

La description sans fin ?

Diane Arnaud

Comment décrire ? Par où commencer, mettre en œuvre cet art des moyens qu'est (d)écrire ? Comment commencer pour que ce commencement soit, en son initialité même, une traversée pure.

Louis Marin, « Les fins de l'interprétation », *De la représentation*

Un mouvement de balancement : entre mémoires et désirs

La description du cinéma pose une série de difficultés qui prolongent les interrogations déjà soulevées, et en partie résolues, par les théoriciens de l'art¹. Louis Marin ne nous a-t-il pas encouragés dans « Mimésis et description » à transformer en question « la prétention d'exhaustivité et d'objectivité » que rendrait implicite la description d'un tableau de peinture ? La proposition prend la forme d'une invitation : « Introduisons comme problème [la] fiction [de la description] et comme outil d'analyse le fantasme de son désir². » Marin privilégie une théorie et une pratique qui permettraient de « reconduire la description à la descriptibilité » selon une dynamique structurale, non dénuée de sens logique, mais loin de se réduire à un système de classement. Pour ce faire, il part d'un modèle :

1.- Il ne s'agit pas ici de (re)faire une leçon introductive. Indiquons que les ouvrages de Philippe Hamon (*Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 9-36) et de Jessie Martin (*Décrire le film de cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 31-47) ont déjà retracé respectivement l'évolution de l'idée de descriptif dans le discours théorique (rhétorique, critique, poétique...) sur la littérature et les théories de la description en histoire de l'art.

2.- Louis Marin, « Mimésis et description » (1988), *De la représentation*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 1994, p. 259.

celui du regard porté sur l'œuvre, « à la fois attentif, analytique, objectif et traversé de désirs et de fantasmes, par lequel tout commence, je veux dire tout travail en histoire et en théorie de l'art »³. Est ainsi levée une contradiction inhérente à la démarche descriptive, quels que soient son objet et ses moyens, entre le souci de l'exactitude et l'écueil de l'exhaustivité. Envisager comme *point de départ* l'attention perceptive subjective et la « traversée » du regard implique d'emblée que la description opère un mouvement d'approche variant entre le proche et le lointain, ainsi qu'une mise en relation orientée des éléments constitutifs de l'œuvre.

C'est par le terme, somme toute équivalent, de « parcours » que Jacques Aumont a pensé l'entreprise descriptive dans le champ des études cinématographiques, comme si la réflexion conduite dans *À quoi pensent les films* allait de pair avec une question soufflée à demi-mot : *À quoi pensent les descripteurs ?* La réponse est nettement énoncée par le titre de son article consacré à la description ; c'est à « l'invention des faits »⁴. Pareille activité est la seule voie pour faire tenir ensemble les principes aussi fondamentaux que contradictoires d'« adhérence » et de « déplacement » dans la formation du discours descriptif⁵. Il y a forcément un risque à vouloir se fixer à l'une des deux extrémités : soit de s'attacher scrupuleusement à l'œuvre en y collant de (trop) près, soit de s'en détacher (trop) librement à partir de « ce qui fait saillie ». Aussi la nécessité à laquelle se sont confrontés les contributeurs du présent ouvrage est-elle de maintenir un mouvement salutaire de « balancement ». La description doit être *balancée* pour arriver à ses fins.

Il est amusant de constater que les agents du déséquilibre face au film – la fidélité excessive, le libertinage effréné – font écho aux difficultés rencontrées par le psychanalyste à l'égard du patient. Dans « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », Sigmund Freud s'interroge sur les conditions dans lesquelles une cure analytique risque de ne pas être concluante. Deux types de cas pathologiques présentent de fortes résistances : ceux qui fixent leur libido sur l'objet du désir pourtant inaccessible et ceux dont les pulsions sexuelles se déplacent fort aisément si frustration il y a⁶. La comparaison s'arrête là. Toutefois, Louis Marin évoque un cas limite de pratique descriptive non sans lien avec ces fluctuations psychiques. Le Diderot des *Salons*, ce « descripteur fantaisiste », transcrit son souvenir d'objets absents pour « des absents qui désirent voir ces objets » au point de se livrer à des « transactions

3. – L. Marin, « Le concept de figurabilité ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse » (1986), *op. cit.*, p. 63.

4. – Jacques Aumont, « La description ou L'invention des faits », *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 197.

5. – J. Aumont, *op. cit.*, p. 207. L'auteur y défend une approche à la fois pointilleuse et pointue de l'œuvre, qui fait écho aux concepts barthesiens de *studium* et de *punctum*.

6. – Sigmund Freud, « L'analyse sans fin et l'analyse avec fin » (1937), *Résultats, idées, problèmes*, II, trad. Janine Althounian, Paris, PUF, 1985, p. 257.

entre mémoires et désirs »⁷. Les descripteurs ici au travail ne laisseront libre cours à leur *phantasia*, à leur imagination littéraire, qu'avec une certaine réserve car la visée du discours ne consistera ni à remplacer, ni à dépasser le film. La finalité poursuivie est plus modestement de déceler la puissance théorique logée dans l'œuvre décrite.

Les grandes manœuvres : opérations de cinéma et protocoles descriptifs

Cet ouvrage collectif s'inscrit dans le prolongement du colloque *Décrire/Construire le cinéma*, organisé en 2011, qui a rassemblé esthéticiens de l'image, historiens du cinéma, philosophes et psychologues de la perception. La plupart des interventions sont reprises et approfondies pour mieux faire apparaître en quoi la description du cinéma appartient à un régime théorique. Il s'agit de penser le geste descriptif dans sa relation directe à la construction de concepts cinématographiques. Contrairement au système d'Erwin Panofsky qui détermine les trois niveaux de sens pour toute représentation artistique, en séparant intellectuellement la description pré-iconographique des étapes suivantes d'analyse iconographique et d'interprétation iconologique – avant de reconnaître toutefois *in extremis* qu'elles « ne forment qu'un seul et unique processus d'ensemble parfaitement homogène se développant organiquement en une succession de tensions et de détentes »⁸ –, il est question d'inventer des protocoles descriptifs qui mettent au jour les opérations cinématographiques spécifiques à un objet filmique singulier. D'emblée, l'entreprise hardie et ardue à laquelle tous les contributeurs se sont prêtés ici, quelle que soit leur discipline d'attache, comprend une dimension réflexive ; car « reconduire la description à la descriptibilité » nécessite d'intégrer, de réfléchir, et de déplacer, dans un même mouvement, jamais refoulé, sans cesse relancé, les difficultés qu'imposent les propriétés du matériau filmique et du dispositif cinématographique.

Repérages

La sélection et l'articulation des différents éléments d'une œuvre sont les gestes essentiels qui donnent à la description une orientation et un sens sans lesquels le discours s'enliserait dans les sables mouvants de l'énumération⁹. Seulement pour l'œuvre filmique, l'activité sélective de repérage est rendue encore plus

7.– L. Marin, « Le descripteur fantaisiste », *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 73.

8.– Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », *La Perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 255. Avant cet aveu, Panofsky précise de façon plus retenue que « la simple description primaire d'une œuvre d'art [...] est déjà une interprétation ayant trait à l'histoire des formes ou qu'au moins cette description inclut implicitement cette interprétation ».

9.– Seul le systématisme inspiré d'un Georges Perec, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), qui tente de décrire ce qu'il peut bien percevoir à des heures différentes, trois jours de suite, d'un même espace, la place Saint-Sulpice, parvient à faire de la tenue d'un inventaire dans le temps le préalable aux structures libres de l'écriture.

impérieuse, et encore plus complexe aussi, par la richesse des signes audiovisuels qui la constituent, par la mise en relation constante des données sensibles et narratives ainsi que par l'inéluctable effacement de ce qui, à l'écran, défile. La violence *du* cinéma, pointée par Hubert Damisch, se perçoit via la « relation originale, sinon originaire, que l'image filmique [...] entretient avec l'écran sur lequel elle se projette et qui est censé, jusqu'à nouvel ordre, en être le support, par définition transitoire »¹⁰. Le support de la représentation cinématographique ne garde aucune trace de la projection d'images-sons. Repérer, *au cinéma*, c'est se souvenir de ses premières impressions, reconstruire ce qui vient juste de (se) défiler¹¹. Décrire un film nécessite de prendre en compte, pour leur valeur d'aiguillage et de filtrage, les défaillances du processus de remémoration et, dès lors, de faire retour sur ce qui nous a échappé.

Dans sa contribution intitulée « Décrire un signifiant imaginaire », Marc Vernet revient justement sur l'époque, celle de la naissance universitaire des études cinématographiques, sous l'égide de la sémiologie de l'image, où il s'agissait de soumettre « le souvenir global mais incertain de la vision en salle » à « l'établissement rigoureux du texte » que la grande syntagmatique de Christian Metz et l'analyse textuelle de Raymond Bellour auront consacré. Les seules conditions envisageables pour l'étude du *film* étaient d'avoir la pellicule sous les yeux, à la table de visionnage, avant que les techniques de reproduction (de la VHS au DVD) ne facilitent l'opération de vérification par des manipulations diverses et variées, et possiblement infinies, d'arrêt, de retour, de chapitrage, d'accélération. Comme le suggère Hervé Joubert-Laurencin, ce mode de consultation objective, exerce somme toute profitable à la description s'il ne devient pas compulsif, a tendance au même titre que la recherche de systématisme dans l'analyse à omettre l'absence d'un objet filmique et à enrayeur son caractère fuyant. Car ce qui rapproche l'écriture sur un film d'un horizon de pensée sur le cinéma, c'est de savoir « décrire l'indescriptible ».

Indescriptibles

La façon dont les contributeurs de cet ouvrage vont approcher l'indescriptible prolonge et questionne le discours fondateur des années soixante-dix à ce sujet. Roland Barthes promouvait la recherche de traits signifiants sur les photogrammes d'*Ivan le Terrible* d'Eisenstein pour traquer le « propre filmique », à savoir « ce qui ne peut être décrit dans le film »¹². Il s'agit dorénavant de desserrer l'étau

10. – Hubert Damisch, « Trouer l'écran », *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Fiction & Cie », p. 168.

11. – Freud, dans « Construction dans l'analyse » (1937), caractérise de même la tâche de l'analyste alors que le patient tente de reconstituer une image « fidèle » et « complète dans toutes ses parties essentielles » des années oubliées : « Il faut que, d'après les indices échappés à l'oubli, [l'analyste] devine ou plus exactement qu'il construise ce qui a été oublié. » (*op. cit.*, p. 270-271). C'est nous qui soulignons.

12. – Roland Barthes, « Le troisième sens » (1970), *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Point Seuil », p. 58.

d'une analyse à l'arrêt et de « décrire le défilement » selon la proposition filée par Camille Mattei. Son écriture repart de cette « traversée » du regard, de ce « parcours », en reliant entre eux les souvenirs d'une suspension illusoire, d'un *musément*, qui l'ont saisie pendant *Elephant* de Gus Van Sant. Il arrive encore de nos jours, à l'ère du flux numérique, que certains objets filmiques, ni commercialisés, ni mis en ligne, ne soient accessibles qu'en salle. D'où l'importance de réfléchir à l'instauration de stratégies descriptives au cours de la projection. Barbara Turquier nous y invite pour « l'exemple des notes de visionnage » en formalisant des principes d'improvisation tant les spécificités poétiques du cinéma expérimental mettent au défi l'activité perceptive et rendent critiques les modalités de prélèvement, de liaison. Décrire le film amènera à relever des « marqueurs de virtualités », ces traces et ces effets inhérents aux rapports de forces qui travaillent le champ audiovisuel à l'encontre de la mimétique et de la dénomination¹³. On trouvera parmi la plupart des descripteurs cette tentation de repérer ce qui échappe à l'analogique, ce qui se situe à la limite du perceptible. Emmanuelle André en vient à penser, à pallier aussi, la « déprise du discours » au vu de *Mothlight*, ce film « visible et vivant » de Stan Brakhage, qui repose sur un trouble pur de la reconnaissance et de l'identification – trouble que Jessie Martin cherche à cerner dans sa description du sensible, à travers des mouvements incertains du visible, floconneux et écumeux, précisément entre « saisissement et déconcertation ».

Traductions

Décrire un film, c'est se déplacer au-delà de la simple référence à l'image vue. Par une sensibilité aigüe à l'écoute, Frédérique Berthet fait entendre « le bruit du monde » à travers *Alumbriamento* de Víctor Erice et Peter Szendy pointe du regard « le boniment général » dans l'adaptation du *Procès* de Franz Kafka par Orson Welles. La démarche descriptive se construit alors par une succession d'échos en donnant voix à l'entre-deux entre l'histoire du sonore et les accrocs du visuel. Car de manière fondamentale, la description du cinéma procède d'un transfert, d'une transposition entre les images-sons du film et les mots du discours. Cet écart irréductible dans l'exercice de traduction qui incombe au descripteur, encore faut-il le comprendre pour le combler, partiellement, via l'édification de passerelles et par des mises en parallèles... quitte à avoir le *vertige*¹⁴. Prolongeant les principes d'« impertinence » et d'« équivalence » qu'il a établis¹⁵, Jacques Aumont soutient et approfondit le mode de description par comparaison en relevant les effets sensiblement communs à plusieurs films. Sont privilégiés les rapprochements les plus audacieux, les moins évidents, à travers les images du cinéma,

13.- L. Marin, « Mimésis et description », *op. cit.*, p. 260.

14.- Voir Jessie Martin, *Vertige de la description. L'analyse de films en question*, Lyon, Aléas, 2011.

15.- J. Aumont, « La description ou L'invention des faits », *op. cit.*, p. 209.

qui éclairent au passage le rayonnement singulier de leur puissance figurative. Un autre moyen par lequel ressortent les différences criantes dans la mise en scène est d'inventer et de commenter, comme le propose Hervé Joubert-Laurencin, une description littéraire commune à deux œuvres filmiques, *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini et *Portier de nuit* de Liliana Cavani.

Mieux décrire demande à s'écarter des habitudes prises en analyse filmique, en allant jusqu'à éviter la description directe de son objet. La prise en compte des formes intentionnelles de la création impose parfois de traverser le miroir, de tourner son attention vers le « hors-cadre ». Pour rendre compte de la démarche sociologique et artistique du cinéma documentaire direct, en tant que « lieu de rencontre », Camille Bui démontre l'insuffisance du découpage analytique, un outil conventionnel de l'analyse formelle. Le souci de trouver les mots justes pose le problème de la dénomination et de la traduction de manière tout aussi critique quand Mélissa Gignac s'aventure à étudier des documents écrits, servant à la réalisation des films, dans le contexte du cinéma américain des années 1910. Il devient essentiel de passer outre la terminologie usuelle – le vocabulaire technique du cinéma ayant été formé après l'époque étudiée –, de sorte à ce que la tentative de description entre en correspondance avec l'enquête historiographique.

Modèles

Les descripteurs réunis ici, justement parce qu'ils viennent de disciplines diverses, font reposer leur approche de l'objet, aussi inventive et soucieuse soit-elle, sur des modèles préalables. Le rapport du discours descriptif à l'exigence historique, qu'Erwin Panofsky évoquait en termes de « conflits entre l'usage subjectif de la violence et l'historicité objective »¹⁶ est au cœur de l'étude conduite par Marc Vernet sur la politique des formes dans un film précédant *Naissance d'une nation* de D. W. Griffith. Frédérique Berthet inscrit sa démarche pour dénouer les fils du film de Victor Erice auprès des recherches actuelles sur l'histoire orale, notamment celles d'Arlette Farge. La tradition antique de l'*ekphrasis* sert ponctuellement de référence, et la méthode de classification en sciences naturelles de contre-modèle, pour Emmanuelle André, qui convoque la notion rhétorique d'*enargeia*, cette vivacité du discours propre à faire voir, en la transposant aux coordonnées du cinéma. Sous la forme d'un aller-retour à même de croiser les approches, Florence Dumora réfléchit à la fois au modèle des images oniriques dans les textes sur le cinéma des premiers temps et à l'inscription d'une théorie du mouvement cinématographique dans certains recensements de rêves. Cette inversion dans la modélisation va finalement

16. – E. Panofsky, « Contribution... », *op. cit.*, p. 255.

conduire à penser les différents régimes de description propres aux formes cinématographiques, quand le texte de Teresa Castro s'enroulera autour du diagramme de *The Spiral Jetty*.

Sens de lecture

Chacune des contributions offre plusieurs entrées possibles, étant donné qu'un choix d'objet appelle une méthode et une approche particulières. C'est autant une question de style qu'une question de sens qui président à l'organisation de l'ouvrage. Ce parcours part des *expériences* de vision : libertés prises par Barbara Turkiquer pour ses notes de visionnage face aux films expérimentaux, comparaisons tissées par Jacques Aumont entre des pans et des figures du cinéma, associations d'images proposées par Emmanuelle André en réaction à une déprise du discours. Dans un deuxième temps, on s'orientera à travers le déchiffrement critique des *signes* : description iconologique d'un état de siège politique par Marc Vernet, étude du hors-cadre documentaire par Camille Bui, choix des mots justes par Mélissa Gignac pour le document des *continuity script*, éloge d'Hervé Joubert-Laurencin de l'indescriptible pour l'adaptation pasolinienne du (con)texte de Sade.

Puis la description se soumettra aux *mouvements* contradictoires de l'imagination : le trouble de la perception face aux images d'Artavazd Pelechian et de Bill Viola reformulé par Jessie Martin, le modèle cinématographique du rêve déconstruit par Florence Dumora, le devenir imaginaire du défilement dans *Elephant* retracé par Camille Mattei. Enfin les descripteurs poursuivront des *voix* inattendues : le cri étouffé d'un nouveau-né dans l'histoire espagnole perçu et relayé par Frédérique Berthet, le discours en spirale de Robert Smithson dans l'établissement d'une description diagrammatique par Teresa Castro, le dédale du boniment dans le texte de Peter Szendy sur les hommes de l'ombre qui ont décrit et ponctué, dès sa naissance, les images du cinématographe avec courage et entêtement.