

Dévoilements (de la parole)

Guillaume Lafleur

Number 18, Spring 2009

Dans les fleurs du tapis. Fictions au détail

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2582ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2009). Dévoilements (de la parole). *Contre-jour*, (18), 147–153.

Dévoilements (de la parole)

Guillaume Lafleur

Au cinéma, le détail est irréductible à son inscription dans l'ensemble d'un film. Ce fait dénote un souci (le style) et permet aussi de constater une résistance intérieure aux contingences de production et aux contraintes matérielles qu'impose le monde tel qu'il va. Il n'en faut pas plus pour que des auteurs insistent sur le fragment, comme on l'observe sans effort dans les films où la structure narrative forme une mosaïque ou une suite elliptique.

Un tel parti pris devient un genre en soi, adopté par des cinéastes aussi divers que Michael Haneke, Hou Hsiao-Hsien, Christophe Honoré, François Girard ou même Abbas Kiarostami. Mais les exercices de style admirables que sont *Code inconnu* (Haneke) ou *Ten* (Kiarostami) font taire, jusqu'à un certain point, une dimension expressive propre au fragment, exalté dans le souci du détail, relevant tout bonnement du désir à filmer. Il y a une relation explicite entre les œuvres précitées et la manie de l'installation dans l'art vidéo contemporain. Comme si un défaut de style engageait les cinéastes à convoquer la narration de la vidéo inscrite dans l'espace muséal, avec ses balises en phase avec les pas de l'arpenteur, dans la salle. Une telle référence permettrait de repenser l'espace et le plan d'un film, en amplifiant leur rôle, par le fragment.

Sans doute, il y a là un malaise à négocier la mise au point d'un projet créatif par les seules puissances du cinéma. Le spectateur le moins attentif sait pourtant que les œuvres filmiques les plus farouchement attachées à leur forme ont fait du fragment — c'est-à-dire de la mise en valeur du détail — le cœur de la narration dans son ensemble, oscillant entre le franc souci plastique et un sens dramatique exemplaire. Les lignes qui suivent se veulent l'explicitation et l'apologie mesurées de cet apogée du style au cinéma.

Dans cette réflexion, une question m'accompagne : comment repérer là où se loge le désir du cinéaste ? Forcément, il peut s'inscrire dans un jeu de tensions avec le soi-disant désir du spectateur. À ce propos, l'attitude réceptive est pour bonne part portée par l'envie de connaître la suite du récit que l'on montre. L'attente d'un dévoilement, dans ces circonstances, peut placer le spectateur en phase avec le goût du détail dont témoignera le cinéaste, parfois en une affirmation compulsive du style. Nulle allusion, en ce cas, à l'image donnant à voir, crûment. Au contraire, un certain raffinement qui a tout l'air d'admettre une perversion du récepteur, sans doute constitutif de sa compulsion propre, forcément voyeuriste, justifiera que l'on diffère le dévoilement.

Par ce jeu pervers, il devient aisé de distinguer l'*ars poetica* du produit manufacturé dominant. Un film de Steven Soderbergh, *Bubble*, n'a que cela pour sujet. Il s'agit de révéler, au cœur du projet cinématographique industriel, l'inscription en creux de la singularité supprimée. Dans une banlieue américaine, la vie d'une communauté est liée au travail en usine, où l'on fabrique des poupées de plastique. *Bubble* montre le tableau fade des mœurs, en construisant une dramaturgie où l'ennui domine, entrecoupé de séquences documentaires, où les poupées reproduites à la chaîne signent la désincarnation à l'œuvre dans la vie courante. *Bubble*, certainement le film le plus radical et le plus fort de Soderbergh, est aussi l'aveu de désespoir d'un cinéaste endossant le rôle du malin de service dans l'œil du cyclone hollywoodien.

Cet exemple aide à saisir ce qui se trame de l'autre côté du spectre du cinéma, là où l'on croit à l'incarnation, où le plan de détail, la partie

et l'objet inanimé ne réduisent pas l'ensemble du propos. Au contraire, le bien nommé plan de coupe peut se projeter dans l'ensemble du mouvement de la vie que le film cherche à reproduire, en en donnant l'illustration pure, exemplaire.

Ainsi, montrez rien ou bien peu, faites un pas de côté, dites quelque chose à la place et l'angle mort de la compulsion du style s'efface, laissant l'érotisme occuper l'espace. Cette donne en guise de rappel, face à la violence du temps où l'accès à la métaphore est souvent bloqué, laissant le privilège à l'image seule d'affaiblir la présence, donnée toute crue à voir. Car le dévoilement, autant que le fragment du film en témoigne, est fortement associé à l'apparition et disparition successive de l'acteur, du héros. Au fond, qu'est-ce que la présence au cinéma ? Quoique nous soyons éblouis par le règne intense d'une apparition à l'image, la présence est légitimée par les renvois successifs à une réalité tangible et physique, depuis ce qu'Alain Jouffroy nomme « l'externet », soit le dehors, où les récepteurs font le guet. Cependant il est maintenant rare que le cinéma, au même titre que le tout-venant audiovisuel, donne à voir et dévoile. En somme, il devient régulièrement une pré-digestion du monde visible.

L'ancienne acception d'un cinéma au plus près de la boîte à fantômes, soit l'horizon du possible, d'un « monde qui s'accorde à nos désirs », comme le dit la formule de Michel Mourlet rendue célèbre par *Le mépris*, peut ici s'inverser. C'est déjà suggéré par le film de Godard, tableau cinglant de ce qui résiste, échappe au désir : soit l'idéal d'un film, ou encore l'être aimé. Pour mémoire, *Le mépris* raconte l'histoire d'un scénariste (Piccoli) qui va mener sa compagne (Bardot) dans les bras d'un producteur (Palance), afin de faciliter la réalisation d'un film de Fritz Lang, sans mesure commune avec son ambition d'origine. C'est un fatum, où les subjectivités se figent comme les statuaires grecs d'Athéna et Neptune, filmés en contrepoint de la mécanique dramaturgique en place. La nature des êtres et des choses s'écrase sous le poids des figures mythologiques anciennes.

Autre part, le dévoilement est peut-être la méthode la plus concrète par laquelle la mise en scène d'un film parvient à saisir ne serait-ce qu'un ersatz de présence. La stratégie du cinéaste Robert Bresson — une concentration sur le détail des gestes — peut se comprendre comme un mouvement majeur et inaugural en ce sens. Ainsi, dans *Pickpocket*, avec les frôlements de mains en plans rapprochés, leurs glissements sous les manteaux, se déploie progressivement la mécanique vicieuse du vol, de façon documentaire. Cet exemple du style bressonien est assez proche de la microdramaturgie du cinéma que définissait Béla Balázs dès les années vingt, avec cette tension dévoilée des rapports humains par le seul détail d'un geste, qu'autre part le terme de métonymie met bêtement à plat. La précision du geste, son exécution en plan rapproché peuvent constituer une somme d'expression, dans la mesure où cette présence se veut aussi le témoignage d'un tempérament, d'un caractère.

Dès que le geste est posé, une révolution s'annonce qui donne un portrait aigu des protagonistes, tout en justifiant ce qui va suivre. Regardez *Le diable probablement* (Bresson, toujours) et vous verrez l'acuité avec laquelle le cinéaste, par la représentation des corps, depuis la découpe du plan, exprime l'absence, la présence et les gestes. Une séquence représente une fin de messe. Le cadre d'un plan coupe des jeunes fidèles aux épaules, de telle sorte qu'il n'y a que des acéphales à l'image. La part manquante est naturellement vecteur de sens : ces jeunes, en porte-à-faux avec les dogmes et les rites, sont en mal d'âme. Les voilà, le regard barré, dépourvus de têtes ; l'œil de satan se loge en lieu et place de leur vide ontologique. Ici, le sens du plan est lié au détail manquant. Par conséquent, rendre visible n'est pas forcément donner la clé ou l'indice de la motivation des personnages au spectateur.

Il en va de même pour représenter des sensations : dans un moment d'alcôve, le dévoilement est exprimé en un simple plan rapproché. Dans *Le diable probablement*, cela est effectif par l'image de draps plissés, d'un corps absent ou disparaissant depuis l'extrême du cadre. Le détail exalte alors la présence d'acteur dont le corps tressaille et échappe à la rigidité du cadre, sa fugacité supposant d'éphémères émois. La voix reproduite y est essentielle, marquant la différence entre la sempiternelle marchandisation

des corps dont le cinéma se fait le relais redoutable, ainsi que le montre bien *Le mépris*, encore, où Bardot devient monnaie d'échange.

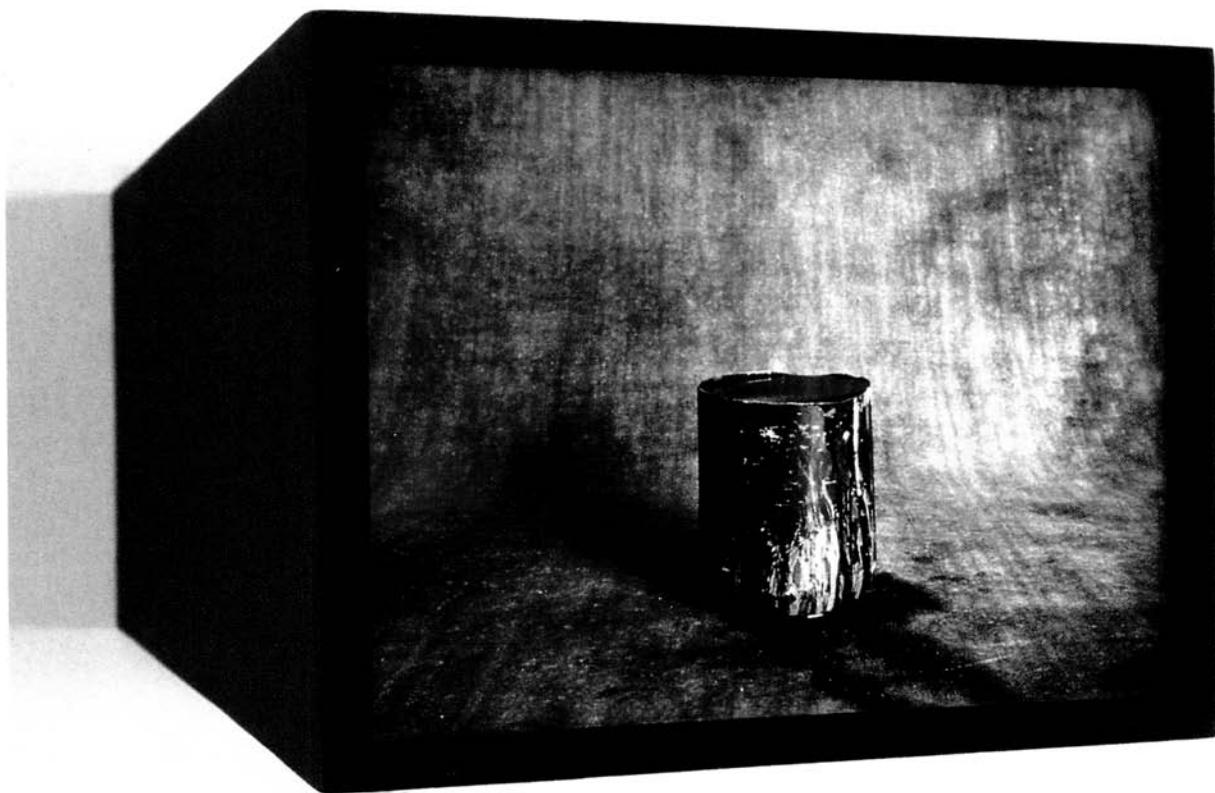
Avec l'incarnation par la parole advient l'érotisation de l'acteur en présence. De nouveau, *Le mépris* est un bon exemple, convoquant cette dualité entre l'érotisme et le corps marchandise, déssubjectivé et morbide. Dans les premières minutes du film, la relation entre la parole et l'image induit une critique de cela plus frontale que chez Bresson, par un jeu de rupture entre ce que l'on montre et ce que l'on entend. Détaillons : Bardot, allongée et nue au lit, demande à Piccoli s'il aime ses pieds, ses cuisses, ses fesses... À chaque fois, Piccoli répond : *oui... très... énormément...* Ce faisant, la caméra circule sommairement des pieds à la tête, tandis que nous entendons la voix des protagonistes, parfois en off. Dans cet exemple, la voix décrivant le corps propre conduit à son érotisation en un seul plan, sans valoriser une partie du corps plutôt qu'une autre, montrant d'ailleurs qu'elles peuvent se valoriser d'elles-mêmes. Coupez le son, puis cette intégrité du plan qui accorde un rôle précis à la voix est brimée. Dès lors, la séquence devient médiocre et désincarne absolument le propos.

Cela étant, le détail est d'autant plus révélé qu'on le dénie ou le voile. Le sens précis accordé au détail indique, bien sûr, une attention de tous les instants à la valeur de ce que l'on montre ou pas. Dans *Le mépris*, les fesses rebondies de la bimbo ne signifieraient rien d'autre sans le grain de la voix ; de même, la voix de la modèle bressonienne n'aurait de sens sans un certain mouvement de son corps dans le plan, même dans un plan de pied en cap laissant percevoir une a-synchronie entre la voix et le corps puisque, chez Bresson, l'expressivité du corps et l'incarnation par la voix sont deux aspects distincts de la présence.

C'est ainsi qu'un ancien assistant de Bresson, le cinéaste Benoît Jacquot, allait souvent « donner » sa voix dans les films du maître au cours des années soixante-dix, bien qu'il n'apparaissait pas à l'écran. En somme, au cinéma, le goût du détail met souvent en cause le mode d'apparition d'un acteur à l'image. À travers lui, c'est parfois d'une présence littéraire, profondément suggestive et matériellement ambivalente dont il est

question. Sans doute, le dernier projet inabouti de Bresson illustre à merveille cet état de fait. Dans son adaptation filmée de la Genèse, le cinéaste aurait représenté le déluge et la fuite des animaux en se contentant de filmer des traces de bêtes au sol.

L'actualité de cette approche poétique du cinéma est encore visible chez le cinéaste franco-américain Eugène Green. Dans *Le monde vivant*, conte insensé peuplé d'arbres magiques, de belle captive, de chevaliers intrépides et d'ogre, la réalité matérielle passe par la parole qui dénonce les envoûtements et maléfices. La belle captive, délivrée de l'ogre, dira à des enfants emprisonnés par le monstre qu'elle est maintenant leur mère, *par la parole*. La fin de l'enchantement, dans le film, correspond à ce moment où le corps est déterminé en une présence symbolique, que la parole subjective seule parvient à énoncer. Ceci a tout l'air d'un paradoxe, où la présence peut se délivrer d'elle-même, annoncer la fin du film, où la vie reprend ses droits. Mais, comme chez Bresson, cela est rendu possible par l'accumulation de détails imposés par une disjonction constante entre le lisible et le visible. Ce goût de rupture impose un ordre du sens dénié par les formes d'énonciation audiovisuelles normatives. Rendre visible une parole : telle est l'injonction humaniste, rompue à la valeur subjective, par laquelle le film offre son tribut au symbole et à la lettre.



Richard-Max Tremblay, *Contenu #6*, 1991, boîtier lumineux et cibachrome, 10 x 13 x 28 cm