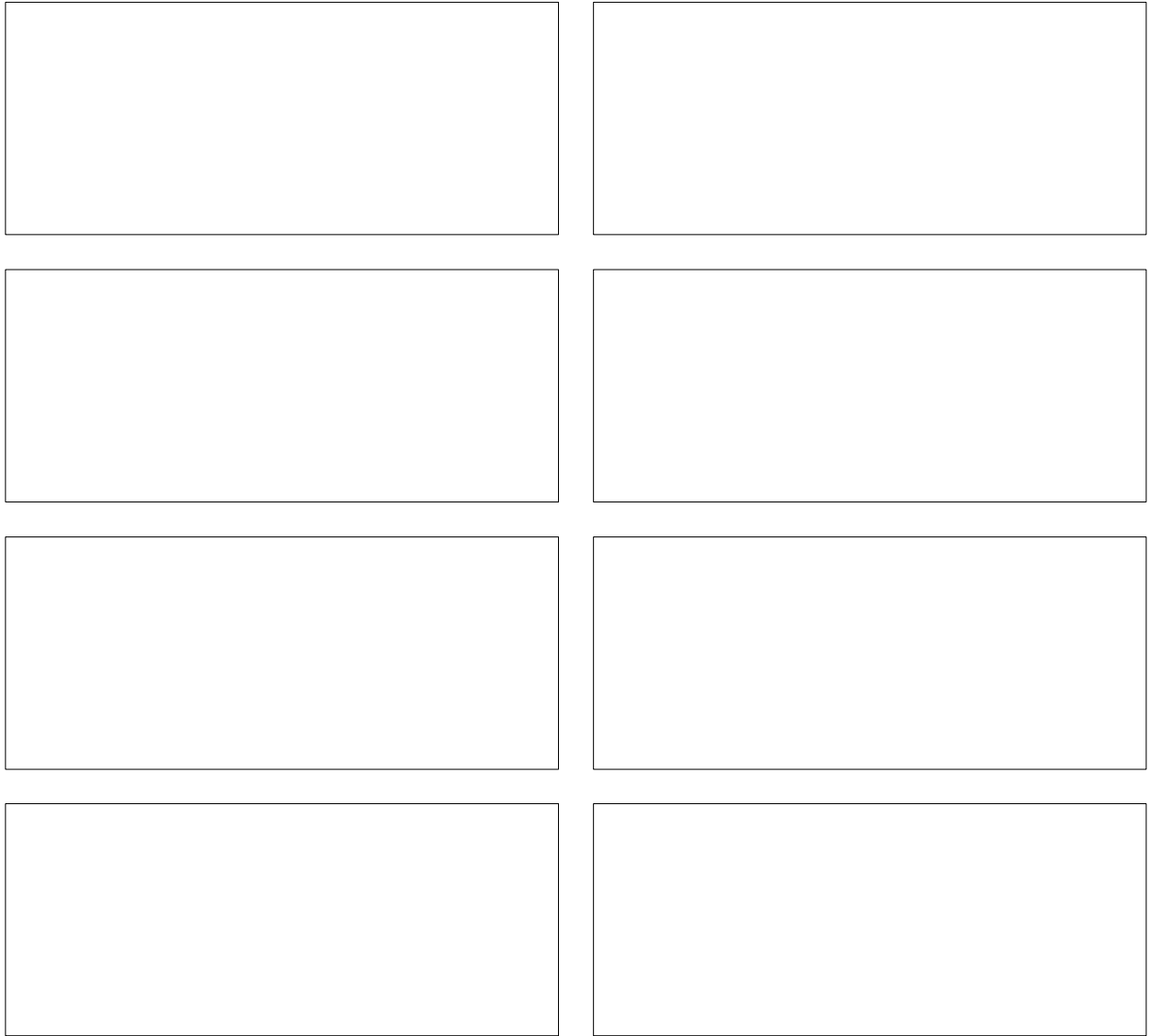


FIG. 135 David Fincher, *Panic Room*, États-Unis, 2002.

est en train de regarder et ce film n'est autre que *Le Cinquième fantasme*.

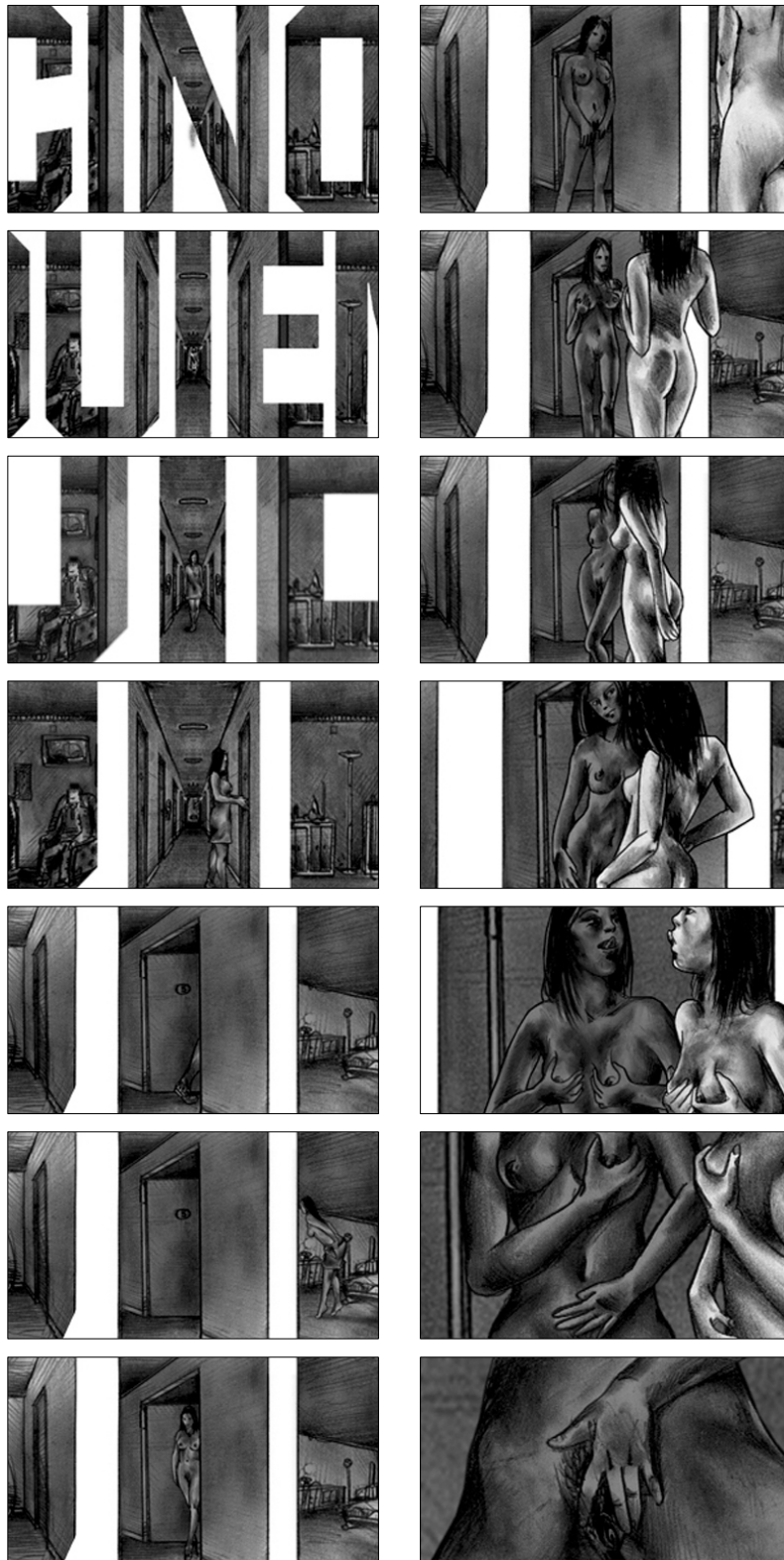
- Ainsi, ce que l'Homme à la Voix Grave est en train de regarder n'est autre chose que ce que nous-mêmes sommes en train de regarder.

- On ne peut que le supposer. Mais cela nous est « sophistiquement » confirmé par le son. En effet, on entend le son émis par le film dans le film, au travers du téléviseur ; mais, si l'on y réfléchit bien, ces sons qu'écoute l'Homme à la Voix Grave ne sont en rien différents de ceux que nous-mêmes entendons. De même, les sons extérieurs (dans la rue), et les sons parallèles (ce qui va suivre dans le couloir), on peut supposer qu'ils ne sont pas autre chose que la retransmission du son du film par le téléviseur. Il y a donc un effet de « transparence » sonore irréductible. L'homme à la Voix Grave se joue encore de nous, en ce sens que, symboliquement, c'est lui qui a véritablement accès (le premier) aux images et aux sons du film : nous n'en avons que la retransmission, l'écho, le reflet...

- Poursuivons. Au fond, à l'angle du couloir cadré par le second « I », la silhouette d'une femme apparaît (floue) : vêtue d'une robe courte et très légère, elle s'approche de nous – du titre – en marchant tranquillement (de plus en plus nette)... Le couloir de l'hôtel se retrouve donc cadré dans l'axe du second « I ». La caméra ayant accompli un demi-cercle – 180 ° – autour du titre, Françoise se retrouve de l'autre côté, au milieu du cadre, cachée derrière ce « I ». Une ombre floue nous est d'ailleurs apparue, entre les lettres, avant que la caméra ne s'immobilise. Aussi, cette silhouette qui apparaît dans le couloir du « I » peut apparaître comme la « poursuite » sans rupture de Françoise en train de s'approcher du titre, mais une Françoise comme « passée au filtre » du titre (du film) : en effet, en habillant Françoise d'une robe et en remplissant le fond blanc d'un véritable décor (l'hôtel), c'est comme si les lettres les recouvraient l'une et l'autre d'un « voile diégétique » : costume + décor.

- Notons que l'apparition de cette femme, un peu comme dans l'exemple du brouillard blanc, est travaillée d'abord *filmographique* puis aussitôt *diégétiquement* sur un mode identique, c'est-à-dire qu'elle apparaît d'abord par une sorte de clignotement « réel » – entendons par-là qu'on la fait réellement clignoter (effet spécial) – donc un clignotement artificiel, puis par un clignotement naturel que provoque le passage du personnage dans les zones lumineuses produites par les faisceaux directionnels des lampes du couloir.

Mais effectivement, cette sorte de transition plastique renforce ce que tu viens de dire, à savoir que c'est Françoise que l'on voit apparaître dans le couloir, traversant – franchissant – par une



PIC. 136 Story-board.

sorte d'intermittence cette couche diégétique qu'est l'image du décor. D'ailleurs quelques pas de plus suffisent pour que l'on puisse sans difficulté reconnaître la jeune eurasienne...

- En parlant de « pas », précisons – chose fort étrange – que les pas de cette femme, qui n'est donc autre que Françoise, le bruit de ses pas se fait de plus en plus persistant non pas dans le couloir du « I », mais *dans notre dos !* Et ce n'est pas tout : lorsque Françoise s'arrête à quelques mètres de nous, derrière la vitre bleutée du « I », sur le côté droit, devant l'appartement portant le numéro « 5 » (en face de celui de l'Homme à la Voix Grave), le bruit de ses pas se poursuit dans notre dos comme par magie, de plus en plus proche...

- Plusieurs éléments permettent d'« expliquer » – le mot est peut-être un peu fort – cet étrange autonomisation du son par rapport à l'image. Le premier tient à la nature en partie réflexive du titre. En effet, nous sommes ici dans une situation qui est précisément celle d'un dispositif catoptrique à savoir que ce qu'on voit dans un miroir se trouve (virtuellement) derrière sa surface, mais le son, contrairement à l'image, ne « franchit » jamais cette frontière et se fait entendre là où se trouve réellement l'objet reflété, c'est-à-dire devant le miroir et derrière nous qui regardons le miroir. C'est ce qui nous est révélé dans les images qui suivent : Françoise ouvre la porte de la chambre (aucun son) et pénètre à l'intérieur, dans la chambre visible à droite dans le « È » du titre ; elle retire sa robe, s'assoit sur le lit, retire ses sandales pour enfiler les mêmes mules transparentes qu'on lui a vues porter précédemment puis, ainsi dénudée, elle ressort dans le couloir du « I » ou elle « récupère » le bruit de ses pas et s'approche de la surface pellucide de la lettre... C'est alors que, symétriquement, un autre corps apparaît de dos, par l'arrière, nu tout autant : on comprend alors qu'il s'agit de Françoise, lorsque celle-ci « rejoint » son reflet en s'immobilisant devant le « I » du *titre-miroir* [PIC. 136].

- La véritable nature de ce titre et de la pellicule obscure et bleutée qui forme ses lettres demeure incertaine pour osciller constamment entre vitre et miroir : le décor de l'hôtel semblait se situer derrière les lettres (visible en transparence), tandis que Françoise se révèle être un reflet (dans le miroir, mais aussi – et donc – dans le décor de cet hôtel). De plus, cette scène où le reflet pénètre dans la chambre pour se dénuder et ainsi correspondre parfaitement à son modèle confirme l'ambiguïté : il y a à la fois de l'autonomie et de la dépendance.

- Tout à fait, et cette scène où le reflet de Françoise retire sa robe et chausse des mules transparentes pour correspondre à son modèle est en soi très importante, car elle apporte une seconde « explication » à cette autonomisation du son : en effet, contrairement à l'image qui

51. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 74 (je souligne).

met symboliquement en scène ce dont il s'agit ici, le son, lui, s'en fiche complètement et s'attache à poursuivre l'avancée réelle du personnage en dehors du miroir, c'est-à-dire en dehors de l'image... de l'imaginaire. Mais de quoi s'agit-il ?

- Ce reflet de Françoise qui nous apparaît dans le miroir du film, dans son titre, il faut supposer qu'il est une incarnation sous forme d'image du rôle que va interpréter Françoise – l'actrice – à l'intérieur du *Cinquième fantasme*. Françoise étant considérée comme « modèle » au sens bressonien du terme, il est logique que son rôle naisse de sa propre image reflétée : son rôle, c'est son image. Comme le disait Bresson, « *l'acteur se projette devant lui* sous la forme du personnage qu'il veut paraître ; lui prête son corps, sa figure, sa voix ⁵¹ ». Devant le miroir du film, Françoise va à la rencontre de son « rôle » qui lui apparaît dans un véritable décor diégétique, l'hôtel, mais qui n'est encore, comme son image-rôle, qu'un reflet, qu'une image : *c'est le film à venir*. « Derrière le titre, il y a le film » : cette affirmation est à prendre au second comme au premier degré.

- Pourtant, on peut remarquer une première anomalie : dans cette mise en scène symbolique, c'est le rôle qui se transforme (scène de dénudation) à l'image de l'actrice au lieu de ce qui se passe en principe, à savoir que c'est l'actrice qui doit, au contraire, « se prêter » au rôle.

- Rien d'anormal à cela puisque ce rôle, n'est autre que l'image de l'actrice considérée comme modèle : l'actrice n'est pas censée s'adapter à un rôle *a priori*, à un « être de papier » comme on dit, qui aurait été conçu en son absence, dans l'absolu, comme cela se fait d'habitude (et est même généralement conseillé). Bien au contraire, c'est le rôle qui – non pas s'adapte – mais littéralement « naît » de son actrice, d'où l'importance du miroir.

- Mais pourquoi son reflet n'arrive-t-il pas *déjà* nu ?

- Parce que ce reflet, en tant qu'image-rôle, est précurseur du film à venir dans lequel Françoise sera vêtue de cette fameuse robe orange dont on ne voit pas encore, au travers de la vitre sombre et bleutée, la couleur intense. En somme, c'est comme si c'était le rôle de Françoise qui venait à l'encontre de son actrice – et non l'inverse comme nous venons de le dire : en se dénudant, il se met « à disposition » de l'actrice, pour une *liaison* spéculaire, annonciatrice de l'étreinte amoureuse et de la fusion à venir.

- Permettez-moi d'invoquer une toute autre raison pour cette scène : il s'agit de se replacer dans le contexte du rêve qui a été à plusieurs reprises évoqué, et de voir dans les gestes de



PIC. 137 Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile, 129 x 195 cm.

52. Sigmund Freud. *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 149.

53. Dans ce tableau travaillé d'une manière académique pour être couronné de succès au Salon, Courbet ajoute des détails réalistes et donc superflus qui choquent le bon goût académique : notamment cette pièce de tissu intime qui indique clairement que l'artiste peint des « femmes déshabillées », c'est-à-dire (à l'époque) des prostituées.

54. Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, *op. cit.*, p. 128.

55. Jean-Pierre Vernant & Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'Œil du miroir*, *op. cit.*, p. 161.

56. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 39.

Françoise – je veux dire de son reflet – un simple souvenir. Nous savons, en effet, depuis Freud, que le rêve se nourrit en partie des souvenirs de la veille (restes diurnes) : « si, recherchant l'origine des éléments du rêve, j'examine ce que me fournit ma propre expérience, j'affirmerai d'abord que tout rêve est lié aux événements du jour qui vient de s'écouler⁵² ». Or, à la fin du générique, après que Françoise se soit réveillée dans cette chambre où, précisément, son reflet vient de pénétrer pour se déshabiller, nous allons voir que sa robe orange se trouve exactement là où son reflet l'y a déposée : sur la chaise près de la porte d'entrée. Ce n'est évidemment pas le reflet qui a déposé cette robe que récupère Françoise après son réveil, mais le reflet qui récupère les souvenirs de la veille et dépose la robe là où elle doit être – je veux dire là où précisément elle est en ce moment même, alors que Françoise rêve que le reflet se dénude et dépose cette robe sur cette chaise.

- Et puis, à la question « pourquoi son reflet n'arrive-t-il pas *déjà* nu ? », nous pourrions répondre : parce qu'une femme qui se déshabille, cela est tellement beau, et il y a dans cette image quelque chose de bien plus provocateur que de faire venir le nu dans tout son voile académique. Une femme nue et une femme déshabillée, ce n'est pas la même chose : souvenez-vous, à ce sujet, du célèbre tableau de Courbet, *La Femme au perroquet*⁵³ [PIC. 137].

- Comme l'énonce Sami-Ali, « ce qui se présente par devant soi est toujours un autre : telle est la limite inférieure imposée par la phylogenèse à la possibilité même de l'image spéculaire⁵⁴ ». Ici, l'image de Françoise conserve quelque chose d'essentiel dans sa différence avec son modèle : c'est la noirceur de son support, le titre-miroir, qui se transmet au visage et à tout le corps du reflet de Françoise – cette noirceur que l'on va bien sûr retrouver tout au long du film et qui est la noirceur du genre-référence, le film noir.

« Dans l'opération de duplication, le miroir modifie la semblance de l'original en y ajoutant quelque chose de sa propre semblance, un léger bronzé du métal, une couleur d'eau, qui sont la marque du mélange et, par conséquent, d'un écart⁵⁵ ». Cette inévitable *corruption* du reflet par son support et l'intrusion qui s'ensuit d'une différence est le signe manifeste que ce dont il s'agit ici n'est pas, pour Françoise, un jeu de *son propre rôle*, lequel nécessite une certaine fidélité et véracité (il ne peut alors s'agir que d'un documentaire), mais un jeu de *sa propre image* qui, l'auteur l'avoue bien volontiers, lui appartient plus à lui qu'à elle, en ce sens que, au travers de cette image, il ne dépeint pas vraiment l'actrice comme elle est (projet de toute manière utopique), mais comme il entend qu'elle soit, c'est-à-dire à l'image de son fantasme : « il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "je vous invente comme vous êtes"⁵⁶ ».

57. Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique IV*, *op. cit.*, p. 237.

58. Jean-Pierre Vernant & Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'Œil du miroir*, *op. cit.*, p. 242.

59. *Ibid.*, p. 180.

- Cette différence qui accompagne la ressemblance, cette obscurité, ne pourrait-on pas également supposer qu'il s'agit d'une révélation de la face cachée de Françoise, son « côté obscur » qui va nous être révélé au fil du film ?

- Pourquoi pas : chacun se fait sa propre interprétation. Cependant, il ne faut pas oublier que c'est le film – le titre-miroir – qui offre au reflet de Françoise, à son image-rôle, cette noirceur fatale... Dans tous les cas, on peut affirmer que ce que voit Françoise dans le miroir du film n'est pas simplement son image, mais plutôt la vérité fantasmatique dont elle n'est que la figure. Le *Dictionnaire de la symbolique*, indique qu'« un miroir ne représente jamais la personnalité qui l'interroge mais un instant de ce qu'elle est ⁵⁷ ». Ne pourrions-nous pas dire, dans notre cas, que ce reflet représente non pas un instant de ce qu'elle est, mais du désir dont elle est l'image et que le film va mettre en scène ?

- Le miroir attire, fascine et captive. Il s'offre comme un lieu de passage vers *l'autre côté des choses*, qu'il soit question des contenus de l'inconscient, du monde post-mortem ou, comme ici, d'un double imaginaire (fantasmatique) du monde réel : « support de bien des fantasmes, lieu de toutes les fantasmagories, le miroir offre des voies d'accès sur les mondes de l'invisible ⁵⁸ ». Au cinéma, l'utilisation de certains accessoires obéit parfois à des clichés, à des règles : c'est le cas des miroirs qui se multiplient généralement lorsqu'il est question de double, de quête ou de perte d'identité – ce dont il va bien évidemment être question tout au long du *Cinquième fantasme*. Plus globalement, ce titre-miroir est le signe que le film entier ne promet qu'une illusion, le personnage comme le spectateur va vivre dans la hantise de l'image, c'est-à-dire dans une sorte de « second degré » perpétuel de l'existence.

- En élargissant encore davantage, on pourrait aller jusqu'à voir dans le miroir une sorte d'objet fantasmatique du cinéma lui-même. Selon Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « tout se passe comme si le miroir, qui est sans doute le plus ancien des instruments d'optique, cumulait, au niveau fantasmatique, toutes les fonctions qui seront assumées par d'autres appareils, au fur et à mesure de leur invention ⁵⁹ ». Parmi ces appareils, on pense notamment au cinématographe : nous pourrions dire que l'actrice se mirant dans un miroir est, à la fois, le sujet du film et le paradigme de toute œuvre cinématographique.

- Si vous voulez épuiser la symbolique du miroir (chose impossible), allons-y : Vernant et Frontisi-Ducroux ont également repéré que, sur les peintures qui décorent les vases antiques, le miroir n'apparaît qu'entre les mains des femmes, ou « pour définir un lieu comme un espace

60. *Ibid.*, p. 57.

« Objet culturel privilégié, dont la forme schématisée – cercle surmontant une croix – fournit, encore aujourd’hui, son sigle au genre féminin, le miroir de Vénus, opposé à l’arc d’Apollon ». *Ibid.*, p. 9.

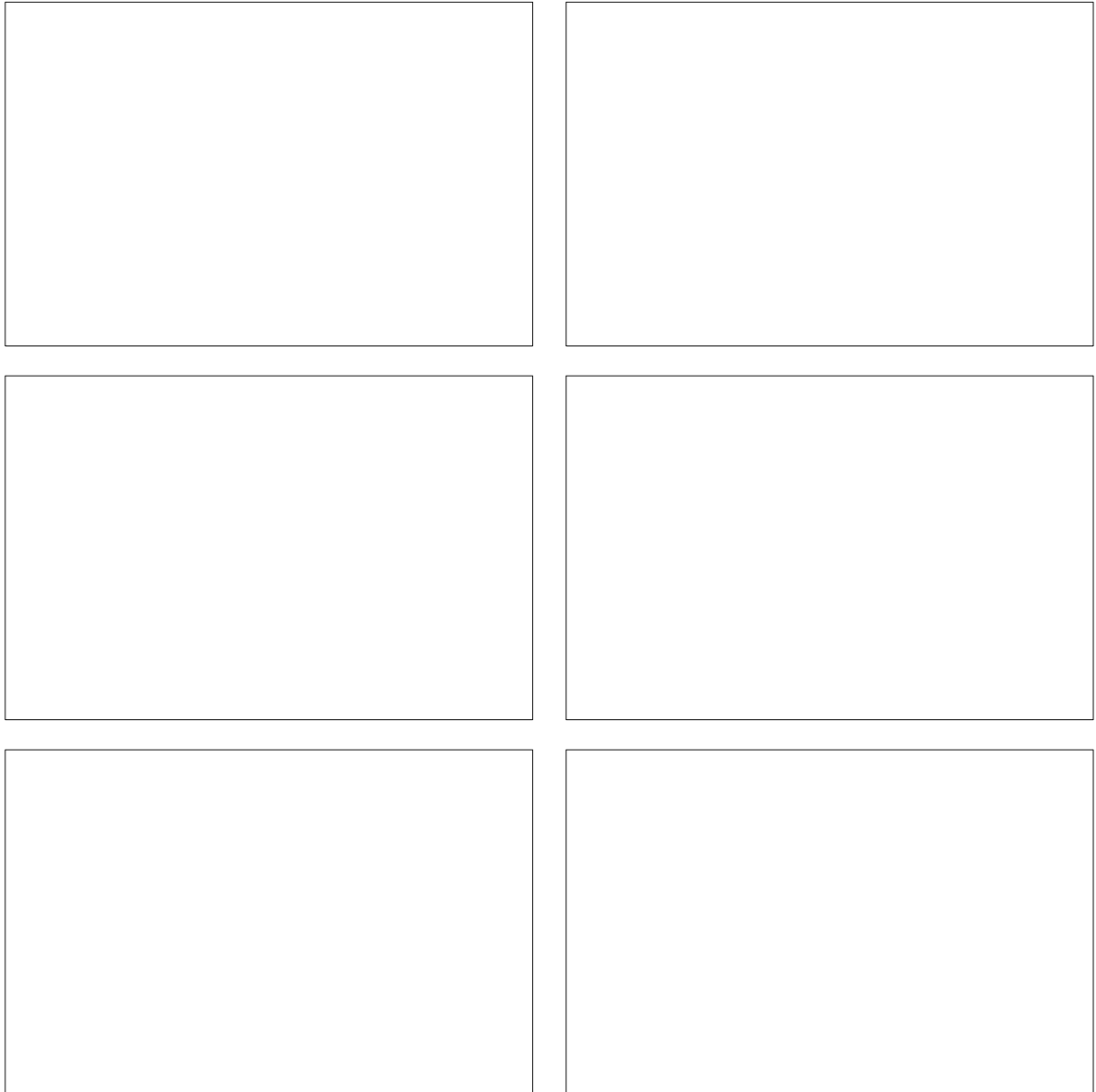
féminin » : « aussi, le miroir devient-il sur le plan symbolique, un signifiant du féminin ⁶⁰ ». C'est ce que va nous proposer *Le Cinquième fantasme* en son entier, qui est un film écrit « dans » l'image de son actrice, dans une *anima*. C'est ce que nous propose, sur le mode érotique, la scène qui se déroule à présent, à savoir une scène de caresses en miroir.

Ce qui est important de repérer, c'est que cette scène se divise en trois étapes proposant chacune à des niveaux différents une caresse par Françoise de son image reflétée : après s'être immobilisée devant le miroir, Françoise commence par contempler son image de la tête aux pieds, elle sillonne du regard la nudité de son reflet dans le miroir du film, tandis qu'une vive expression de désir illumine tout son visage (la première caresse est donc celle du regard de l'actrice) ; ensuite, elle entreprend de caresser son reflet, en posant ses doigts directement sur la surface glacée du miroir pour suivre les formes voluptueuses de son image ; enfin, elle pose une main sur son propre visage qu'elle caresse, puis elle fait descendre sa main dans son cou, entre ses seins qu'elle commence à caresser – tout comme ceux de son reflet, naturellement.

D'abord une caresse haptique, ensuite une caresse tactile (symbolique) *via* le support glacé de son image (le miroir), enfin une caresse plus charnelle sur son propre corps, mais qui se reproduit, par réflexion, sur son image : se caressant, elle caresse forcément son reflet.

- Le tout est une image on ne peut plus explicite voir caricaturale du narcissisme à l'œuvre dans le film – narcissisme inhérent au métier d'actrice dont il en est produit ici une sorte de démonstration transparente. Je m'explique : l'une des techniques que possède l'actrice pour travailler son jeu est de se regarder dans un miroir (technique non recommandée par certains professeurs dramatiques). Seulement, ici, la scène intègre dans son propre dispositif cette technique, c'est-à-dire qu'en jouant, l'actrice se voit jouer et interagit avec son image, avec son jeu en acte. La scène propose à l'actrice un dispositif intégrant la répétition. Ainsi, la « prise de connaissance » du rôle par l'actrice qui est *métaphoriquement* au centre de cette scène, l'est également *réellement*, extradiégétiquement, par l'expérimentation par l'actrice de son propre jeu *via* son reflet. Le miroir agit et pour la scène, et pour la répétition de la scène qui, ici, ne font qu'un.

- Cette « technique » dont tu parles, cette façon de nous appréhender en voyant dans le miroir notre propre visage, comme les autres le voient, ou comme nous voyons celui des autres, nous l'expérimentons tous les jours : c'est ce qu'on appelle « objectivation ». De sujet que nous sommes, nous nous envisageons comme objet, ou comme autre. Telle est l'expérience que nous permet le miroir.



PIC. 138 Francis Leroi, *Rêves de cuir*, France, 1992.

- Nous pouvons également faire référence à ce qui a été théorisé en psychanalyse sous l'expression « stade du miroir ». Selon Henri Wallon, créateur du concept, l'enfant se sert de son image objectivée telle qu'elle lui apparaît dans le miroir, afin d'unifier son corps. Ce processus se déroule chez l'enfant entre six et dix-huit mois. René Zazzo mettra en évidence les quatre grandes étapes de ce processus : reconnaissance de l'image de l'autre ; l'enfant prend son image pour un autre enfant ; malaise devant son reflet ; identification de l'enfant à sa propre image. Selon cet auteur, « taper sur le miroir comme on tape sur une vitre, ou montrer du doigt, c'est réagir à l'image comme à un objet réel ⁶¹ » : c'est un critère de la non-connaissance de soi.

- Dans le « stade du miroir », devant le miroir, l'enfant découvre dans sa propre image spéculaire une forme (Gestalt) à laquelle il s'identifie. Il est important de le noter, car avec le miroir, le Moi est considéré comme un autre... ce qui semble assez évident dans notre scène, et qui va se confirmer par la suite. Le reflet est *autre* que Françoise, ce en quoi il peut être considéré comme *objet* de désir – désir narcissique par excellence, tel que le démontre cette scène de masturbation, qui n'est autre chose au fond qu'un *retrait sur soi*.

- On peut effectivement parler de masturbation et non plus de chastes caresses, dès lors que Françoise fait glisser une main vers son sexe visible en reflet dans la lettre, poursuivant ainsi ses caresses plus en avant tandis que la caméra, par un mouvement *parallèle*, commence à s'approcher du sexe visible en reflet qu'il cadre en gros plan [PIC. 139]. Il est écrit, dans le scénario, que la sensualité des gestes de Françoise commence à se faire « délicieusement pornographique ». Précisons que ce ne sont pas véritablement les gestes de Françoise qui se font pornographiques – comment cela serait-il possible ? – mais le film qui en enregistre les images. En effet, le gros plan du sexe féminin est l'image-type de la pornographie, *Le Cinquième fantasme* affirmant ici sa référence au genre.

- D'ailleurs, beaucoup de films pornos commencent par une scène de masturbation : c'est en quelque sorte une manière d'engager le plaisir ou mieux encore, de l'invoquer. Je pense notamment à cette très belle scène de *Rêves de cuir* [PIC. 138] dans laquelle Zara Whites se caresse devant un écran de télévision où passe une vidéo porno : son désir est si grand que l'image du téléviseur s'incarne et, de l'écran, sortent les sexes en érection.

- Comme quoi c'est le désir qui crève l'écran !

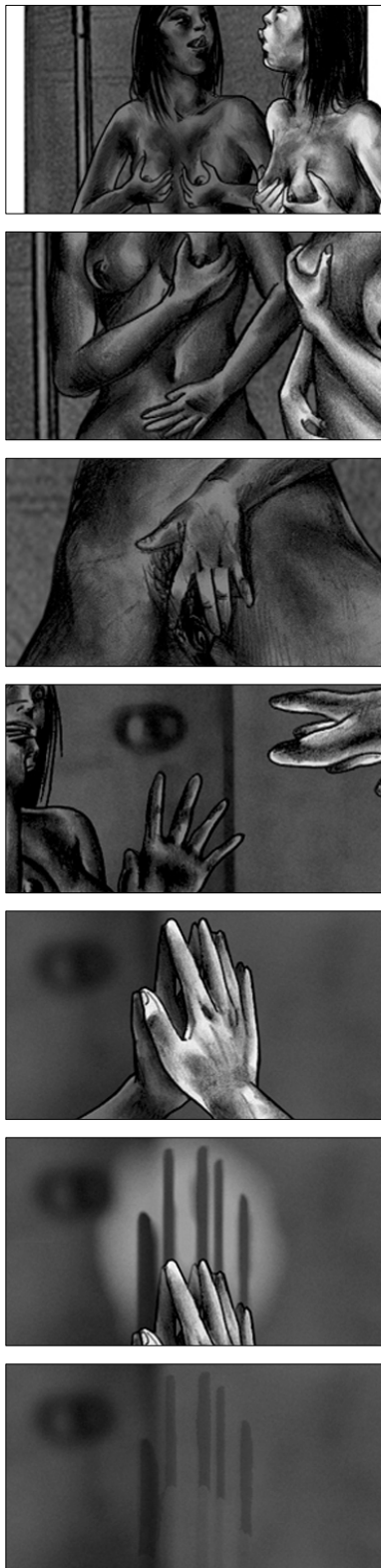


FIG. 139 Story-board.

62. Regarder quelqu'un, en quelque sorte, c'est l'inviter.

63. Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique III*, *op. cit.*, p. 171.

• Tout à fait ! Et il se passe exactement la même chose dans notre séquence : le désir de Françoise – et son plaisir – prennent appui à la fois sur son image (qu'elle regarde) et sur son corps (qu'elle effleure sensuellement), mais ses caresses en miroir se font bientôt si insistantes, si pénétrantes, que la jouissance ne tarde pas à jaillir au creux de son ventre : elle se crispe sous l'orgasme et plaque sa main humide sur la surface sombre et glacée du miroir. À sa grande surprise, Françoise s'aperçoit que son reflet ne reproduit plus fidèlement sa posture : derrière le miroir, son image s'est incarnée ⁶², en se nourrissant de son désir narcissique. Dès lors, ses gestes ne seront plus dirigés vers une image (son image), mais vers un corps réel (à son image) : passage du double imaginaire (auto-érotisme) au double physique (homo-érotisme).

• Analysons ce que tu viens de résumer en quelques phrases [PIC. 139]. Comment cela est-il découpé ? Sous le choc de l'orgasme, Françoise plaque une main humide sur la lettre obscure ! Un rapide mouvement-caméra recadre sa main qu'elle fait glisser sur la surface glacée du miroir en laissant une légère empreinte de buée. Mais soudain, Françoise retire sa main, comme sous une morsure ardente ! La trace s'évapore...

• Qu'est-ce donc qui fait sursauter Françoise ? Que sent-elle sous ses doigts ?

• Comme le dit Georges Romey, « par son double sens, le mot *glace* ouvre une large voie qui pénètre la symbolique d'une surface glacée, d'une surface réfléchissante ⁶³ ». La surface du titre-miroir est « glacée » – ce qu'indique la buée qui s'y forme au contact de la main « brûlante » de Françoise – et l'on peut supposer qu'au contact de cette chaleur et du fluide érotique émis par la jeune femme, *quelque chose* a commencé à s'incarner derrière le miroir, c'est-à-dire qu'à cet instant, ce que Françoise sent sous ses doigts, ce sont d'autres doigts !

Le titre, en effet, constitue une frontière, comme le miroir dont il est constitué. On a vu, depuis *Alice*, que cette frontière peut être franchie fantasmatiquement. Dans le miroir la surface joue le double rôle du support et du fond de la représentation : elle demeure invisible. Or, il n'existe pas de « surface absolue » : une surface est toujours surface de quelque chose car la surface elle-même n'a pas d'épaisseur (seul le corps dont elle est la surface en possède une), elle ne peut exister en soi. C'est pourtant le cas de ce titre miroir qui est, techniquement, une image pure, en ce que ces lettres réfléchissantes n'ont pas de support physique, elles n'ont aucune épaisseur : elles sont virtuelles, ce sont des images de synthèse, de la 3D.

L'assimilation, sinon la confusion, est fréquente entre l'instrument et les images qu'il produit, entre le miroir et le reflet. Henry Corbin écrit : « la substance matérielle du miroir, métal ou minéral, n'est pas la substance de l'image, une substance dont l'image serait un accident. Elle est



PIC. 140 Projet pour une couverture.

64. Henry Corbin, *Face de Dieu : face de l'homme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 18.

65. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre III.

simplement "le lieu de son apparition" ⁶⁴ ». Cette confusion tient à ce que le reflet est si net, si précis, il couvre si parfaitement la surface réfléchissante qu'il annule celle-ci : on croit voir au-delà d'un plan ce qui, en fait, se situe en-deçà. D'autre part, il est vrai que la luisance, la transparence, la réfraction... tout ce qui est touché, transformé, métamorphosé, par la lumière, toutes ces surfaces offrent la qualité la plus superficielle de la matière : c'est, pour ainsi dire, le degré zéro de la matière, le « lisse pictural », l'image pure dont l'emblème n'est autre que la réflexion dans le miroir. Pour résumer, le miroir n'est pas une chose, c'est un processus : pas un objet, pas une matière (même pas ce qui reflète : l'argent, le verre, l'eau) il *est* l'image qu'il reflète, l'image elle-même, c'est à dire quelque chose qui ne lui est pas propre. Il est absolument *autre*.

- Ce trois-fois-rien auquel tu fais référence, cette surface glacée, immatérielle, cela m'évoque aussitôt le *Narcisse* d'Ovide ⁶⁵ :

Et pour aggraver mes souffrances, ce n'est pas une vaste mer qui nous sépare, ni une longue route, ni des montagnes, ni des remparts aux portes closes ; c'est juste un peu d'eau qui nous retient. Lui aussi désire être embrassé, car à chaque fois que je tends un baiser vers les eaux limpides, lui-même essaie de me tendre sa bouche renversée. On croirait pouvoir le toucher ; l'obstacle qui nous empêche de nous aimer est si faible !

- Cette chaleur érotique émanant de Françoise réanime donc son image glacée ?
- Oui. Françoise contemple un instant ses doigts luisants... puis, tout en soutenant son propre regard, elle réitère son geste mais cette fois, elle applique sa main entière sur le miroir. C'est alors que l'on procède à une technique que l'auteur affectionne particulièrement, à savoir un « placement en commande » qui permet d'escamoter le sixième segment : un travelling circulaire nous fait passer derrière Françoise si bien que son reflet disparaît un instant... puis réapparaît, mais surprise ! Le Reflet ne reproduit plus symétriquement la posture de son modèle, ses deux mains sont plaquées derrière la surface pourtant vide du *miroir* (re)devenu *vitre transparente*.

- Le reflet s'est donc autonomisé et, du même coup, sa relation avec son modèle tend à s'inverser : ce n'est plus le modèle qui « imite » Françoise, qui reproduit ses geste, mais Françoise qui imite son modèle, en plaçant ses deux mains en face de celles de son image, afin de reconstituer la symétrie catoptrique. Tout le générique va être placé sous cette polarité



FIG. 141 Paul Delvaux, *Femme au miroir*, 1936, huile sur toile.

66. Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, « Fantômes originaires, fantômes des origines, origine des fantômes », *Les Temps modernes*, n° 215, avril 1964, p. 1867.

domination/soumission faisant écho à la polarité actif/passif repéré par Freud, mais non pas eu égard au couple masculin/féminin, mais reflet/modèle. La relation entre Françoise et son reflet apparaît d'emblée comme celle d'une dominatrice (le modèle) face à une soumise (son reflet). Cependant, nous venons de voir que ce rapport de force s'inverse dès que le Reflet s'émancipe et se libère de la domination naturelle de son modèle. Ensuite, cela va varier tout au long du générique... jusqu'à la polarité finale sadique/masochiste.

- Cette « erreur » du miroir me fait penser à certaines œuvres picturales ou photographiques qui mettent en scène différents décalages entre le monde réel et le monde spéculaire. Il y a par exemple cette peinture de Paul Delvaux intitulée *Le Miroir* [PIC. 141] qui représente une femme qui se regarde dans un miroir où elle se voit sans ses vêtements qui l'habillent pourtant dans la « réalité ». Alors, est-ce la femme qui se croit nue. Est-ce le peintre qui nous dévoile une vision passée ? Ou ne serait-ce pas plutôt le miroir, éternel complice, qui devance nos désirs ?

- Le travelling circulaire qui nous avait escamoté le reflet afin de procéder à la « révélation » se poursuit : le « corps » du reflet commence à apparaître entre les lettres, sur le fond blanc... puis l'on passe derrière le titre-miroir qui disparaît, celui-ci ne possédant pas de verso – ce qui prouve bien qu'il n'était qu'une surface sans épaisseur, qu'une image. On nous dévoile donc un Reflet « affranchi » de son modèle, en chair et en os (ce n'est pas si sûr), bien que toujours plongé dans l'ombre persistante de son ancien support. Après 180°, la caméra s'immobilise pour cadrer les deux femmes de profil, face à face. Un tel cadrage, reproduisant une symétrie impossible (la caméra est placée exactement dans l'axe du miroir disparu) nous permet de comparer à loisir le Reflet et son modèle.

- C'est une symétrie que l'on retrouve dans ce geste érotique auquel on assiste à présent : un baiser, celui de la naissance, transmission du souffle, de la vie, auquel fera écho, symétriquement, à la fin du film, un baiser fatal, celui, sanglant, que Cailyn dépose sur les lèvres de Françoise.

- Laplanche et Pontalis, dans leur article sur l'origine des fantasmes, ont écrit cette très belle phrase qui résume parfaitement ce dont il s'agit ici :

L'idéal, si l'on peut dire, de l'auto-érotisme, ce sont « des lèvres qui se baisent elles-mêmes » : ici, dans cette jouissance apparemment fermée sur soi, comme au plus profond du fantasme, ce discours qui ne s'adresse plus à personne, toute répartition du sujet et de l'objet est abolie ⁶⁶.

À (pour)suivre.

Filmographie de Françoise Yip

- 2009** *Dim Sum Funeral*, de Anna Chi (Victoria)
- 2007** *Alien vs Predator : Requiem*, de Colin Strause & Greg Strause (Ms. Y)
- 2005** *Edison*, de David J. Burke (Crowe)
The Deal, de Harvey Kahn (Janice Long)
Alone in the Dark, de Uwe Boll (agent Cheung)
- 2004** *Blade: Trinity*, de David S. Goyer (Virago)
- 2001** *Mindstorm*, de Richard Pepin (speaker)
The Pledge, de Sean Penn (barman)
Witness to a Kill, de Darell Roodt
Lunch with Charles, de Michael Parker (Cora)
- 2000** *Roméo doit mourir*, de Andrzej Bartkowiak (motard)
A Good Burn, de Kyle Davison (Koa)
The Venus Pussytrap, de Kyle Davison (china bomb) [court métrage]
- 1997** *Web of Deception*, de Billy Tang & Takkie Yeung (Fion Wong)
Enjoy Yourself Tonight, de Hou Shu-Pui (Mom Susan)
- 1996** *Black Mask*, de Daniel Lee (Cailyn/Mei Lin)
Mr. Mumble, de Chu Man Yuen & Michael Chow Man-Kin (Saeko)
On Fire, de Clarence Fok Yiu-Leung (herself)
How to Meet the Lucky Stars, de Frankie Chan (Françoise)
Wild, de Billy Tang (la fille)
- 1995** *Two Impossible Films*, de Mark Lewis (Johann Woo) [court métrage]
Infatuation, de Sin Chi Wah
Jackie Chan dans le Bronx, de Stanley Tong (Nancy)

Index des concepts

- absurde : 185.
 allégorie : 57-59, 575-577.
all-over : 333-335.
 amplification : 489-491, 495-497.
 analyse : 627-629.
 anamorphose : 437-439, 447.
anima : 61, 257-259.
 authentique (parole) : 51.
 beau / sublime : 191-195.
 bisexualité psychique : 27-29.
 Ça : 196-197.
 catalyse : 413.
 centrifuge / centripète (influence du langage) : 213-215.
 chair de l'écriture : 237-241.
 cinéma littéraire (Mitry) : 507-509.
 cinéphilie : 35.
 condensation : 207-211, 497-501, 511.
 connotation / dénotation : 503-505.
 correction : 463.
 costume : 599-601.
 creative camera : 367-381, 669.
Das Ding : 259-269, 427-429.
 défaut (d'image) : 529-537.
 déplacement : 181-183, 222-229.
 description (robbegrilletienne) : 405-411.
 description / narration : 53, 387-389, 401.
 désir : 165.
 détail-*dettaglio* (Arasse) : 383-385, 401, 535, 577-583.
 dialogisme : 590-591, 627.
 diégèse : 65-67.
 distanciation : 541-549.
 drop : 539-541.
 écoute psychanalytique : 135.
 écrivain / écrivain (Barthes) : 79, 131.
Einbildungskraft : 331-333.
 élaboration secondaire : 630.
 engagement (social, politique) : 113-115, 545-547.
 essai : 61, 129, 355.
 étayage : 159-161.
 expanded cinema : 95-99.
 expérimental (cinéma) : 103-109, 527-529.
 faire-œuvre perversif : 179, 189, 225-227, 243, 249-257.
 fantasmagorie : 285-287.
 fantasme / phantasme : 145-147.
 fantasmes originaires : 143-145.
 féminin (pour l'homme) : 25, 247.
 figure : 107, 271.
 fil rouge : 587-589.
 forme apollinienne / forme dionysiaque (Nietzsche) : 191.
 fragment : 577, 581.
 glissement (transition plastique) : 441-447, 695-697.
Haptisch : 229, 356.
 histoire / récit : 75-77, 87, 91, 417.
 hors-champ / hors-cadre : 219, 317, 563-569, 641-643, 671-673, 685.
 hypertextualité : 489.
 hypotypose : 405.
 image hypnagogique : 331, 337.
 image poétique (Bachelard) : 53-55, 277-283, 303-305, 331, 489, 633.
 image-mouvement (Deleuze) : 299.
 imaginaire (Sartre) : 279-281, 329-331.
 imago : 51.
 intervalle (dans le récit) : 339-347.
 Jeu « avec » : 170, 561-563.
 jeu : 169-173.
 kitsch : 79-91, 95.
 léxéographie (Barthes) : 629.
 maniérisme : 33, 91-93, 115-126, 133, 211, 269-277, 435.
 méditation (Benjamin) : 295, 577.
 métacontextualité : 368, 658-659.
 métalepse : 556-657.

- métamorphose : 435, 439, 493.
 métaphore : 220-221, 449-451.
 métonymie : 220-221, 451.
 mimologisme : 235-237.
 miroir : 711-717.
 modernisme (Greenberg) : 79-81, 167, 543.
 moiré (effet de) : 511-513.
 mythe : 31, 35, 47-51.
 nudité : 603-605, 661-667.
 objective (littérature) : 597, 607.
 objet *a* : 151-153.
 objet cinématographique : 365, 595-499.
 objet plastique : 611-621.
 objet textuel : 609.
obscæna (obscénisme) : 121, 519-523.
 paradigme / syntagme : 453-459, 465-467, 477.
 parergon : 319.
 participation effective (Morin) : 71-73.
 percept : 55.
 perspective : 383.
 perversion : 243-245.
Phantasie : 147, 331-333.
 picturalité : 123, 527-539.
 plaisirs préliminaires : 157-159, 186, 226.
 plan-tableau : 373-375.
 plastique, plasticité : 91-93, 119, 209, 433-435.
 poésie / poétique : 81, 89.
 polysémie : 501-505, 511, 629.
 pornographie : 223, 523, 677-679.
porn-star : 661.
 portrait (dépeindre) : 393-399.
 prime de séduction : 87, 175-177, 187-189, 221.
 principe de réalité : 151.
 processus primaires / secondaires : 149, 187.
 pulsion : 156.
 pulsions partielles : 159-161.
 réalité psychique : 149-150, 331.
 réflexivité : 125.
 regard (mouvement, parcours) : 333-335, 341-347, 351, 355, 357-359, 387.
 regard (spectateur) : 69-71.
 regard-caméra : 219, 551-559.
 (re)lecture : 293, 491, 625-631.
 répétition : 455.
 reprise (Kierkegaard) : 275, 471-475, 481.
 rhizome (Deleuze-Guattari) : 129, 421-425, 433, 511.
 sadisme (Éros-Thanatos) : 37-45, 163.
 scénario : 435-437, 487.
Sprezzatura : 100, 527.
 story-board : 513-517.
 structuralisme : 85-87, 585-587.
 sublimation (Freud) : 155-161, 189, 221.
 sublimation (Lacan) : 259-263.
 subversion (Barthes) : 111.
 surdétermination / surinterprétation : 501, 629.
 symptôme : 155, 165.
 syndrome de Stendhal : 361-363.
 tableau du film : 321-325.
 texte (tissu) : 417-419, 429-431.
 trahison (Benjamin) : 89.
 transitive / intransitive (écriture) : 79.
 travail du rêve : 167, 205, 498-499.
Unheimlich (inquiétante étrangeté) : 507.
 vidéo : 101.
 viragophilie : 45.
Witz : 189, 201-221.

Index des noms propres cités

00 : nom cité en référence (notes)

00 : nom cité dans le texte

00 : nom correspondant à une illustration

Abraham, Karl, 140.
 Adams, Mac, **338**, **339**, **341**, **342**, **343**, **344**, **345**, **347**,
 Alain, **52**, 328, **329**, **394**.
 Aldrich, Robert, **621**.
 Alembert, Jean le Rond (d'), 494.
 Allen, Woody, 218.
 Andersson, Bibi, **475**, **531**.
 Andersson, Harriet, 552, **553**.
 Anselmo, Giovanni, **197**, **198**.
 Antonioni, Michelangelo, **242**, **347**, **348**, **370**, **535**.
 Apollinaire, Guillaume, 102, **103**.
 Aragon, Louis, 400.
 Araki, Nobuyoshi, **410**.
 Arasse, Daniel, 118, **119**, 122, **123**, 124, **125**, 356,
 382, **383**, 384, **385**, 386, **387**, 400, **401**, **522**, **523**,
 524, 534, **535**, 542, **543**, 568, **569**, 576, **577**, 578,
579, 582.
 Argento, Asia, **361**.
 Argento, Dario, **360**, **361**, **362**, **363**, **387**, **445**.
 Aristote, **157**, **247**.
 Arquette, Patricia, **38**, **561**.
 Astic, Guy, 424, 456, 504, **505**, 560, **561**, **581**, 690,
691.
 Auerbach, Erich, 94, **121**, 580, 582.
 Aumont, Jacques, 68, 92, **93**, 108, 118, 136, 242, **243**,
 296, **297**, 316, **317**, 348, 352, 358, **359**, 362, 394,
 396, 406, 418, 424, 504, 508, **509**, 564, **565**, 574,
 594, **595**, 598, **599**, 612, **619**, 620, 626, **627**, 630.

Bacall, Lauren, **28**, **29**.
 Bachelard, Gaston, 15, 17, 18, **19**, 60, 164, 276, **277**,
 278, **279**, **281**, 282, 434, **435**, 480, 492.
 Badalamenti, Angelo, **583**.
 Baecque, Antoine (de), **251**.
 Baetens, Jean, **573**.
 Bakke, Brenda, **36**.
 Balázs, Béla, **339**.
 Ballas, Guila, 674.
 Balzac, Honoré (de), **488**, **495**, **627**.
 Banderas, Antonio, **33**.
 Barka, Ben, **113**.
 Barthes, Roland, 38, **35**, 46, **47**, **49**, 50, 52, 78, **79**, **83**,
 84, **85**, 86, 88, **89**, 110, **111**, 126, **127**, **131**, **132**,
133, 134, 172, **173**, 174, 184, **185**, 232, **233**, **235**,
 240, 260, **261**, 262, **263**, 270, **271**, **276**, 326, 334,
 336, **337**, 338, **339**, 340, **341**, 384, **385**, 398, **399**,
 400, **401**, 406, **407**, 408, 410, **411**, **413**, 452, 454,
455, 456, **457**, 470, **471**, 494, **495**, 496, 500, **501**,
503, **504**, 508, **509**, 534, **535**, 540, **541**, 574, **575**,
 586, **587**, 590, **591**, 596, 598, **599**, 600, **601**, **603**,
 606, **607**, **610**, 626, **627**, **628**, **629**, 630.
 Bataille, Georges, 190, 480, 484, **485**, 662, **663**.
 Baudrillard, Jean, 126, 142, 143, 434, **435**, 448, **449**,
 480, **481**, **520**, **544**.
 Bayon, Estelle, 478, **479**, **522**, 526, **527**, **554**.
 Bazin, André, 102, **249**, 442, **443**, 482, **483**, **520**, **565**.
 Bellemin-Noël, Jean, 284, **285**.
 Bellmer, Hans, **178**, **179**, **189**, 256, **257**.
 Bellucci, Monica, **28**, **47**, **249**.
 Benjamin, Walter, 88, **89**, 294, **295**, 338, **575**, 576, **577**.
 Bergala, Alain, 108, 116, 396, 418, 424, 552, **553**, 554,
555, 574, 630.
 Bergman, Ingmar, **63**, 291, **474**, **475**, **509**, **531**, **538**,
553, **555**, **586**, **636**, **637**.

Bessalel, Jean, 66.
 Bioy Casares, Adolfo, 396, **397**.
 Bizouard, Elisabeth, 588.
 Blanchot, Maurice, 50, 80, **81**, 122, **123**, 436, **437**.
 Bogart, Humphrey, **113**.
 Boillat, Alain, **618**, 682.
 Bonitzer, Pascal, 18, 304, **305**, 372, **373**, 522, **523**,
 550, **551**.
 Borges, Jorge Luis, 274, 456, **457**.
 Botticelli, Sandro, 664.
 Bouly, Léon, **294**, **295**.
 Bourget, Jean-Loup, 16.
 Boyer, Régis, 472, **473**.
 Boyle, Danny, **533**.
 Brancusi, Constantin, **167**, **543**.
 Braque, Georges, **167**, **377**, **543**.
 Brecht, Bertolt, 88, **541**, **543**, **547**, **551**, **575**.
 Bremond, Claude, 74, **75**.
 Brenez, Nicole, 272, **273**, 424, **425**, 642, **643**.
 Bresson, Robert, 400, **401**, 628, **629**, **635**, 708, **709**, 710.
 Breton, André, 388, **389**.
 Brisseau, Jean-Claude, **250**, **251**, **253**, **255**.
 Brogowski, Leszek, 54.
 Brousse, Marie-Hélène, **172**.
 Buffon, G. L. L. (de), **495**.
 Burch, Noël, 44, **45**, 282, **283**, 376, 488, **489**, 566.
Calabrese, Omar, **401**.
 Calle, Sophie, **225**, **226**.
 Campan, Véronique, **90**, 120, 122, **123**, 270, 436, 446,
 447, 690, **699**, 700.
 Camus, Albert, 88, **89**.
 Capra, Frank, 56, **57**.
 Carax, Léos, **567**.
 Carradine, David, **653**.
 Cavandoli, Osvaldo, **464**, **466**.
 Cazenove, Pavel, 46, **182**, **352**.
 Céline, Louis-Ferdinand, **227**.
 Cervantès, Miguel (de), **275**.
 Cézanne, Paul, **167**, **543**.
 Chambon, Jacqueline, 90, 212.
 Chaplin, Charlie, **513**.
 Chateau, Dominique, 90, **91**, 246, 356, 382, 432, **433**,
 434, 462, **463**.
 Chateaubriand, François-René (de), **495**.
 Chesneau du Marsais, César, 404.
 Cheung, Maggie, **38**.
 Chi Wah, Sin, 38.
 Chion, Michel, 74, **75**, 114, **115**, **170**, **317**, 362, **467**,
 504, **534**, **535**, **561**, 562, **563**, **574**, 586, **587**, 628,
 646, 650.
 Chirollet, Jean-Claude, 570, **573**.
 Chi-Tak, Li, **38**.
 Chklovsky, Victor, 614.
 Choe, Ae-Young, 268.
 Claudel, Paul, **341**.
 Cocteau, Jean, 64, 68, 76, **89**, 242, **243**, 376, **377**, **395**,
442, **445**, **509**, 519, **558**, **567**, 626, **627**, 628, **629**,

Conti, Angelo, 264.
 Coppola, Francis Ford, **91**.
 Corbin, Henry, **719**, 720.
 Courbet, Gustave, **97**, **710**, **711**.
 Courtés, Joseph, **584**.
 Crivelli, Carlo, **571**.
 Cronenberg, David, 378, **379**, **445**, **446**, **447**.
 Cummins, Peggy, **28**, **29**.
Dali, Salvador, **107**, **167**, **186**, **543**.
 Daly, Rob, **36**, **39**.
 Daney, Serges, **91**, 92, 122, **123**, 276, **277**, **312**.
 Daniel, Arnaud, **260**.
 Dard, Michel, 69.
 David, Christian, 26.
 De Palma, Brian, **32**, **33**, **35**.
 Debray, Régis, 348, **349**.
 Decroocq, Laurence, 162, 176.
 Degas, Edgar, 222.
 Deleuze, Gilles, 54, **55**, 86, **87**, **88**, 128, **129**, **133**, 298,
 299, 300, 338, 342, **343**, **365**, 366, **367**, **373**, 416,
 420, **421**, 422, **423**, **425**, 426, 428, 436, 482, 584,
 585, 600, 606, **620**, 668, **669**, 688, **689**.
 Dellisse, Luc, 436.
 Delvaux, Paul, **722**, **723**.
 Delvigne, Catherine, 298, 300.
 Denis, Maurice, **335**.
 Derrida, Jacques, 318, 572, **573**.
 Desanti, Jean- Toussaint, 520.
 Devésa, Jean-Michel, 20.
 Diderot, Denis, **227**, **385**, 386, **387**, 494.
 Didi-Huberman, Georges, 176, 438, **439**, **488**, 522, **523**,
 580, **581**, 602, **664**, 666, **667**.
 Dietrich, Marlene, **28**, **29**.
 Disney, Walt, **113**.
 Dombasle, Arielle, **28**, **46**, **239**, **649**.
 Dottin-Orsini, Mireille, 24.
 Douin, Jean-Luc, 252.
 Dreyfus, Julie, **34**, **35**.
 Dubois, Claude-Gilbert, 268, **269**, 488.
 Dufrenne, Mikel, 68.
Edwards, Michael, 482.
 Eissler, Kurt R., **264**.
 Eliot, Thomas Stearns, 86, **91**.
 Epstein, Jean, 614, **615**.
Farges, Joël, 140.
 Fassbinder, Rainer Werner, 68.
 Federn, Paul, **388**.
 Fellini, Federico, **125**.
 Fellini, Federico, 54, 168.
 Ferrari, Federico, 356, **357**.
 Fincher, David, **379**, **380**, **381**, **444**, **445**, 529, **531**, **547**,
549, **703**, **704**.
 Fiorentino, Linda, **46**, **47**.
 Fischer, Kuno, 200, **201**.
 Flaubert, Gustave, **495**, **657**.

- Fleischer, Alain, **96, 97, 98, 99, 320, 323, 410, 591, 592, 628, 629.**
- Fliess, Wilhelm, **205.**
- Ford, Harrison, **537.**
- Foucault, Michel, **88.**
- Fourier, Charles, **83.**
- Fox, Vivica A., **34, 35.**
- Fragonard, Jean Honoré, **122, 123.**
- Francis, Sam, **674, 675.**
- Franco, Jesus, **292.**
- Frappat, Hélène, **36, 480.**
- Fred, **569.**
- Freud, Sigmund, **24, 30, 87, 133, 135, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 167, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 214, 215, 217, 220, 221, 222, 223, 226, 242, 243, 244, 252, 258, 264, 265, 276, 279, 287, 349, 350, 352, 395, 396, 397, 423, 430, 432, 433, 451, 468, 469, 472, 473, 498, 499, 505, 506, 507, 557, 584, 585, 630, 666, 667, 710, 711, 723.**
- Frois-Wittmann, Jean, **100, 156, 157, 175, 176, 177, 180, 181, 188, 189.**
- Frontisi-Ducroux, Françoise, **246, 710, 712, 713.**
- Fukasuku, Kinji, **34.**
- G**agnebin, Murielle, **138, 139, 140, 141, 156, 182, 342.**
- Gantheret, François, **472, 473.**
- Gardies, André, **66, 366.**
- Gardner, Ava, **28, 29, 612.**
- Garrel, Philippe, **136, 137.**
- Gaudreault, André, **62, 142, 143.**
- Genet, Jean, **227.**
- Genette, Gérard, **74, 75, 82, 83, 236, 390, 406, 420, 421, 455, 456, 457, 488, 489, 490, 491, 508, 509, 656, 657.**
- George, Stefan, **15.**
- Gerstenkorn, Jacques, **125.**
- Gilliam, Terry, **514, 515.**
- Giorno, John, **392.**
- Girard, Guy, **440.**
- Godard, Jean-Luc, **37, 63, 108, 111, 112, 113, 115, 126, 127, 373, 378, 430, 431, 547, 552, 553, 566, 567, 627.**
- Goethe, **53, 587, 588.**
- Gombrich, Ernst Hans, **212, 213, 214.**
- Gorky, Maxim, **107.**
- Goulet, Alain, **88, 438, 468.**
- Greanaway, Peter, **63.**
- Green, André, **620.**
- Greenberg, Clement, **78, 79, 80, 86, 89, 90, 91, 166, 167, 334, 335, 426, 427, 542, 543, 577.**
- Greimas, Algirdas Julien, **584.**
- Griffith, David Wark, **36.**
- Grunberger, Bela, **696.**
- Guattari, Félix, **54, 55, 128, 129, 416, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 428.**
- Guest, Eddie, **91.**
- Guibert, Hervé, **146.**
- Guignard, Pascal, **524.**
- H**amilton, David, **667.**
- Hannah, Daryl, **34, 35.**
- Harring, Laura Helena, **612.**
- Hayworth, Rita, **28, 29, 612.**
- Hegel, **80.**
- Heidegger, Martin, **260, 261, 262, 494, 495.**
- Heine, Heinrich, **207, 209, 214.**
- Hemmings, David, **242, 370.**
- Henry, Maurice, **69.**
- Hicks, J. Stephen, **230, 231, 232, 678, 679, 681.**
- Hildebrand, Adolf (von), **356.**
- Hitchcock, Alfred, **38, 140, 141, 274, 275, 276, 277, 534.**
- Hjlemslev, Louis, **502, 503.**
- Hockney, David, **356, 357.**
- Hoffmann, E. T. A., **287, 467, 483.**
- Holbein le Jeune, Hans, **382, 523, 524.**
- Hsiao-Hsien, Hou, **38.**
- Hugo, Victor, **18.**
- Hume, David, **331.**
- Huysmans, Joris-Karl, **22.**
- I**rigaray, Luce, **24, 28, 60, 398, 399.**
- J**akobson, Roman, **452, 453.**
- Janssen, Famke, **36.**
- Jeudy, Henri-Pierre, **124.**
- Jones, Ernest, **24.**
- Jost, François, **68, 69, 73, 380, 381, 418, 419, 542, 543, 664.**
- Joyce, Graham, **227.**
- Jullier, Laurent, **614.**
- Jung, Carl Gustav, **256.**
- K**aganski, Serge, **140.**
- Kandinsky, Vassily, **167, 543, 675, 691.**
- Kant, Emmanuel, **190, 262.**
- Karina, Anna, **113, 566, 567.**
- Kar-Wai, Wong, **38.**
- Kiarostami, Abbas, **354.**
- Kierkegaard, Søren, **470, 471, 472, 473.**
- Klee, Paul, **167, 195, 385, 434, 437, 492, 493, 543.**
- Klein, Mélanie, **249, 265.**
- Klein, Robert, **116, 120, 126.**
- Klein, Yves, **103, 334, 335, 675.**
- Koulechov, Lev, **102.**
- Krauss, Rosalind, **592, 593.**
- Kristeva, Julia, **22, 36, 84, 146, 147, 150, 174, 194, 196, 226, 246, 254, 332, 333, 449.**
- Kubrick, Stanley, **196.**
- Kuriyama, Chiaki, **34, 35.**
- Kurosawa, Akira, **688, 689.**

- L**a Fontaine, Jean (de), **222**, 354, **355**.
Lacan, Jacques, 24, **25**, **27**, **31**, 84, **85**, 87, 132, **133**,
150, **151**, **152**, **153**, **154**, 156, **157**, 166, 168, **169**,
172, 182, **195**, 198, **199**, **200**, **201**, 202, **203**, 204,
207, 208, **209**, **210**, **211**, 212, **213**, 228, **232**, 244,
252, **258**, **259**, 260, **261**, **263**, **276**, 326, 394, 400,
427, **450**, **451**, 472, **473**, 484, **501**, **620**, 700.
Laplanche, Jean, 50, **145**, **154**, 158, **159**, 160, **161**.
162, 164, **186**, 222, **223**, 498, 722, **723**.
Lardeau, Yann, **520**, **521**.
Larthomas, Jean-Paul, 382.
Lascault, Gilbert, 54.
Lavant, Denis, **567**.
Lavie, Jean-Claude, 198.
Law, Jude, **447**.
Le, Lam, 514, **515**.
Ledoux, Aurélie, 16.
Lee, Bruce, 38.
Lee, Daniel, 18, **39**, **40**, **42**, **43**.
Léger, Fernand, 614, **615**.
Lejop, Laurent, 30.
Leroi, Francis, **716**.
Lessing, G. E., **409**.
Lewin, Bertram D., **697**.
Li, Gong, **38**.
Lin, Mei, 38.
Liu, Lucy, **34**, **35**, **38**.
Lombardo, Patrizia, 516.
Loyola, Ignace (de), **83**.
Lubtchansky, William, **108**.
Lumière (les frères), 95, **137**, **294**.
Lynch, David, **83**, **108**, **109**, 114, **115**, 140, **170**, **191**,
362, **363**, **364**, **365**, 440, **445**, **504**, **505**, **509**, 516,
517, **561**, **563**, **567**, **573**, **580**, **581**, 582, **583**, **587**,
609, 610, **611**, **615**, **619**, **621**, **622**, **623**, **637**, **638**,
648, **690**.
Lyotard, Jean-François, 106, **107**, 166, **167**, **169**,
188, 189, 194, **195**, 202, **203**, 236, **237**, 240, 262,
288, 334, **335**, 350, 378, **379**, 380, 410, **411**, 418,
422, **423**, 424, **425**, **427**, 430, **431**, 434, 452, **453**,
469, 498, **499**, 500, 510, **511**, 598, **599**, 625, 628,
629, 630, **631**.
Magherini, Graziella, 360, **361**.
Magny, Joël, 614.
Maingueneau, Dominique, 22, **23**, 24, 30, **31**, 38.
Malabou, Catherine, 432.
Mallarmé, Stéphane, **80**, **81**.
Man Yen, Chu, 38.
Man-Kin, Michael Chow, 38.
Mansfield, Jayne, **28**, **29**.
Marie, Michel, 108, 396, 418, 424, 574, 630.
Marthouret, François, **653**.
Martin, Jean-Clet, 392, **393**, **520**, **521**, 524, **525**.
Masson, Céline, 140, 172, **173**, 178, **179**, **189**, 250,
287.
Matheson, Richard, **662**.
Matisse, Henri, **167**, **195**, **543**.
Matta, **107**.
Matthews, Franklin J., 410.
Mauriac, François, **495**.
Mauriès, Patrick, 356.
Mauron, Véronique, 592, **593**.
Mayer, Sophie, **28**.
McCay, Winsor, **568**.
Mellier, Denis, 634.
Menegaldo, Gilles, 122, **123**.
Menil, Alain, 60, **61**, 128, **129**, 354, **355**.
Merleau-Ponty, Maurice, 326, 358, **359**.
Meste, Philippe, **223**, **224**.
Metz, Christian, 66, 74, 75, 142, 143, **336**, **341**, 408,
416, **417**, 442, **443**, 502, **503**, 504, 510, **511**, 526,
527, 550, **551**, 564, **565**.
Meunier, Jean-Pierre, 68, **69**.
Michals, Duane, **370**, **371**.
Michel-Ange, **141**, **223**.
Michelet, Jules, **545**.
Michotte, Albert, **67**.
Miike, Takashi, **386**, **387**, **389**.
Miller, Jacques-Alain, 132, **133**, 212, **213**.
Miller, T. J., **533**.
Milner, Max, **285**, 286.
Minazzoli, Agnès, 356.
Miró, Joan, **167**, **543**.
Mityr, Jean, **66**, 68, 242, 336, **337**, 380, **381**, 392, **393**,
442, **443**, 504, 506, **507**, 508, **509**, 524, **525**, 558,
559.
Mondrian, Piet, **167**, **543**.
Monroe, Marilyn, **28**, **29**, 30, **31**, 46, **47**, **55**, **270**, **394**,
395, **601**.
Montaigne, Michel (de), **495**.
Monthein, Jean-Claude, **521**, **523**.
Morin, Edgar, 56, 68, 72, **73**, 100, **297**, **590**, 598, **599**,
600, **601**, 602.
Mougeot, Régor R., 438.
Mouglalis, Anna, **28**.
Moulet, Luc, **378**.
Mourgues, Nicole (de), 638.
Muther, Richard, 264.
Myrick, Daniel, 532.
Nancy, Jean-Luc, 356, **357**, 398, 592.
Neumann, Hans, 140.
Newton, Helmut, **240**, **241**.
Nietzsche, Friedrich, 80, 190, **191**.
Noë, Gaspar, **378**.
Noël, Bernard, 298, 300.
Noguez, Dominique, 60, 64, 80, 94, **95**, **97**, 104, **105**,
195, 412, **413**, **454**, **527**, 614.
Norton, Edward, **445**, **447**, **547**, **549**, **551**.
Novak, Kim, **28**, **29**.
Olsen, Régine, **473**.
Opalka, Roman, **298**, **299**, 300, **301**.
Ovide, 720, **721**.

Pabst, Georg Wilhelm, 140.

Païni, Dominique, **121**.

Palma, Brian (de), **93**.

Pascal, Blaise, **590**.

Pasolini, Pier Paulo, **373**.

Pasternak, Boris, **213**.

Pawlowski, Gaston (de), 54.

Peeters, Benoît, 436, **463**, 512, 568, **569**.

Peirce, Charles S., **593**.

Péladan, Joséphin, 22.

Peraya, Daniel, 68, **69**.

Picasso, Pablo, **167**, **180**, **181**, **189**, **246**, **427**, **543**.

Pierre, José, 178.

Pirandello, Luigi, 638, **639**, **641**.

Pitt, Brad, **529**, **547**, **551**.

Place, Janey, **46**.

Planche, Gustave, 122.

Plateau, Paola, **215**.

Plissart, Marie-Françoise, **571**, **573**.

Pollock, Jackson, **107**, **189**, **195**, **332**, **333**, **335**, **411**.

Pontalis, Jean-Bertrand, 50, **145**, 158, 164, **186**, 498, **722**, **723**.

Pontecorvo, Gillo, **378**.

Proust, Marcel, **77**, **78**, **81**, **226**, **227**, **495**.

Pullman, Bill, **689**.

Qi, Shu, **38**.

Quinet, Antonio, 350, 484.

Reeves, Matt, **533**, **535**.

Repine, Ilya, **427**.

Resnais, Alain, **409**, **586**.

Rey, Etienne, 670, **671**.

Rey, Pierre, 137.

Rey-Flaud, Henri, 262.

Ricardou, Jean, **609**.

Ridgely, Richard, 635.

Rilke, Rainer Maria, 192, **193**, **191**.

Rinieri, Jean-Jacques, 440.

Rivette, Jacques, **378**.

Robbe-Grillet, Alain, 26, **27**, **46**, **60**, 76, **77**, 78, **83**, 86, **87**, 88, **89**, **92**, **93**, **109**, 110, **111**, 118, **119**, 130, **131**, **133**, **146**, **162**, 164, **194**, **238**, **239**, **240**, **241**, 268, **269**, **283**, 284, **285**, **391**, 402, **403**, **405**, **406**, **407**, **408**, **409**, 410, **411**, **413**, 418, **419**, 420, **421**, **436**, **442**, **455**, **457**, **459**, 462, **463**, 468, **469**, 470, **471**, **473**, 474, **475**, **479**, 508, 544, **545**, **546**, **547**, **573**, **574**, 586, **587**, 596, **597**, **607**, 608.

Rodin, Auguste, **160**, **179**.

Rodley, Chris, 690.

Rodriguez, Robert, **120**, **228**, **531**.

Roger, Alain, **399**.

Rohmer, Eric, **63**.

Romey, Georges, 680, 690, 692, 712, 718, **719**.

Romijn-Stamos, Rebecca, **32**, **33**.

Rondepierre, Eric, **344**, **345**, **346**, **479**.

Ross, Colin, 140.

Rotella, Mimmo, **394**.

Rothko, Mark, **195**, **411**.

Rothmann, William, 276, **277**.

Rousseau, Jean-Jacques, **495**.

Russell, Jane, **28**, **29**, **612**.

Ryman, Robert, **674**, **675**.

Sachs, Hans, 140.

Sachs, Maryam, 486.

Sade, D. A. F. (de), **83**, **89**, **173**, **227**, **233**, **252**, **261**, 262, **399**, **495**, 496, **497**.

Sami-Ali, **467**, 468, 482, **483**, 710, **711**.

Samocki, Jean-Marie, 272.

Sánchez, Eduardo, 532.

Sargeant, E.B., 212.

Sartre, Jean-Paul, **52**, 164, 226, 234, **235**, 278, **279**, **281**, 328, **329**, 330, **331**, 336, **337**, 358, **359**, **410**.

Saura, Carlos, **586**.

Saussure, Ferdinand (de), **56**, **450**.

Scarpetta, Guy, **38**, 238, **239**.

Schlegel, Friedrich, 480.

Schönberg, Arnold, **195**.

Schopenhauer, Arthur, **191**.

Scott, Ridley, **537**.

Scott, Tony, **378**.

Segal, Hanna, 560, **561**.

Selznick, David, 512, **513**.

Sénèque, 248, **249**.

Shakespeare, William, **91**, 336, **699**.

Sibony, Daniel, 292, **293**, 600, **601**.

Silver, Alain, 36, **218**, **691**, 692.

Simon, Agathe, 524, **525**.

Singer, Bryan, **324**, **325**.

Sitney, Adams, **367**, **669**.

Snow, Michael, **365**, **367**, **669**.

Sorlin, Pierre, **618**.

Souriau, Anne, 298.

Souriau, Etienne, 66, **67**, 218, 244, 296, **297**, 302, **443**, 560, 592.

Spielberg, Steven, **93**.

Stanisavski, Constantin, **254**.

Stanwyck, Barbara, **28**, **29**, **33**.

Starobinski, Jean, 50, **51**.

Stendhal, 360, **495**.

Sterckx, Pierre, 536.

Stern, Bert, **270**.

Stoichita, Victor I., 260, **364**, 564, 640, **641**.

Stone, Sharon, **47**.

Strasberg, Lee, **254**.

Strauss, Richard, 20.

Subleyras, Pierre, **222**, **224**.

Sugimoto, Hiroshi, **99**, **594**, **641**, **642**, **643**, **675**.

Suzuki, Seijun, **34**, **488**, **489**, **490**.

Taine, Hippolyte, **91**, **433**.

Tang, Billy, 38.

Tapanila, Jenni, **162**.

Tarantino, Quentin, 34, **34**, **35**, 36, **46**, **111**, **112**, **113**, **115**, **120**, **272**, **273**, **456**, **457**, **488**, **490**, **489**, **531**, **653**.

Tarkovski, Andreï, **256**, **586**.

Tchekhov, Anton, **311**.

Téchiné, André, **125**.

Tedesco, Jean, 69.

Teysseïdre, Bernard, 90, **91**.

Thiéry, Natacha, 114, **115**.

Thoret, Jean-Baptiste, 270, **271**, 274, **275**, 494.

Thuillier, Jacques, 122.

Thurman, Uma, **34**, **35**, **46**, **113**.

Tilly, Jennifer, **28**.

Titien, **222**, **223**.

Todorov, Tzvetan, 86, **87**, **196**.

Tomasovic, Dick, 20, **21**, 44, **45**, 482, **483**, 586, **587**, 622.

Truffaut, François, 38.

Twombly, Cy, **429**.

Ullman, Liv, **475**.

Ungerer, Tomy, **224**, **225**.

Ursini, James, 36, **218**, **691**, 692.

Valéry, Paul, 69, 222, **223**.

Van Gogh, Vincent, **169**.

Van Lier, Henri, **593**.

Van Sant, Gus, **274**, **275**, **276**, **277**.

Van Sijll, Jennifer, 102.

Vandecasteele, Eric, 248, **249**.

Vanoye, Francis, 74, 120, **121**, 402, 586.

Varlet, Théo, 69.

Vaughn, Vince, **275**.

Václav Zima, Peter, 80.

Vernant, Jean-Pierre, **246**, 710, 712, **713**.

Vernet, Joseph, **387**.

Vernet, Marc, 108, 396, 418, 424, 550, 574, 630.

Viart, Christophe, 46.

Vidor, Charles, **612**.

Vieillard-Baron, Jean-Louis, 328, **329**.

Vinci, Léonard (de), **141**, **223**, **264**, **269**.

Virilio, Paul, 356.

Wachowski (les frères), **445**.

Wallon, Henri, **717**.

Warhol, Andy, **392**, **393**.

Watkins, Peter, 554, **555**.

Watteau, Jean Antoine, **124**, **125**.

Webern, Anton, **195**.

Weininger, Otto, 22, 60, **61**, 246, **247**, **256**.

Welles, Orson, **642**, **644**.

Whites, Zara, **717**.

Wuart, Claude, 172, **173**.

Wilby, James, **239**.

Wilder, Billy, 28, **33**.

Winder, Wim, 74.

Winnicott, Donald W., 168, **169**, 170, **171**, **178**, **444**.

Woo, John, **52**, **322**, **323**, **458**, **459**.

Wulffen, Amelie (von), **282**, **283**, **303**.

Yip, Françoise, 18, **19**, 20, **21**, **36**, **37**, **38**, **39**, **45**, **47**, **49**, **51**, **55**, **56**, **57**, **59**, **61**, **267**, **269**, **283**, **288**, **305**, **393**, **395**, **397**, **401**, **427**, **489**, **633**, **647**, **649**, **661**, **663**, **667**, **681**.

Zadiraka, Alexandr, **164**.

Zazzo, René, 716, **717**.

Ziyi, Zhang, **38**.

Žižek, Slavoj, 22, **46**, **246**, 256.

Zweig, Stephan, 186.

Index des films cités

(The) *A*ctress (Richard Ridgely), 635.

(Les) *Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau), 250, 251, 255.

(L')*Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais), 409.

Assurance sur la mort (Billy Wilder), 28, 33.

Audition (Takashi Miike), 386, 387.

*B*attle Royale (Kinji Fukasaku), 34.

Beat the Devil (Tony Scott), 378.

Black Mask (Daniel Lee), 18, 19, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 49, 51.

Blade Runner (Ridley Scott), 537.

Blade Trinity (David S. Goyer), 44, 45.

Blow-up (Michelangelo Antonioni), 242, 347, 348, 349, 370, 535, 537.

Blue Velvet (David Lynch), 365, 440.

Boulevard de la mort (Quentin Tarantino), 272, 273, 456, 457, 531.

*C*arrie (Brian de Palma), 33.

(Le) *Château de l'araignée* (Akira Kurosawa), 688, 689.

Choses secrètes (Jean-Claude Brisseau), 251.

Citizen Kane (Orson Welles), 642, 644.

Clean (Olivier Assayas), 38.

Cloverfield (Matt Reeves), 533.

*D*éjà vu (Tony Scott), 378.

Deux ou trois choses que je sais d'elle (Jean-Luc Godard), 111.

*E*dward Munch (Peter Watkins), 555.

eXistenZ (David Cronenberg), 445, 446, 447.

*F*emme Fatale (Brian de Palma), 32, 33, 35, 37.

(Une) *Femme est une femme* (Jean-Luc Godard), 567.

Fight Club (David Fincher), 444, 445, 529, 530, 531, 533, 537, 547, 551.

(Le) *Frelon Vert* (George Trendle), 38.

*G*ilda (Charles Vidor), 612.

Glissements progressifs du plaisir (Alain Robbe-Grillet), 60, 162, 545, 546.

Goldeneye (Martin Campbell), 36.

(C'est) *Gradiva qui vous appelle* (Alain Robbe-Grillet), 46, 238, 239.

Gunmen (Deran Sarafian), 36.

*H*ostage (John Woo), 458, 459.

8 ½ (Federico Fellini), 125.

(L')*I*mpasse (Brian de Palma), 33.

Infatuation (Sin Chi Wah), 38, 39.

INLAND EMPIRE (David Lynch), 108, 109, 124.

Irma Vep (Olivier Assayas), 38.

Irréversible (Gaspar Noë), 378.

*J*ackie Brown (Quentin Tarantino), 35.

*K*apo (Gillo Pontecorvo), 378.

Kill Bill volume 1 (Quentin Tarantino), 34, 35, 36, 37, 38, 46, 111, 112, 113, 273, 488, 489, 490, 653, 653.

*L*ast Seduction (John Dahl), 46.

(La) *Linéa* (Osvaldo Cavandoli), 464, 466.

Longueur d'onde (Michael Snow), 365, 367, 669.

Lost Highway (David Lynch), 38, 505, 561, 581, 623, 689, 690, 691.

*M*ade in USA (Jean-Luc Godard), 111.

Man on Fire (Tony Scott), 378.

Matrix (les frères Wachowski), 445.

- Mauvais Sang* (Léos Carax), **567**,
Mission impossible (Brian de Palma), 33.
Mr Mumble (Chu Man Yen et Michael Chow Man-Kin), 38, **39**.
Monika (Ingmar Bergman), **553**.
Mulholland Drive (David Lynch), 38, **124, 170, 364, 365, 440, 445, 561, 573, 579, 581, 583, 609, 611, 612, 618, 621, 623, 637, 638, 648, 649**.
N*iagara* (Henry Hathaway), **601**.
Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard), **108**.
 (L')**O***dyssée de l'espace* (Stanley Kubrick), **196, 197**.
Orphée (Jean Cocteau), **445, 567**.
P*anic Room* (David Fincher), **379, 380, 381, 703, 704**.
(Une) Passion (Ingmar Bergman), **538**.
Paycheck (John Woo), **322, 323**.
Perfect Blue (SatoShi Kon), **124**.
Persona (Ingmar Bergman) **474, 475, 531, 533, 636, 637**.
Planète Terreur (Robert Rodriguez), **228, 531, 533, 537**.
(La) Prison (Ingmar Bergman), **637**.
(Le) Projet Blair Witch (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez), 532, **533**.
Psycho (Gus Van Sant), **274, 275, 276**.
Psychose (Alfred Hitchcock), **140, 274, 275, 276, 534**.
Pulp fiction (Quentin Tarantino), 35.
 (En) **Q***uatrième vitesse* (Robert Aldrich), **621**.
R*êves de cuir* (Francis Leroy), **716, 717**.
(La) Rose pourpre du Caire (Woody Allen), 218.
S*carface* (Brian de Palma), 33.
(Le) Secret de l'âme, les Mystères d'une âme (Georg Wilhelm Pabst), 140.
Six men getting sick (David Lynch), **363**.
Sleep (Andy Warhol), **392**.
Solaris (Andrei Tarkovski), **256**.
Sunshine (Danny Boyle), **533**.
(Le) Syndrome de Stendhal (Dario Argento), **360, 361, 387, 445**.
 (Le) **T***estament d'Orphée* (Jean Cocteau), 76.
U*sual Suspect* (Bryan Singer), **324, 325**.
 (La) **V***ie d'un tatoué* (Seijun Suzuki), 34, **488, 489, 490**.
W*ild* (Billy Tang), 38.

Bibliographie

1. Artistes

1. 1. Catalogues

ADAMS, Mac : *Crimes of perception*, Paris, Regard, 2001

BELLMER, Hans : *Anatomie du désir*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2006

FLEISCHER, Alain : *Alain Fleischer, La Vitesse d'évasion*, Paris, MEP/Léo Scheer/Centre Pompidou, 2003

MICHALS, Duane : *Duane Michals*, Paris, Photo Poche, 1983

► *Photographien 1958-1988*, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1989

RONDEPIERRE, Éric : *Éric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003

SNOW, Michael : *Panoramique : œuvres photographiques & films 1962-1999*, Paris, Centre national de la photographie, 1999

VON WULFEN, Amelie : *Amelie Von Wulffen*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2005

1. 2. Critiques

1. 2. 1. David Lynch

ASTIC, Guy, *Le Purgatoire des sens : Lost Highway de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, 2004

• *Twin Peaks : les laboratoires de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, 2005

AUBRON, Hervé, *Mulholland Drive de David Lynch*, Crisnée, Yellow Now, 2006

CHION, Michel, *David Lynch*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 2001

Collectif, *David Lynch*, Les Inrockuptibles, HS, 2002

• « Dossier David Lynch et Mulholland Drive », *Positif*, n° 490, décembre 2001

• « Dossier David Lynch », *Décadrage*, n° 4-5, Printemps 2005

DAVID, Nathalie & HABERT, Cyrille, Éd., *Mulholland Drive*, Chatou, La Transparence, 2007

DESCHAMPS, Youri, Éd., *David Lynch : l'écran omnivore*, Le Bény-Bocage, Eclipse, n° 34, 2002

FOUBERT, JEAN, « Mulholland Blvd. Sunset Dr. », *Positif*, n° 517, mars 2004

GIRARD, Guy, *David Lynch* (documentaire « Cinéma de notre temps »), France, 1989

RODLEY, Chris, *David Lynch : entretiens*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998

1. 2. 2. Alain Robbe-Grillet

ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997

CHATEAU, Dominique & JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie (essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet)*, Paris, Union Générale d'éditions, 1979

Collectif, *Œuvres cinématographiques*, Paris, Éditions Vidéographiques Critiques / Ministère des relations extérieures, 1984

- *Alain Robbe-Grillet*, Critique, n° 651-652, août-septembre 2001

GARDIES, André, *Alain Robbe-Grillet (cinéma d'aujourd'hui)*, Paris, Seghers, 1972

GENETTE, Gérard, « Vertige fixé », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966

GOULET, Alain, *Le Parcours mœbien de l'écriture : Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, 1982

JOST, François, Éd., *Robbe-Grillet*, Oblique n° 16-17, Paris, Borderie, 4^e trimestre 1978

MIGEOT, François, Éd., *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2004

MORRISSETTE, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, préface de Roland Barthes, Paris, Minuit, 1963

PRÉDAL, René, Éd., *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005

1. 2. 3. Autres

AUMONT, Jacques, *Ingmar Bergman « mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003

AZOURY, Philippe & LALANNE, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma : désordres*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2003

BERGALA, Alain, *Monika de Ingmar Bergman*, Crisnée, Yellow Now, 2005

FRAPPAT, Hélène, « La Mariée était en jaune : Kill Bill volume 1 de Quentin Tarantino », in *Cahiers du cinéma*, n° 584, novembre 2003

NANCY, Jean-Luc, *L'Évidence du film : Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001

TRUFFAUT, François, Éd., *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993

ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae rerum : essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, Amsterdam, 2005

2. Théorie

2. 1. Cinéma & récits en images

ARASSE, Daniel, « Conversations avec Daniel Arasse », *Simulacre*, n° 2, hiver 2000

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes III (scénarii – à propos du cinéma – lettres – interviews)*, Paris, Gallimard, 1978

AUMONT, Jacques & BERGALA, Alain & MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988

AUMONT, Jacques, Éd., *Le Septième art : le cinéma parmi les arts*, Paris, Léo Scheer, 2003

AUMONT, Jacques, *Du Visage au cinéma*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, 1992

- *L'Œil interminable (cinéma et peinture)*, Paris, Séguier, 1995
- *À Quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996
- *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999
- *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002

- « L'Objet cinématographique et la chose filmique », in *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, Cinémas, Vol. 14, n° 1, automne 2003
- *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2005
- *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2005
- *Matières d'images*, Paris, Images Modernes, 2005
- *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007
- BAETENS, Jan**, *Du Roman-photo*, Mannheim/Paris, Medusa-Médias/Les impressions nouvelles, 1992
- BAYON, Estelle**, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007
- BAZIN, André**, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2000
 - « Mort tous les après-midi », in Cahiers du cinéma n° 7, décembre 1951
- BELLOUR, Raymond**, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979
 - *L'Entre-images*, Paris, La Différence, 2002
 - *L'Entre-images 2*, Paris, POL, 1999
- BERGALA, Alain**, « le cinéma de l'après », Cahiers du cinéma n° 360-61, été 1984
- BERGALA, Alain, Éd.**, « Le Cinéma à l'heure du maniérisme », *Cahiers du cinéma* n° 370, avril 1985
- BOILLAT, Alain**, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001
- BONITZER, Pascal & CARRIÈRE, Jean-Claude**, *Exercice du scénario*, Paris, La FEMIS, 1990
- BONITZER, Pascal**, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1982
 - *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / l'Étoile, 1995
- BRENEZ, Nicole**, *De la Figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boek Université, 1998
- BRESSON, Robert**, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988
- BURCH, Noël**, *Praxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969
- CAMPAN, Véronique & MENEGALDO, Gilles éd.**, *Du Maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, 2003
- CHATEAU, Dominique & GARDIES, André & JOST, François, Éd.**, *Cinémas de la modernité : films, théories*, (colloque de Cerisy) Paris, Klincksieck, 1981
- CHATEAU, Dominique**, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2003
- CHION, Michel**, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / INA, 1985
 - *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990
- CHIROLLET, Jean-Claude**, *Esthétique du photoroman*, Paris, Edilig, 1983
- COCTEAU, Jean**, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1973
 - *Du Cinématographe*, Monaco, Rocher, 2003
- DANEY, Serges**, *La Rampe*, Paris, Gallimard, 1983
 - *Ciné journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986
 - *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991
- DE MOURGUES, Nicole**, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994
- DELEUZE, Gilles**, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983
 - *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985
 - « Cinémas », in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990
 - « Avoir une idée en cinéma », in *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Paris, Antigone, 1990
- FASSBINDER, Rainer Werner**, *L'Anarchie de l'imagination*, Paris, L'Arche, 1987
- FLEISCHER, Alain**, *Faire le noir : notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995
- GAGNEBIN, Murielle & LIANDRAT-GUIGNES, Suzianne, Éd.**, *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004
- GAGNEBIN, Murielle, Éd.**, *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Champ Vallon, 2001

- GARDIES, André**, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993
- *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993
- GAUDREAULT, André & JOST François**, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1994
- GAUDREAULT, André**, *Du Littéraire au filmique (système du récit)*, Paris, Nota bene / Arman Colin, 1999
- GRANGE, Marie-Françoise & VANDECASTEELE, Éric éd.**, *Arts plastiques et cinéma : les territoires du passeur*, Paris, L'Harmattan, 1998
- JOST, François**, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires, 1987
- *Le Temps d'un regard : du spectateur aux images*, Québec / Paris, Nuit Blanche / Méridiens Klincksieck, 1998
- JULLIER, Laurent**, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997
- METZ, Christian**, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971
- *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1971
 - *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1972
 - *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984
 - *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991
- MITRY, Jean**, *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1997
- *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001
- MORIN, Edgar**, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire (essai d'anthropologie sociologique)*, Paris, Minuit, 1956
- *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972
- NOGUEZ, Dominique éd.**, *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973
- NOGUEZ, Dominique**, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 1999
- PAÏNI, Dominique**, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997
- PEETERS, Benoît & FATON, Jacques & DE PIERPONT, Philippe éd.**, *Storyboard : le cinéma dessiné*, Crisné, Yellow Now, 1992
- PEETERS, Benoît, Éd.**, *Autour du scénario*, Bruxelles, Revue Universitaire, 1986
- PEETERS, Benoît**, *Case, planche, récit*, Paris, Casterman, 1993
- ROSSET, Clément**, *Propos sur le cinéma*, Paris, PUF, 2001
- SOURIAU, Étienne, Éd.**, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953
- TAMINIAUX Pierre & MURCIA, Claude, Éd.**, *Cinéma / Arts(s) Plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004
- TOMASOVIC, Dick**, *Le Palimpseste noir : notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*, Crisné, Yellow Now, 2002
- VANOYE, Francis**, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991
- *Récit écrit / Récit filmique*, Paris, Nathan, 2002
- VERNET, Marc**, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1988
- WENDERS Wim**, *La Logique des images : essais et entretiens*, traduit par Bernard Eisenschitz, Paris, L'Arche, 1990

2. 2. Art & littérature

- AGAMBEN, Giorgio**, *Stanze (parole et fantasme dans la culture occidentale)*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot / Rivages, 1994
- ARASSE, Daniel**, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996
- *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003
- BACHELARD, Gaston**, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942
- *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943
 - *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960
- BARTHES, Roland**, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

- *Essais critiques*, Paris, Seuil, Paris, 1964
 - *S/Z*, Paris, Seuil, 1970
 - *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, Paris, 1971
 - *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972
 - *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
 - *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
 - *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, Paris, 1980
 - *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982
 - *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- BENJAMIN, Walter**, « Zentralpark (fragments sur Baudelaire) », in *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979
- *Paris, capital du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989
 - « L'Auteur comme producteur », in *Essai sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003
- BLANCHOT, Maurice**, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- CHATEAU, Dominique**, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999
- Collectif**, *Le Vraisemblable*, Communications, n° 11, 1^e trimestre 1968
- *Art et fantasme*, Seyssel, Champ Vallon, 1984
 - *La Métatextualité*, Narratologie n° 3, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2000
- COMPAGNON, Antoine**, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979
- DELEUZE, Gilles**, « L'Œil et la main », in *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges**, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985
- *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998
 - *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999
- DUBOIS, Claude-Gilbert**, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979
- ECO, Umberto**, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965
- GENETTE, Gérard**, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1973
 - *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
 - *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
 - *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004
- GOMBRICH, Ernst Hans**, « L'Esthétique de Freud », in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992
- GREENBERG, Clement**, *Art et culture*, Paris, Macula, 1988
- KLEIN, Robert**, « Manière - art - maniérisme », in *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970
- LASCAULT, Gilbert**, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Armand Colin, 1979
- LYOTARD, Jean-François**, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971
- *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgeois, 1981
- MILNER, Max**, *La Fantasmagorie (essai sur l'optique fantastique)*, Paris, PUF, 1982
- MINAZZOLI, Agnès**, *La Première ombre*, Paris, Minuit, 1990
- NANCY, Jean-Luc**, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2001
- NANCY, Jean-Luc & FERRARI, Federico**, *Nus sommes (la peau des images)*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002
- OUELLET, Pierre**, *Poétique du regard*, Québec, Septentrion, 2000
- PAÏNI, Dominique, Éd.**, *Projections : les transports de l'image*, Tourcoing, Hazan/Le Fresnoy - AFAA, 1998
- ROBBE-GRILLET, Alain**, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963

- *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001

STOICHITA, Victor I., *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999

2. 3. Psychanalyse

AUBOURG, Frédéric, « Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda », in *L'Inconnue de la sublimation*, Figures de la psychanalyse, n° 7, 2002

BERGERET, Jean, Éd., *L'Érotisme narcissique*, Paris, Dunod, 1999

BIZOUARD, Élisabeth, *Le Cinquième fantasme : auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995

BONNET, Gérard, *Voir - être vu*, tome 1 et 2, Paris, PUF, 1981

- *Violence du voir*, Paris, PUF, 1996

BROUSSE, Marie-Hélène, « La Formule du fantasme ? $\$ \diamond a$ », in Lacan, Gérard Miller éd., Paris, Bordas, 1987

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, 1984

COBLENCÉ, Françoise, « L'Argot plastique vu par Freud : Witz, empathie et plastique », in *Le Witz*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002

Collectif, *Psychanalyse et cinéma*, Communications, n° 23, 2^e trimestre 1975

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, (1899), traduit par Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967

- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (1905), traduit par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987
- *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, (1905), traduit par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988
- *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen Jensen*, (1906), traduit par Rose-Marie Zeitlin et Paule Arbex, Paris, Gallimard, 1991
- *Un Souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, (1910), traduit par Janine Altounian, Pierre Cotet, Alain Rauzy, André & Odile Bourguignon, Paris, Gallimard, 1991.
- « Conseils aux médecins sur le traitement analytique », (1912), in *La Technique psychanalytique*, traduit par Anne Berman, Paris, PUF, 1953
- « Pour introduire le narcissisme », (1914), in *La Vie sexuelle*, traduit par Denise Berger & Jean Laplanche, Paris, PUF, 1969
- « Pulsions et destins des pulsions », (1915), in *Métapsychologie*, traduit par Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968
- « Les Voies de la formation du symptôme », (1917), in *Œuvres complètes XIV*, Paris, PUF, 2000
- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, (1919), traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985

FROIS-WITTMANN, Jean, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *Revue française de psychanalyse*, 3^e année, n° 2, 1929

- « L'Art moderne et le principe de plaisir », *Minotaure*, n° 3-4, 1933

GAGNEBIN, Murielle, *Pour une Esthétique psychanalytique (l'artiste, stratège de l'inconscient)*, Paris, PUF, 1994

- *Du Divan à l'écran (montages cinématographiques, montages interprétatifs)*, Paris, PUF, 1999

IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977

KRISTEVA, Julia, *Sens et non-sens de la révolte : pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard, 1996

- *La Révolte intime : pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Fayard, 1997

LACAN, Jacques, *Télévision*, Paris, Seuil, 1974

- *Séminaire, livre V : les formations de l'inconscient*, (1956-57), Paris, Seuil, 1998
- *Séminaire, livre VII : l'éthique de la psychanalyse*, (1959-60), Paris, Seuil, 1986
- « Du Regard comme objet petit a », in *Séminaire, livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (1964-65), Paris, Seuil, 1973
- *Séminaire, livre XIV : la logique du fantasme*, (1966-67), inédit à ce jour

- « Les Deux versants de la sublimation », in *Séminaire, livre XVI : d'un Autre à l'autre*, (1968-69), Paris, Seuil, 2006
- LAPLANCHE, Jean**, *La Sublimation*, Paris, PUF, 1980
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand**, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1967
 - « Fantasma originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme », *Les Temps Modernes*, n° 215, avril 1964
- MASSON, Céline**, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer: le « faire-oeuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000
- QUINET, Antonio**, *Le Plus de regard : destins de la pulsion scopique*, Paris, Champ Lacanien, 2003
- SAMI-ALI**, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1977
- SEGAL, Hanna**, *Rêve, art, phantasme*, traduit par Annik Comby, Paris, Bayard, 1993
- WINNICOTT, Donald Woods**, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, traduit par Claude Monod & Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1975
- WILGOWICZ, Pérel**, *Le Vampirisme*, Meyzieu, Césura Lyon, 1991
- ZAZZO, René**, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, PUF, 1993

2. 4. Philosophie

- DE CUES, Nicolas**, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, traduit par Agnès Minazzoli, Paris, Cerf, 1986
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix**, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991
 - « Rhizome », in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980
- DELEUZE, Gilles**, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968
 - *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988
- HEIDEGGER, Martin**, « La Chose », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958
- KANT, Emmanuel**, « Analytique du sublime », in *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985
- KIERKEGAARD, Søren**, « La Reprise », in *La reprise...*, Paris, Robert Laffont, 1993
- MILLET, Louis**, *Perception imagination mémoire*, Paris, Masson et Cie Éditeurs, 1972
- ROSSET, Clément**, *Fantasmagories - Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006
- SARTRE, Jean-Paul**, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986
 - « Deuxième attitude envers autrui : l'indifférence, le désir, la haine, le sadisme », in *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943

2. 5. Autres (thématiques)

2. 5. 1. Éros

- BATAILLE, George**, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957
 - *Les Larmes d'Éros*, Paris, 10/18, 1978
- BAUDRY, Patrick**, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997
- Collectif**, *Sous-titré X*, Rennes, Presses Universitaires, 2001
 - *X-elles : le sexe par les femmes*, Art Press, HS, mai 2004
 - *L'Obscène*, *Traverse*, n° 29, 1^{er} trimestre 1984
 - *L'Obscène : acte ou image ?*, *La Voix du Regard*, n° 15, automne 2002
- FLEISCHER, Alain**, *La Pornographie : une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, 2000
- JOYARD, Olivier**, « Sexe : la prochaine frontière du cinéma », in *Cahiers du Cinéma*, n° 574, décembre 2002
- LARDEAU, Yann**, « Cinéma et pornographie : le sexe froid (du porno et au-delà) », in *Cahiers du Cinéma*, n° 289, juin 1978

MARTIN, Jean-Clet, *100 mots pour jouir de l'érotisme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2004

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003

SCARPETTA, Guy, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2004

2. 5. 2. Femme fatale

AZZOPARDI, Michel, *Le Temps des Vamps : 1915-1965 (cinquante ans de sex-appeal)*, Paris, L'Harmattan, 1997

MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999

SILVER, Alain & URSINI, James & DUNCAN, Paul, *Film noir*, Paris, Taschen, 2004

2. 5. 3. Miroirs

Collectif, *À Travers le miroir de Bonnard à Buren*, Paris, RMN, 2000

MAURON, Véronique, *Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001

MOUGEOT, Régis R., *Le Miroir : symbole des symboles*, Paris, Dervy, 1995

THÉVOZ, Michel, *Le Miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996

VERNANT, Jean-Pierre & FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dans l'Œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997

3. Œuvres

3. 1. Littérature, scénario, bande dessinée, photoroman

ANDERSEN, Hans Christian, « L'Ombre », in *Œuvres*, La Pléiade, Paris, 1992

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1993

BIOY CASARES, Adolfo, *L'Invention de Morel*, traduit par Armand Pierhal, Paris, Robert Laffont, 1995

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, traduit par P. Verdevoye et Ibarra, Gallimard, 1957

BRUSSOLO, Serge, *La Maison de l'aigle*, Paris, Denoël, 1994

DELADERRIÈRE, Gonzague, « Black-out », *Conséquences*, n° 12, 1989

FRED, *Le Fond de l'air est frais*, Paris, Dargaud, 1993

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, 1981, Minuit, Paris, 1991

JAMES, Henry, *L'Image dans le tapis*, traduit par Fabrice Hugot, Paris, Criterion, 1991

KAFKA, Franz, *Le Procès*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion 1983

LA FONTAINE, Jean (de), *Fables*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 1946

LYNCH, David & GIFFORD, Barry, *Lost Highway (scénario)*, Traduit par Serge Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma, 1997

NOGUEZ, Dominique, *Amour noir*, Paris, Gallimard, 1999

PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit par Claude Perrus, Paris, Flammarion, 1994

PLISSART, Marie-Françoise & PEETERS, Benoît, *Droit de regards*, Paris, Minuit, 1985

POE, Edgar Allan, « William Wilson », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Garnier-Flammarion, 1965

RILKE, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino*, Paris, Seuil, 1972

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953

- *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955

- *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957

- *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959

- *L'Année dernière à Marienbad (ciné-roman)*, Paris, Minuit, 1961

- *Instantanés (nouvelles)*, Paris, Minuit, 1962

- *L'Immortelle (ciné-roman)*, Paris, Minuit, 1963

- *La Maison de rendez-vous*, suivi de *Un Écrivain réconcilié* (Franklin J. Matthews), Paris, Minuit, 1965

- *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970
- *Glissements progressifs du plaisir (ciné-roman)*, Paris, Minuit, 1974
- *Djinn*, Paris, Minuit, 1981
- *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985
- *Angélique, ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988
- *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994
- *La Reprise*, Paris, Minuit, 2001
- *C'est Gradiva qui vous appelle (ciné-roman)*, Paris, Minuit, 2002
- *Scénarios en rose et noir (1966-1983)*, Paris, Fayard, 2005
- *Un Roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007

SADE, Donatien Alphonse François (de), *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 1995

- *Œuvres*, tome 3, Paris, Gallimard, 1998

STEVENSON, Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde*, traduit par Théo Varlet, Paris, Libro, 2000

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduit par Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1991

3. 2. Cinéma & vidéo

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-up*, Angleterre, 1966

AVARY, Roger, *Les Lois de l'attraction*, États-Unis, 2002

BERGMAN, Ingmar, *Monika*, scénario de Ingmar Bergman & Per Anders Fogelström, Suède, 1953

- *À Travers le miroir*, Suède, 1961
- *Le Silence*, Suède, 1963
- *Persona*, Suède, 1966
- *L'Heure du loup*, Suède, 1968
- *Une Passion*, Suède, 1969

BUNNEL, Paul, *That Little Monster*, États-Unis, 1994

BUÑUEL, Luis, *Un Chien andalou*, France, 1928

- *L'Âge d'or*, France, 1930
- *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, Mexique, 1955

BRISSEAU, Jean-Claude, *Les Anges exterminateurs*, France, 2006

CARAX, Leos, *Mauvais sang*, France, 1986

CAVANDOLI, Osvaldo, *La Linea*, Italie, 1972

CHAN-WOOK, Park, *Old Boy*, Corée, 2003

- « Cut », in *Trois extrêmes*, Corée, 2004

COCTEAU, Jean, *Le Sang d'un poète*, France, 1930

- *Orphée*, France, 1950
- *Le Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)*, France, 1959

CRONENBERG, David, *Existenz*, États-Unis, 1999

- *Spider*, scénario de Patrick McGrath, États-Unis, 2002

DE PALMA, Brian, *Femme Fatale*, États-Unis, 2002

EGOYAN, Atom, *Exotica*, Canada, 1994

FELLINI, Federico, *8 ½*, scénario de Federico Fellini & Ennio Flaiano, Italie, 1963

FIGGIS, Mike, *Timecode*, États-Unis, 2000

FINCHER, David, *Fight Club*, scénario de Jim Uhls, États-Unis, 1999

- *Panic Room*, scénario de David Koepp, États-Unis, 2002

- GODARD, Jean-Luc**, *Une Femme est une femme*, France, 1961
- *Passion*, France, 1982
 - *Nouvelle vague*, France, 1990
- GRANDRIEUX, Philippe**, *Sombre*, scénario de Philippe Grandrieux, Sophie Fillières & Pierre Hodgson, France 1998
- *La Vie nouvelle*, scénario de Philippe Grandrieux & Eric Vuillard, France, 2002
- HANEKE, Michael**, *Caché*, France, 2005
- JONZE, Spike**, *Dans la Peau de John Malkovich*, scénario de Charlie Kaufman, États-Unis, 1999
- *Adaptation*, scénario de Charlie Kaufman, États-Unis, 2003
- KAR-WAI, Wong**, *In the Mood for Love*, Chine, 2000
- *2046*, Chine, 2004
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof**, *La Double vie de Véronique*, scénario de Krzysztof Kieślowski et Krzysztof Piesiewicz, France-Pologne, 1991
- KOLSKI, Jan Jakub**, *La Pornographie*, scénario de Luc Bondy, Gérard Brach & Jan Jakub Kolski (roman de Witold Gombrowicz), Pologne, 2003
- KON, Satoshi**, *Perfect Blue*, scénario de Sadayuki Murai, Japon, 1997
- *Paprika*, scénario de Seishi Minakami & Satoshi Kon, Japon, 2006
- KUBRICK, Stanley**, *Eyes Wide Shut*, États-Unis, 1999
- LEE, Daniel**, *Black Mask*, scénario de Teddy Chen & Koan Hui, Hong Kong, 1996
- LOSEY, Joseph**, *The Servant*, scénario de Harold Pinter, Angleterre, 1964
- LYNCH, David**, *Eraserhead*, États-Unis, 1976
- *Blue Velvet*, États-Unis, 1986
 - *Twin Peaks*, Série créée par Mark Frost & David Lynch, États-Unis, 1990
 - *Lost Highway*, scénario de David Lynch & Barry Gifford, États-Unis, 1996
 - *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001
 - *INLAND EMPIRE*, États-Unis-France-Pologne, 2001
- MÄKI, Markus**, *Max Payne 2 : the Fall of Max Payne (a Film Noir Love Story)*, scénario de Sam Lake, Rockstar Games, 2003
- MANGOLD, James**, *Identity*, scénario de Michael Cooney, États-Unis, 2003
- MARKER, Chris**, *La Jetée*, France, 1962
- MIIKE, Takashi**, *Audition*, scénario de Daisuke Tenyan, Japon, 1999
- *Dead or Alive 1*, scénario de Ichiro Ryu, Japon, 1999
 - *Dead or Alive 2*, scénario de Masa Nakamura, Japon, 2000
 - *Visitor Q*, scénario de Itaru Era, Japon, 2001
 - *Gozu*, scénario de Sakichi Satô, Japon, 2003
- MORIMOTO, Koji**, « Magnetic Rose », in *Memories*, scénario de Satoshi Kon, Japon, 1995
- NOLAN, Christopher**, *Memento*, États-Unis, 2000
- OSHII, Mamoru**, *Avalon*, scénario de Kazunori Itô, Japon-Pologne, 2001
- RESNAIS, Alain**, *L'Année dernière à Marienbad*, scénario d'Alain Robbe-Grillet, France, 1961
- ROBBE-GRILLET, Alain**, *L'Immortelle*, France, 1963
- *Trans-Europ-Express*, France, 1966
 - *L'Homme qui ment*, France, 1968
 - *L'Éden et après*, France, 1970
 - *Glissements progressifs du plaisir*, France, 1973

- *Le Jeu avec le feu*, France, 1975
 - *La Belle Captive*, France, 1983
 - *Un bruit qui rend fou*, co-réalisé avec Dimitri de Clerq, France, 1995
 - *C'est Gradiva qui vous appelle*, France, 2007
- RODRIGEZ, Robert**, *Planète terreur*, États-Unis, 2007
- SINGER, Bryan**, *Usual Suspects*, scénario de Christopher McQuarrie, États-Unis, 1995
- SUZUKI, Seijun**, *Le Vagabond de Tokyo*, scénario de Yasunori Kawauchi, Japon, 1966
- *La Marque du Tueur*, Japon, 1967
 - *Pistol Opéra*, scénario de Kazunori Itô & Takeo Kimura, Japon, 2001
- TAE-YONG, Kim & KYU-DONG, Min**, *Memento Mori*, Corée, 2000
- TARANTINO, Quentin**, *Kill Bill volume 1*, États-Unis, 2003
- *Kill Bill volume 2*, États-Unis, 2004
 - *Boulevard de la mort (Death Proof)*, États-Unis, 2007
- TARKOVSKI, Andreï**, *Solaris*, 1972
- *Le Miroir*, Russie, 1975
 - *Stalker*, Russie, 1979
- TATI, Jacques**, *Playtime*, France, 1967
- VAN SANT, Gus**, *Psycho*, scénario de Joseph Stefano, États-Unis, 1998
- *Gerry*, scénario de Casey Affleck, Matt Damon & Gus Van Sant, États-Unis, 2002
 - *Elephant*, États-Unis, 2003
- VINTERBERG, Thomas**, *It's All About Love*, scénario de Thomas Vinterberg & Mogens Rukov, Danemark, 2003
- VIOLA, Bill**, *The Reflecting Pool*, États-Unis, 1977-1980
- WACHOWSKI, Andy & Larry**, *Matrix*, États-Unis, 1999
- WALKER, Michael**, *Insomnies*, États-Unis, 2000
- WIDRICH, Virgil**, *Copy Shop*, Australie, 2001
- WILDER, Billy**, *Boulevard du Crépuscule (Sunset Boulevard)*, scénario de Charles Brackett & Billy Wilder & D. M. Marshman Jr., États-Unis, 1950
- WOO, John**, *The Killer*, Chine, 1989
- *Volte/face (Face/Off)*, scénario de Michael Colleary & Mike Werb, États-Unis, 1998
 - *Paycheck*, scénario de Dean Georganis, États-Unis, 2003

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Leszek Brogowski, pour la confiance et la liberté qu'il m'a accordées au sein du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques », pour sa considération, ses encouragements et ses conseils avisés.

Je ne remercierai jamais assez mes parents, Marlène et Olivier, pour m'avoir soutenu et encouragé durant ces quatre années de doctorat et pour leur participation active à la bonne finalisation de cette thèse. Je vous embrasse.

Merci à Mathieu Bourry pour son amitié, son soutien et les nombreux échanges dans son atelier, à Rennes, devant un bon thé chaud.

Je remercie Jeremy Alcaraz, Anne-Laure Guillas, Paola Plateau, Rosine Young, Thomas Rondio, Sacha Iakovenko, Éva Pouloupoulou, Sébastien Hivert, Thomas Serre, Jean-Claude Delugeau et Romain Remaud pour leur participation active à la préparation du *Cinquième fantasme* à Paris en 2007.

Merci à Marc Airault pour son amitié et pour son travail de relecture.

Je remercie également la famille Le Bras pour leur accueil chaleureux sur Paris.

Je passe ensuite une dédicace spéciale à Lili, Frost, Honi, Mem, Heldrea et Croca.

Enfin, je remercie tous ceux sans qui cette thèse ne serait pas ce qu'elle est, aussi bien par les discussions, les lectures que les projections dont elle est nourrie.

Le Récit plastique

Le Fantasma comme modèle pour l'écriture d'un film

Résumé

Robbe-Grillet, Lynch, Godard, Bergman, Suzuki, Satoshi Kon... Un certain cinéma s'illustre par son (inquiétante) étrangeté, effet d'une « dislocation » qui est celle de l'histoire dont le cours linéaire rassurant (destin de l'individu, Histoire des hommes, etc.) se voit perverti par une force organisatrice beaucoup plus libre, mouvante, plastique, fonctionnant par association, condensation, déplacement, glissement, métamorphose, etc.

Dans cette thèse, en parallèle à l'écriture d'un scénario de long métrage intitulé *Le Cinquième Fantasma*, nous analysons quelles sont les spécificités d'un tel « récit plastique » : nous désignons par cette expression une forme narrative proliférante (rhizomorphe) s'arrachant à la linéarité temporelle classique – le fil de l'histoire – pour se déployer dans un espace à plusieurs dimensions, un espace plastique, dans lequel le spectateur peut voyager à sa guise selon ses propres désirs, ses propres fantasmes, un espace au cœur duquel il taille sa propre temporalité, où il trace sa propre voie, où il écrit sa ou ses propre(s) histoire(s).

Pour rendre compte d'un tel « récit plastique », nous avons choisi de remonter très en amont de son écriture afin d'en révéler les mécanismes intimes. Cette thèse commence donc par une réflexion sur le fantasma comme modèle imaginaire en tant qu'il relève essentiellement des « processus primaires » : nous analysons les spécificités formelles de ce « psychodrame », en puisant pour cela dans le discours psychanalytique, afin de les réinvestir dans une possible écriture cinématographique.

Notre réflexion se situe au croisement de différents champs disciplinaires, notamment ceux de l'esthétique, de la théorie du cinéma et de la psychanalyse.

Mots clé : art, cinéma, psychanalyse, fantasma, récit, plasticité, mythe, maniérisme (cinéma), dysnarration.

The Plasticity of Narrative

The Fantasy as Example for the Writing of a Film

Abstract

The films of Robbe-Grillet, Lynch, Godard, Bergman, Suzuki, Satoshi Kon... all have a certain disturbing strangeness. They condense, displace and metamorphise traditional linear storylines with a more free flowing form of organisation that stems from visual associations.

In this thesis, presented alongside a screenplay for a full-length film entitled *Le Cinquième Fantasma (The Fifth Fantasy)*, we examine the specific nature of such a “plastic narrative” and show the narrative form (rhizomorphic) tearing itself from the classic linear structure, the thread of the story, into a multidimensional space where the spectator can “travel” freely depending on his or her own fantasies. In this “space”, the spectator forms his or her own interpretations reliant on his/her place in history.

To understand how such a “plastic narrative” is put into effect, we go back to its very inception in order to see how it is made to work. This means beginning the thesis by dealing with the concept of fantasy, it being a product of “primary processes”. We analyse the formal specificities of this “psychodrama” using the discourse of psychoanalysis so that they can be reinvested into the writing of a screenplay.

We are at the crossroads of several different fields: aesthetics, cinema and psychoanalysis.

Keywords: art, cinema, psychoanalysis, fantasy, narrative, plasticity, myth, mannerism (cinema), disnarration.

Discipline : arts plastiques.

Laboratoire : « Arts : pratiques et poétiques » EA 3208, université de Rennes 2 Haute Bretagne.