

# FIGURES D'ENCHAÎNEMENT AU CINÉMA - L'ANALYSE FILMIQUE *AU BEAU MILIEU DES APPAREILS*

Diane ARNAUD

En tant qu'analyste filmique et chercheuse en esthétique du cinéma dit contemporain, j'essaie de comprendre le rapport entre le monde, la fiction et le spectateur, pour parler communément. Et je me pose donc souvent la question dans mes recherches : « Qui pense le cinéma depuis vingt ans ? » Les éléments de réponse seront communiqués ici de manière forcément fragmentaire, en partant de Deleuze, Rancière et Déotte, pour nous amener à préciser la relation entre les figures d'enchaînement filmique et l'appareil cinématographique.

## Théories de l'enchaînement : problèmes techniques

Deleuze, pour en revenir à la question liminaire, a déjà répondu que ce sont les cinéastes qui inventent des *blocs de mouvements-durée* et que les théoriciens proposent des *concepts du cinéma*. Les analystes, le plus souvent ni cinéastes ni philosophes, doivent-ils se contenter d'être au beau milieu de l'œuvre et s'appliquer à la recherche de *grandes* et de *petites formes*, d'*espaces quelconques*, d'*opsignes* et de *sonsignes*, de *mondes originaires*, d'*images-cristal*. Et ce, conformément à la périodisation entre le cinéma d'avant et d'après-guerre, entre le *Cinéma 1* et le *Cinéma 2* selon la date du film étudié<sup>1</sup> ? Rappelons au passage que Deleuze sépare l'image de la représentation, fait primer la forme sur la narration, enfouit surtout la technique sous le défilement de la pellicule et la mobilité de la prise de vue. Il oppose la logique d'*enchaînement sensori-moteur* de l'*image-mouvement* liée aux formes de montage à la nouvelle logique de *ré-enchaînement* de l'*image-temps* directe opérée par des *liens circulaires beaucoup plus complexes*<sup>2</sup> avec les situations visuelles et sonores pures : au fil des travellings, à travers la coexistence des *nappes du temps*, à la pointe cristalline des images. Autant de solutions de voyant pour penser un monde aveuglant, un *milieu de moins en moins déterminable*.

Illusions d'optique répondrait Rancière. Le philosophe a réfléchi sur le cinéma également en termes d'enchaînement, seulement un enchaînement qui n'est plus compris à partir du modèle bergsonien des images mais en fonction de la fable aristotélicienne. Pour lui, le cinéma, de par sa technique même d'enregistrement, a contribué au rétablissement

du *régime représentatif* des arts<sup>3</sup>. Contrairement au travail de l'écriture et de la peinture, dans lequel les romanciers et les peintres se faisaient les instruments de leur *devenir-passif*, « le dispositif machinique, lui, supprime le travail actif de ce devenir-passif. La caméra ne peut pas se faire passive, elle l'est de toute façon »<sup>4</sup>. Si Rancière prend bien en compte le *dispositif machinique*, c'est pour souligner la séparation de fait entre la donnée technique naturelle et les procédés artistiques, les *procédures d'art*, qui tentent de s'en défaire pour changer de logique d'enchaînement. Cette forme d'asservissement se voit parfois *contrariée* et dédoublée par des stratégies du *régime esthétique* : « mise en scène d'une mise en scène, contre-mouvement affectant l'enchaînement des actions, automatisme séparant l'image du mouvement, voix creusant le visible »<sup>5</sup>, *effet de réel*. Il est remarquable que ces supposés *jeux de cinéma* rendent possible l'intrication des deux régimes d'images deleuziens selon une visée théorique qui nie néanmoins la spécificité d'un enchaînement cinématographique.

La réflexion de Rancière dans *Le Destin des images* esquisse peut-être une nouvelle tendance. Se pose la question du nouveau, de la rupture, qui permet de réfléchir aux conditions même d'émergence, de changement dans la création d'un espace-temps par l'œuvre. Sa pensée retrace le passage entre *le mode dialectique* et *le mode symbolique* dans l'art contemporain – le montage cinématographique y compris. Le rapport au cinéma continue néanmoins d'être indifférencié et contrarié, si on en croit l'acception large donnée au *montage* qui vaut aussi en littérature et en peinture.

Comment articuler spécifiquement la relation entre la technique cinématographique, la construction filmique et les attentes du spectateur sans abandonner le terrain de la réflexion esthétique aussi malaisée soit-elle ? Pour les études cinématographiques, il serait temps de devenir un peu plus technique. Dans les cours en analyse filmique, cette dimension est souvent employée de manière péjorative. « C'est trop technique ! » est sur toutes les lèvres chaque fois qu'on invite les étudiants à parler en d'autres termes que ceux du message, de l'intentionnalité artistique ou des motivations, des révélations fictionnelles ; dès lors qu'on les force à approcher les choix de l'œuvre, à regarder en face, ou de biais, la façon dont elle les fait construire un monde. L'appellation « technique » est davantage associée aux perceptions des effets stylistiques qu'aux interventions des techniciens (du tournage à la post-production). Comme si la technique du film renvoyait à une technique du sujet. Ce que bien souvent les étudiants rejettent, c'est d'avoir été « appareillés ». La description des œuvres amène forcément à comprendre que la spécificité du cinéma réside dans

la capacité à intégrer les appareils modernes – autant de manières de projeter la subjectivité dans sa co-définition à son milieu. Ces différentes logiques d'appareil et figures d'enchaînement définissent ainsi des temporalités multiples pour le film.

### Des *phrases-images* aux logiques d'appareil : temporalités du film

La pensée du cinéma comme appareil telle qu'elle a pu être formulée par Jean-Louis Déotte repose sur un principe d'enchaînement de *phrases-images*<sup>6</sup>. Le philosophe ne fait pas référence au plan, ni à l'*image-mouvement*, sans doute en vue de ne pas enchaîner sa pensée aux chaînes du montage comme bout à bout, en vue de ne pas réduire le mouvement à un sous-temps. Il a préféré reprendre la notion développée dans *Le Destin des images*. Chez Rancière, la syntaxe de la *phrase-image*, commune mesure au *régime esthétique des arts*, comprend une puissance de *montage*, au sens large. Cette puissance esthétique, propre à *défaire le rapport représentatif du texte à l'image*, tout en organisant le chaos, résulte de l'union de deux fonctions : *phrastique* et *imageante*<sup>7</sup>. Pareille réflexion repose sur un principe complexe d'enchaînement, entre la liaison qui s'incarne sans raison et le saut qui change de régime au sein du sensible. Elle correspond ainsi à l'échelle de l'œuvre artistique à un double fonctionnement, entre continuité (*fonction phrase*) et rupture (*fonction image*) de l'enchaînement. Les exemples filmiques convoqués par Rancière sont éloquents : d'une part, le jeu de mots à l'image du dérèglement burlesque de Harpo Marx dans *Une Nuit à Casablanca* et, d'autre part, le rapport de glissement intertextuel propre à l'essai filmique godardien *Histoire(s) du cinéma*. L'extension variable de la *phrase-image* laisse libre cours, au-delà de la puissance de la notion, à un flottement analytique par rapport aux caractéristiques cinématographiques. Le discours de l'analyse, en partant d'un modèle esthétique littéraire, est alors bien obligé de prélever les signes de contrariété pour la *fable cinématographique*, en vue de faire « parler » l'image.

La *phrase-image* conçue par Déotte dans « La temporalité du film », à l'aide de la pensée lyotardienne de l'*univers de phrase*, implique une limite propre à l'organisation de l'œuvre. Certes la limite n'est pas imposée à l'avance par la coupe : « C'est parce que la phrase-image tombe comme une question et non comme un objet tout délimité qu'il faut nécessairement enchaîner sur elle selon l'une ou plusieurs de ses différences. »<sup>8</sup> Mais elle est imposable par la nécessité d'un flux filmique. Il s'agit bien de prendre en considération ce qui inexorablement défile au cinéma en caractérisant les logiques, les figures qui motivent le passage du film<sup>9</sup> ; donc de revenir

à la spécificité de l'enchaînement filmique, de replacer les phrases-images dans la bobine, et de voir comment elles se défilent, se défient les unes les autres. Ce qu'il y a de caractéristique au cinéma, ce qui est peut-être là communément fabuleux, c'est que contrairement aux autres appareils la logique de l'enchaînement est une *question complètement ouverte*. D'autant plus ouverte que le cinéma peut intégrer des images de plusieurs appareils. Possiblement soumis à des interférences *gravitationnelles*, le film tombe sous la temporalité de la photographie, de la cure psychanalytique, du musée, etc. Ce qui rend plus prévisible et plus logique l'enchaînement pourrait s'apparenter à une histoire des formes et des genres filmiques. Le genre étant dans ce cas là une reconnaissance attestée du public d'un mode d'enchaînement selon des conventions stylistiques historiques. Une formule qui fonctionne, qui a fonctionné, un temps, qui fonctionnera autrement. Et la figure serait plus exactement une trace, un tracé du cinéma dans sa capacité à prévoir l'imprévisible selon des logiques immanentes ou contrariées d'appareils. Les figures d'enchaînement réduisent l'indétermination de l'univers des phrases-images sans pour autant l'éclipser, et la contraindre à la pleine prévisibilité des *mauvais films*. Car l'enchaînement cinématographique est essentiellement, en tout cas pour les bons films<sup>10</sup>, à la fois nécessaire et improbable ; on ne sait jamais sur quoi, sur quel invisible, sur quel *differend*, sur quelle *césure de la phrase-image précédente*, on enchaîne.

De plus, les figures et logiques d'enchaînement se dévoilent, se comprennent et se conçoivent dans un principe de succession, mais sans doute aussi de discontinuité, qui mériterait d'être théorisé<sup>11</sup>. Une sorte d'enchaînement à distance, à retardement, qui figure à la fois l'univers fictionnel et la place du spectateur dans le milieu des appareils. La caractérisation des figures d'enchaînement met au jour ce principe d'écart dans la contiguïté au *cours (de la forme) filmique*. Et donc, souvent ce qui fait figure, ce qui fait *différence différente de l'opposition*, c'est tout autant l'engendrement que la disparition de la fiction par des choix filmiques.

### **Figures d'enfermement : chambres noires et *fonds imageants***

Ce type d'approche et de recherche permet justement de confronter les cinématographies d'habitude opposées sur bien des plans (genre, style, positionnement culturel, reconnaissance artistique), telles que les œuvres de David Lynch et celles d'Alexandre Sokourov<sup>12</sup>. Mais les films mystère (de Lynch) et les essais contemplatifs (de Sokourov) enchaînent de même pour percer à jour les sombres rumeurs de la confusion et pour trouver un sens dans les souffrances du monde alentour.

Les constructions scénographiques et les montages déambulatoires, des couloirs noirs de la maison californienne aux salles de réception de l'Ermitage, créent des inclusions du dehors au-dedans. L'enchaînement, de plan en plan, au fond du plan, active continuellement les limites du visible en jouant sur les déconnexions et les passages. Les figures d'enfermement nous projettent ainsi dans des mondes et des temps multiples, à travers des franchissements de cadres dans le cadre : entrée dans la photographie-passage de Laura Palmer pour *Twin Peaks Fire Walk with Me* (1992), qui provoque un redéploiement spatio-temporel jusqu'à l'éigmatique et dédoublée « Chambre Rouge », déambulation à travers les toiles du musée dans *Elégie de la traversée* (2001) par le sujet-narrateur<sup>13</sup>, qui donne lieu à un basculement au plus près de la création des peintures hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces différentes versions de la fiction ainsi entrouvertes vont de pair avec plusieurs appareillages de la temporalité, du *ça a été* photographique à la suspension muséale, glissés dans l'expérience émotionnelle de l'espace. De plus, et cela va dans le même sens, les différents parcours du dehors au-dedans se déclinent sur fond de texture sonore enveloppante et de procédés imageants-déformants. Il y a quelque chose d'absorbant et de sensationnel dans ces anamorphoses multidirectionnelles, ces fluctuations du flou et ces matériologies sonores.

Les figures d'enfermement sont donc liées aux enjeux fictifs de ce qu'on pourrait appeler, suite aux travaux de Jean-Louis Leutrat, un « fantastique de l'intérieur ». Car la représentabilité du monde fictionnel, par le biais de l'enchaînement, comprend ainsi des chambres fortes du cinéma : *chambre noire*, *crypte*, *scène originale*, mise en avant du « fond du cadre ». Ces lieux construits par des figures d'enfermement, à même d'évoquer un gouffre, permettent de déplacer la violence (cinéma de Lynch) et la mélancolie (cinéma de Sokourov) en deçà de l'instantané du choc et de l'inscription de la perte. Les modes souterrains de raccordement et d'enchaînement, d'un lieu à l'autre, d'un visage à un autre, nous déplacent toujours plus à l'intérieur – dans un rapport permanent de perméabilité plastique avec l'extérieur. Ce trajet, seul sens possible de la signification perdue, permet ainsi de se protéger contre la menace d'effacement à chaque changement ou persistance du plan. Il n'y a qu'à voir la figure du flou plein cadre associée aux réapparitions figuratives de Pete Dayton, qui va jusqu'au « flou enchaîné » dans *Lost Highway*, ainsi que la dernière image, cette grisaille vaporeuse, dans la perspective du fond de *L'Arche russe*. Un tel principe de « fond imageant » apparaît dès lors comme l'ultime figure d'enchaînement, écho pensable de la *figure-matrice* de Lyotard. « La matrice fantasmatique, loin

d'être une origine, atteste que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une *figure-image* hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial »<sup>14</sup>. Car le fait d'enchaîner de l'intérieur, toujours plus au fond, et au flou du film, touche aussi à un principe d'engendrement infini susceptible de disparaître.

### **Figures de disparition : amnésies futures et appareils de secours**

Les figures d'enfermement ne sont donc pas seules en jeu. De façon à ouvrir davantage qu'à fermer cette réflexion sur les figures d'enchaînement au cinéma, rapprochons-nous de la disparition. Une des tendances persistantes du cinéma est d'enchaîner sur ce qui a disparu, sur la réalité de la disparition peut-être. Il n'y a qu'à se rappeler les discussions philosophiques qui ont eu lieu sur *l'esthétique disparitionniste*. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Déotte, à la fin de « La temporalité du film », interroge le lien du cinématographique et du numérique. Technique ? Appareil ? Le fait de rendre prévisible l'enchaînement sur le vide touche actuellement à de nouvelles façons de penser l'absence par les circuits d'images. Une autre façon d'enchaîner sur la disparition apparaît donc liée aux photographies et aux vidéos numériques et ce, par différentes modalités : multiplication de la retouche, infini de la reprise, réseau du remaniement. Une telle « mémoire de la disparition » mise en œuvre par les films contemporains s'écarte d'une logique perdue de la preuve (*Blow up* d'Antonioni, 1966) et d'une métaphore cinématographique du travail psychanalytique (*Je t'aime, je t'aime*, de Resnais, 1968). On peut penser actuellement à des cinéastes venus de la vidéo et du clip, des cinéastes tels que Kiyoshi Kurosawa et Michel Gondry. La mise en réseau intervient ainsi par le biais de stratégies et de mécaniques fictionnelles : l'invasion fantôme par le net dans *Kairo* (2001) qui conduit certains à l'évaporation humaine, d'autres à la résistance ; le retraitement des souvenirs dans *Eternal Sunshine of The Spotless Mind* (2004) qui conduit certains à perdre leur mémoire, d'autres à la sauver.

De la mémoire d'une séparation amoureuse à la mémoire d'Hiroshima, la catastrophe change certes d'échelle, mais il y a dans cette tendance à reconfigurer l'amnésie par des machines de disparition, d'après la disparition, une réflexion sur la modernité du cinéma qui rejoint la dimension d'*attraction* des premiers temps en remettant en piste les fantasmagories spectaculaires de la projection<sup>15</sup>. Fini le temps déjà consacré des successions du fixe comme dans *La Jetée* (Chris Marker, 1962),

---

même si le devenir photogrammatique du plan (plan gelé, photographie refilmée) continue de faire partie des figures imposées de la disparition. La multiplication des écrans – déjà présente pour ne citer que cet exemple remarquable dans le générique de *Soleil Vert* (Richard Fleischer, 1973) – et l'intégration des mises en boucle musicale du clip créent des « ciné-albums photo de la catastrophe », maniables, instrumentalisables. Le travail de réemploi de documents filmiques tournés en super 8 et de distorsion plastique des photographies familiales œuvre de manière à dépasser les figures traumatiques dans *Tarnation* (2003), une « auto-falsification » de Jonathan Caouette.

Un des jeux peut-être, un des enjeux en tout cas du cinéma contemporain par rapport à sa disparition prévue de longue date est de mettre dans les mains des personnages des prototypes d'appareil qui pourraient nous être utiles dans notre vie moderne. Le héros du film *Déjà vu* (Tony Scott, 2006), l'inspecteur de police Doug Earlin, est embarqué dans une course poursuite avec une voiture terroriste venue du passé virtuel (quatre jours avant l'actuel diégétique). De fait, pour pouvoir visualiser cette temporalité proche et lointaine, il est affublé d'un drôle d'appareil monoculaire, *the goggle rig*. Ce casque, le Visio en version française, lui fait voir, devant l'œil gauche, une image du passée à pourchasser sur un mini-écran, tandis que se découvre devant lui la route telle quelle dans le champ. Par le biais du surcadrage, lors de ces plans subjectifs, on a bien un *split-screen* entre deux temps distincts qui fait réfléchir aux puissances évolutives de l'appareil cinématographique. La coexistence à l'écran, du présent et du passé jusqu'à nouvel ordre, propose ainsi une version appareillée de l'*image-cristal* deleuzienne. L'interdépendance des temps soumis à de continues réactualisations s'effectue par une nouvelle forme d'action, celle de l'action technologique sur les images.

Le dernier film en date de Michel Gondry, *La Sciences des rêves* (2006), fait figure de conclusion à ce sujet. Stéphane Miroux, concepteur graphique d'un calendrier de « Désastrologie »<sup>16</sup>, donne à Stéphanie dont il est amoureux, une autre de ses inventions virtuelles. Cet instrument dénommé par Stéphane *one second time travel machine* ressemble à un jouet d'enfant bricolé avec un casque de baladeur datant d'il y a vingt ans. C'est une machine à remonter/à avancer à la fois son temps subjectif (désir contrarié d'embrasser sa belle) et le temps du film (impression de *jump cut* venant du flash de polaroïd intégré). L'enchaînement procède selon un principe de contamination amoureuse et d'indiscernabilité technique. L'ambiguïté est maintenue, à chaque mise en marche manuelle, quant à l'origine de la discontinuité : soit une saute réelle du montage,

soit une simulation de coupe franche par la répétition des mouvements corporels – à l'image notamment de l'enlacement réitéré de Stéphanie par Stéphane, « une fois pour le futur, et une fois pour le présent ».

Mettre les faux-raccords à portée de main des personnages, les amener à feuilleter des albums multi-supports, leur faire porter un instrument de vue cristalline, telles sont les stratégies fictionnelles pour que « l'identification aux appareils » soit mobilisée par les gestes de l'écran. Les figures d'enchaînement du cinéma, en touchant aux corps projetés, passeront peut-être plus heureusement dans les mentalités.

## Notes

<sup>1</sup> Cette simplification s'apparente en partie à une trahison. Pour mieux comprendre l'évolution d'un régime d'images à un autre, voir la réponse critique de Jean-Louis Leutrat (« Une allégorie à la Deleuze », *Revue d'esthétique*, no 45, 2004, pp. 87-97) à Jacques Rancière (« D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », dans *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2002, pp. 145-163). L'enjeu est bien le sens multiple du temps, entre histoire et *devenir*, chez Deleuze qui explique le paradoxe apparent dans son discours entre la coupure historique de la seconde guerre mondiale et l'histoire naturelle des images filmiques.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Cinéma 2, Paris, Minuit, 1985, p. 66. Voir Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 105-140, pour des précisions sur « Le double passage de *L'Image-mouvement* à *L'Image-temps* », en passant donc par des *situations sonores et optiques pures*.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, p. 17. Il précise : « À l'âge de Joyce et de Virginia Woolf, de Malevitch ou de Schöenberg, le cinéma semble venir tout exprès pour contrarier une télologie de la modernité artistique, opposant l'autonomie esthétique de l'art à sa soumission représentative ancienne. »

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, p. 17.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, p. 23.

<sup>6</sup> Jean-Louis Déotte, « La temporalité du film », dans *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes, 2004, pp. 311-322.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, « La phrase-image et la grande parataxe », dans *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 54-61.

<sup>8</sup> Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, p. 313.

<sup>9</sup> Il convient de marquer la différence entre le défilement (mouvement-durée de projection) et l'enchaînement (temporalité du film et éventuellement de la fiction). Le défilement, théorisé par Christian Metz et Thierry Kuntzel, s'intéresse forcément à la donnée cachée du photogramme qui fait parfois retour sous forme d'arrêts sur images, de plans gelés, de multi-écrans.

<sup>10</sup> On peut en effet se demander si, dans la pensée peut-être normative de Déotte, l'actualisation de l'enchaînement cinématographique, compris dans sa double dimension, n'aurait pas plus ou moins lieu selon les (bons ou les mauvais) films.

<sup>11</sup> Je remercie de fait Germain Roesz d'avoir pointé le problème d'une ouverture et d'une fermeture, d'une entrée et d'une sortie, dans le tracé des figures d'enchaînement, et d'avoir mentionné comme solution esthétique les travaux de Daniel Payot sur les *petites attaches* de l'art contemporain.

<sup>12</sup> Tel a été l'objet de ma thèse, *Figures d'enfermement dans les œuvres de David Lynch et d'Alexandre Sokourov. Perspectives esthétiques du cinéma contemporain*, sous la direction de Murielle Gagnebin, soutenue en décembre 2003, Université Paris Sorbonne-Nouvelle III.

<sup>13</sup> Pour une comparaison entre *Élégie de la traversée* (2001) avec *L'Arche russe* (2002), voir Diane Arnaud, « À l'ombre des toiles », dans *Le Cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005, pp. 53-62.

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, « Connivences du désir avec le figural », dans *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271. Le principe d'enchaînement par le « fond imageant » se rend visible, à l'instar de la *figure-matrice*, à la fin de l'œuvre de Sokourov, de manière à confirmer la nature insulaire de cette arche-Ermitage entourée d'eau.

<sup>15</sup> Voir pour les derniers développements à ce sujet *The Cinema of Attractions Reloaded* sous la direction de Wanda Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. Ce recueil d'articles (Tom Gunning, André Gaudreault, Frank Kessler, Laurent Guido, Charles Musser, Thomas Elsaesser, Christa Blümlinger, etc.) croise les données techniques, esthétiques et idéologiques du cinéma spectaculaire, des premiers temps à aujourd'hui (références à *Matrix*, *Spiderman*...).

<sup>16</sup> Pour chaque mois, Stéphane Miroux a dessiné une catastrophe « gravée dans la mémoire collective », telle que le tremblement de terre à Mexico en septembre 1985 et l'explosion de l'avion en plein vol, épargnant 230 passagers dans l'Atlantique Nord en juillet 1986... vingt ans avant la conception du film.