

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

L'archi-road movie, ou le routage des sens

Peter Szendy

Numéro 19, printemps 2012

synchroniser
synchronizing

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012660ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012660ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Szendy, P. (2012). L'archi-road movie, ou le routage des sens. *Intermédialités / Intermediality*, (19), 139–154. <https://doi.org/10.7202/1012660ar>

Résumé de l'article

Chaque film est l'ouverture, le frayage d'un monde (de ce que Jean-Luc Nancy a pu appeler un *cinémonde*). Et d'un tel frayage, la route et le *road movie* sont plus que la figure ou la métaphore : ils en sont le schème moteur. Dès lors, la question de la synchronisation audiovisuelle se trouve déplacée : elle se reformule comme celle du *routage*, chaque fois singulier, des sens et de leur *accrochage* en tel ou tel point où leurs voies se touchent. C'est ce que l'on appelle ici, respectivement pour l'œil et l'oreille, l'*optoroute* et l'*otoroute* cinématiques, dont on recense et décrit les tracés dans nombre de films, notamment *Blow Out* (Brian De Palma, 1981), *Lost Highway* (David Lynch, 1997) et *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007).

L'archi-road movie, ou le routage des sens

PETER SZENDY

En 1966, Antonioni filmait dans *Blow-Up* un photographe de mode qui, développant et agrandissant ses clichés d'un couple amoureux surpris dans un parc, fait apparaître l'indice d'un meurtre. Quinze ans plus tard, en 1981, De Palma réalise avec *Blow Out* une sorte de *remake* dans lequel la photographie est remplacée par la phonographie, le protagoniste étant cette fois un bruiteur et preneur de son. Mais ce qui, au-delà de l'enquête, sera le nœud de l'intrigue, c'est la fabrique même du cinéma en tant que greffe audiovisuelle¹. C'est-à-dire aussi en tant que deuil de la synchronie qui, appelant dès lors une autre pensée de la coïncidence, nous *conduira* (c'est le mot) vers l'hypothèse d'un routage des sens.

On pourrait en effet dire de *Blow Out* qu'y est à l'œuvre une déconstruction du concept même d'audiovisuel : à la fois son démontage, la mise en scène de son impossibilité (la coprésence qu'il implique est irrémédiablement différée et emportée), ainsi que la réinscription, endeuillée pourtant, de son nécessaire fantasme et de ses effets. C'est pourquoi *Blow Out*, cette histoire d'accident de la route, sera ici un prélude obligé pour interroger plus généralement le cinéma comme *frayage* de l'expérience, où la vue et l'écoute ne cessent de se frôler, de se toucher, de se heurter, bref, de *s'accider* l'une l'autre. Et, nous y viendrons, le théâtre de ce qu'il faudra dès lors appeler leurs *accrochages* (dans tous les sens possibles de ce mot), c'est par excellence le *road movie* : non pas en tant que genre ou répertoire constitué, mais en tant que scénographie à chaque fois singulière de l'ouverture d'un (ciné)monde inédit².

1. Avec son installation vidéo intitulée *Up and Out* (1998), Christian Marclay, de façon joueuse et sérieuse à la fois, invite à la confrontation de l'original et du *remake*. En une sorte de greffe cinématographique croisée, *Up and Out* superpose en effet les images de *Blow-Up* à la bande-son de *Blow Out*, avec de saisissants effets de décalage, notamment à la fin, lorsque les dernières images d'Antonioni se déroulent dans un silence de mort, dû à la différence de durée des deux films.

2. Sur le *road movie* en général, voir notamment Devin Orgeron, *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, New York, Palgrave Macmillan,

I.

Les premières images de *Blow Out* sont un faux prologue. On croit être dans un film d'horreur flirtant avec un érotisme bon marché : dans une résidence pour jeunes filles, l'ombre d'un maniaque rôde et finit par s'approcher de l'une d'elles, nue sous la douche. Dans cette citation presque littérale de *Psycho*³, on voit le bras assassin qui écarte le rideau de plastique, la main qui brandit le couteau meurtrier et, enfin, le visage de la victime qui pousse un cri...

Changement brusque de décor : dans un studio de montage, le bruiteur, Jack Terry (John Travolta), discute avec le réalisateur de ces piètres séquences. Le cri de la jeune fille n'est pas convaincant, il faut en dénicher un meilleur. On comprend qu'il s'agissait d'un film dans le film : le cinéma parle ici de lui-même, de l'improbable synchronie de l'image et du son.

C'est alors qu'intervient le générique de début.

Les noms défilent sur un écran dédoublé, en *split screen* : à droite, Jack qui regarde les informations télévisées sur la campagne du gouverneur McRyan, candidat aux élections ; à gauche, gros plans sur ses magnétophones et tables de mixage. De même que les plans du film dans le film, les faits que les nouvelles rapportent et montrent seraient-ils *faits*, c'est-à-dire fabriqués, assemblés, montés ?

Fin du générique.

Jack sort de son studio. Il fait nuit. Il est dehors, dans la nature, sur le pont traversant la rivière. Pour se distraire, avec un plaisir et une curiosité visibles, il enregistre les sons les plus variés qu'il capte avec un long microphone directionnel, dont la caméra montre avec insistance la pointe, sorte de tête chercheuse ou de sonde. À chaque fois, le son précède l'image : le vent à travers les feuillages ; un couple qui passe (elle remarque Jack sur le pont, se demande si c'est un « voyeur », *a Peeping Tom*) ; un crapaud, puis un hibou... Jack a l'air amusé, comme un grand enfant jouant avec un sonar. Mais lorsqu'il entend soudain dans les oreillettes de son casque des crissements de pneus au loin, son expression change. Il dresse l'oreille, il a lui-même quelque chose d'animal dans son être aux aguets. Le potentiomètre de son magnétophone décrit déjà la course d'une voiture que l'on ne voit pas encore. On entend un bruit d'explosion (*blow-out*), et

2008 ; et David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002. Je reprends ici en partie l'analyse de *Blow Out* que j'avais proposée dans *Vacarme*, n° 36, été 2006, www.vacarme.org/rubrique191.html (dernière consultation le 4 juin 2012).

3. De la fameuse séquence au cours de laquelle Norman Bates (Anthony Perkins) assassine Marion Crane (Janet Leigh) dans la douche du motel.

voilà le véhicule qui apparaît à l'écran, lancé à vive allure sur le pont : il fait une embardée, heurte les barrières, tombe et s'enfonce lentement dans l'eau...

Dès ces dix premières minutes, dès ces séquences d'ouverture, avant même qu'une intrigue ne se noue, *Blow Out* est donc une saisissante mise en scène du montage audiovisuel comme trait d'union sans cesse retracé et différé. Soit l'image est déjà là et le son ne parvient pas à s'y ajuster (c'est le cas du cri sous la douche). Soit l'oreille (celle de Jack), appareillée de prothèses microphoniques, entend d'avance et de loin ce que l'œil ne perçoit pas encore.

La suite de *Blow Out* n'est que le vaste déploiement narratif de ce « discord » entre le visible et l'audible.

En se jetant à l'eau, Jack a réussi à extraire de la voiture Sally (Nancy Allen), mais le conducteur, qui n'était autre que le gouverneur McRyan, meurt. Peu à peu, en réécoutant ses enregistrements *in situ*, Jack soupçonne un crime plutôt qu'un accident. Il croit entendre un coup de feu sur ses bandes, mais il ne parvient pas à l'identifier, car le bruit en est masqué par l'explosion et le crissement des pneus. Bref, il y a un *masque sonore*, et c'est seulement en ayant recours à l'archive visuelle de l'accident que Jack pourra véritablement déceler ce qu'il soupçonnait déjà et entrevoyait (*entrécoutait*, devrait-on dire).

En effet, Jack découvre que le gouverneur faisait l'objet d'une machination politique visant à le discréditer. Un photographe, un pauvre type du nom de Karp (Dennis Franz), devait prendre de lui des clichés compromettants avec Sally, qui s'était prêtée au jeu. Aussi Karp a-t-il photographié en rafale leur passage en voiture sur le pont. Lorsque Jack découvre les photogrammes publiés dans la presse, il décide de les monter en une séquence qu'il sonorise avec ses bandes. Ainsi, la synchronisation révélera précisément, sur l'une des images, la trace de la lueur d'une arme à feu. Il en a désormais la preuve : la machination qui visait le scandale a pour des raisons obscures tourné à l'assassinat.

L'auteur du meurtre, le sinistre Burke (John Lithgow), cherche désormais à éliminer Sally qui, en tant que survivante, est devenue un témoin dangereux. Mais Jack, quant à lui, veut utiliser Sally pour remonter la piste jusqu'à l'assassin. Dans la longue et mémorable séquence finale, sur fond de feux d'artifice (c'est le jour de la fête de l'Indépendance, à Philadelphie), Sally rencontre Burke. Jack les écoute à distance, grâce à l'appareillage de radiotransmission qu'il a caché sous les vêtements de Sally. Et c'est ainsi que, perdu dans la foule des festivités, il entendra de loin les appels au secours de la jeune fille, puis son terrible cri lorsqu'elle meurt sous les coups de Burke. Les dernières images montrent Jack désespéré de n'avoir pu la sauver : il réécoute de façon obsessionnelle l'enregistrement du cri de sa mort, qu'il finit par utiliser pour sonoriser

la scène sous la douche du film dans le film. Un vrai cri, convaincant. *A good scream*. Enfin.

II.

Blow Out est donc d'abord un film sur le désajointement de l'audible et du visible. Le son est toujours en avance ou en retard, il ne colle jamais à l'image. À l'exception de deux instants ou incidents : celui du coup de feu dans le photomontage sonorisé de l'accident ; celui du cri de Sally, greffé *in fine* sur l'image de la jeune fille dans la douche.

142

En montrant ainsi le travail de synchronisation à l'écran, *dans* l'histoire, et en jouant ainsi à brouiller la frontière entre le dedans et le dehors de la diégèse, ce que semble vouloir mettre en scène ce remarquable *thriller*, c'est que l'audio-visuel, comme on dit, n'est qu'une sorte de dangereux glissement métonymique affectant la bande-son et l'image, l'une par rapport à l'autre. Leur loi, c'est le décalage. C'est un écart qui diffère l'une par et dans l'autre : le visible témoigne du secret de l'audible, et inversement.

Mais *Blow Out* est aussi, du même coup, un grand film sur l'écoute espionne ou de surveillance, qui est mise en scène sous la forme d'un double mouvement dans l'audition⁴. Car, dans sa pulsion de captation, l'écoute policière implique toujours l'avance ou le retard au regard du visible : elle s'oriente vers *l'indice* de ce qui, pour l'œil, n'est pas encore ou déjà plus *là*. En ce sens, elle est structurellement défectueuse, en défaut (c'est pourquoi, d'ailleurs, elle semble convoquer à l'infini son appareillage prothétique).

Entre cette écoute défaillante des mortels espions que nous sommes – nous, êtres finis toujours prêts à dresser l'oreille – et l'écoute à mort qui nous promet une synchronie totalisante, c'est un peu la vieille histoire d'Orphée que *Blow Out* raconte ainsi à nouveau.

Orphée, en effet, aura tué Eurydice par une sorte de surenchère inscrite dans son oreille mortelle : sa peur de ne pas ouïr tandis qu'il marche et chante le pousse à se tourner vers la vision qui lui est interdite, comme si la pulsion scopique, voire panoptique, promettait cette totalisation que l'oreille défectueuse se voit sans cesse dénier. Et c'est un phonodrame analogue, c'est une « ototra-gédie » audiovisuelle à tant d'égards semblable à ce que vit Jack dans *Blow Out*,

4. J'ai tenté de développer les conséquences générales d'une telle duplicité – ou diaphonie – logée au cœur de l'écoute. Voir *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007. J'y propose aussi une analyse de l'*Orfeo* de Monteverdi qui pourrait être lue en parallèle avec *Blow Out*.

entre l'instant où il aura plongé dans l'eau pour sauver Sally de la noyade (l'arrachant au Styx) et l'instant où il la fait mourir à nouveau en l'écoutant sans pouvoir la voir.

Quant au cri final, c'est le hurlement de la mort dans et comme la synchronie même. C'est le cri de terreur que recèle l'accident de la coïncidence parfaite. C'est l'arrêt de mort dans l'instant fantastique et fantasmatique où se résorbe la disjonction, dans le clin d'œil où plus rien ne diffère. Quand le son colle à l'image, quand il est présent à elle, quand il est là, ci-devant, *synchronisé à mort*, c'est alors que tout se renverse et se retourne dans l'infini du différé, dans le décalage absolu sans résorption possible, dans la perte et le deuil.

III.

143

À partir du deuil de la synchronie que nous conte cette fable « otoroutière » qu'est *Blow Out* – l'audiovisuel, comme tel, y apparaît en effet comme un accident de la route –, je voudrais tenter d'avancer quelques pistes en direction de ce que j'appellerai le routage des sens.

Si je devais choisir un mot, un seul et unique mot d'ordre pour ramasser la trajectoire qui nous attend maintenant, ce serait sans doute celui-ci : *Blickbahn*. Ce mot allemand est insolite, comme le note Jean-Luc Nancy : « terme rare, dont la lettre signifierait “frayage du regard”⁵ ». Ce signifiant inusuel, on le trouve pourtant ici ou là chez Heidegger : non seulement dans le § 42 des *Beiträge* auquel Nancy se réfère, mais aussi, par exemple, dans *L'introduction à la métaphysique* (à partir du § 45, où il apparaît également pourvu d'un préfixe : *Vor-blickbahn*, pour dire une sorte de pré-perspective qui s'est déjà ouverte avant que le regard n'y plonge⁶), ou encore dans *L'origine de l'œuvre d'art*, dans *Der Satz vom Grund*...

C'est donc ce terme étrange que je voudrais prendre pour devise ou guide (*Leitwort*, pourrait-on dire dans la langue de Heidegger), et c'est en suivant son frayage que nous nous laisserons *conduire*, entraîner ou embarquer dans ce qui

5. Jean-Luc Nancy, *La décloison* (Déconstruction du Christianisme 1), Paris, Galilée, 2005, p. 161.

6. Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Gesamtausgabe Band 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, p. 125 : « Die Blickbahn des Anblicks muss im voraus schon gebahnt sein. Wir nennen sie die Vor-blickbahn, die “Perspektive”. » Gilbert Kahn traduit ainsi : « Le champ d'inspection de ce que nous voyons doit être déjà ouvert d'avance. Nous le nommons le champ préalable d'inspection, la “perspective”. » *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1967, p. 125.

ressemblera à un étrange *road movie*. *Road movie*, du reste, pourrait être une traduction, certes maladroite ou fautive en apparence, de *Blickbahn*.

IV.

Mettons des images sur ce mot de *Blickbahn*. Imaginons : que serait un film dont le scénario se réduirait à ce seul et insolite lexème ?

144

On y verrait et entendrait peut-être ce qu'on entend et voit au cours du générique de *Lost Highway* de David Lynch (1997) : un bruit de vent et de moteur qui tourne, l'éclairage des phares, le défilement à folle allure d'une ligne jaune discontinue marquant les deux voies d'une route asphaltée qui s'enfonce dans la nuit. Pendant que les noms des acteurs et le titre s'affichent à l'écran telles des formes qui s'écrasent sur un pare-brise, en caractères jaunes comme la signalétique routière, on entend la voix de David Bowie dans *I'm Deranged* (sur l'album *Outside* en 1995), cette voix qui flotte de façon étrangement inquiétante sur fond de rythmique débridée – et l'on devine aussi en les attrapant au vol des bribes de paroles chantées : *how secrets travel*, comment les secrets voyagent, *cruise me babe*, drague-moi, roule-moi ou conduis-moi... L'écran vire peu à peu au noir total : fin du générique, le film peut commencer⁷.

Que regarde-t-on, avant même que *Lost Highway* n'entreprenne de raconter ceci ou de montrer cela ? Que voit-on dans la dromoscopie déchaînée de ce générique presque abstrait ? Chaque fois que je me repasse ces hypnotiques images sans images, je me dis : c'est comme si de tous les *road movies* de l'histoire du cinéma – depuis *Le Salaire de la peur* de Clouzot (1953) jusqu'à *The Road* de John Hillcoat (2009), en passant par le mythique *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969) ou *Duel* de Spielberg (1971) –, c'est comme si de tous ces films routiers donc, on retirait les personnages et leurs vécus, les paysages, les péripéties, les arrêts et les départs, les stations et les surprises ou les revirements qu'elles réservent, pour ne garder que... Que quoi ? Peut-être la simple forme d'un cadre en déplacement qui soit à même de produire la figure purement cinématique de la route. L'archi-scénario de la *Blickbahn*, en somme.

7. Voir David Lynch et Barry Gifford, *Lost Highway. Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 9 : « Scène 1. Ext[érieur]. Route à deux voies – nuit. Nous suivons un point de vue très net, illuminé par des phares. Nous flottons au-dessus d'une vieille route à deux voies qui traverse un paysage désolé de désert. Ce point de vue effrayant et lumineux continuera tout au long du générique. À la fin du générique, les phares semblent baisser d'intensité et très vite nous nous retrouvons dans le noir. »

V.

Dans *L'évidence du film*, Nancy décrit ainsi le dispositif du cinéma :

Le regardeur est fixé à une place dans l'obscurité d'une salle dont on ne peut pas dire que l'image filmique s'y trouve (comme une autre image pourrait le faire), puisqu'elle constitue en vérité tout un côté de cette salle. C'est ainsi la salle elle-même qui devient lieu ou dispositif de regard, boîte à regarder – ou plutôt : boîte qui est ou qui fait regard comme on dit, en français, « un regard » pour désigner une ouverture destinée à permettre une observation ou une inspection (dans une canalisation, dans une machine). Ici le regard est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation⁸.

Le regard filmique entre, pénètre, ouvre, fait effraction à la façon de l'opération chirurgicale qui, pour Benjamin déjà, constituait le paradigme du mouvement de la caméra⁹. Et c'est sans doute en vertu de ce caractère *endoscopique* que le cinéma, comme l'écrit encore Nancy, est « bien plus que l'invention d'un art surnuméraire » : il est « la poussée d'un schème de l'expérience¹⁰ ». Cette poussée, c'est celle d'un mouvement qui ne traverse pas des lieux déjà établis et distribués, mais qui les constitue plutôt : « Le mouvement me porte ailleurs mais l'"ailleurs" n'est pas préalablement donné : c'est ma venue qui en fera le "là-bas" où je serai venu d'"ici"¹¹. » Une telle cinématique de la vue, qui dispose et structure ce qu'elle traverse au fil de sa traversée, c'est le cinéma en tant que frayage du regard, *Blickbahn*. C'est le tracé ouvrant qui est caractéristique d'une pré-perspective et qui rend l'expérience cinématographique possible, qui fait qu'il y a ce « cinémonde » dont parle Nancy :

145

8. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 15.

9. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939], dans *Œuvres*, III, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 300 : « Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné*. » Benjamin ajoute en note : « * Les hardiesses du cameraman sont effectivement comparables à celles du chirurgien » (lequel, pouvait-on lire quelques lignes plus haut, « renonce à s'installer en face du malade [...] ; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre en lui »). Dans le cinéma récent, c'est sans doute *Panic Room* de David Fincher (2002) qui, grâce au renfort des effets numériques, démontre avec le plus de virtuosité cette puissance chirurgicale de la caméra et de ses *effractions*.

10. Nancy, 2001, p. 21.

11. *Ibid.*, p. 29.

[...] le cinémonde est un monde, le nôtre, dont l'expérience est schématisée – au sens kantien, c'est-à-dire rendue possible dans sa configuration – par le cinéma. Cela ne veut pas dire que notre monde ne répondrait qu'à ce schématisme, mais il le compte au nombre de ses conditions de possibilité. Lorsque nous regardons un paysage d'un train, d'un avion ou d'une voiture, ou bien lorsque nous fixons soudain un objet, un détail sur un visage ou bien un insecte, dans un certain mouvement d'approche du regard, lorsque nous découvrons la perspective d'une rue, lorsque nous apprécions une situation remarquable, étrange, surprenante ou déconcertante, mais aussi en buvant un café ou en descendant l'escalier, autant d'occasions sont tendues de penser ou de dire « c'est du cinéma »¹².

146

Or, la voiture qui est mentionnée ici n'est pas seulement un exemple parmi d'autres, ce n'est pas l'une quelconque de toutes ces situations qui favorisent une cinématisation de la vie. La voiture, ou plutôt le *road movie*, réinscrit la condition de possibilité de l'expérience cinématographique dans le cinémonde même : c'est le pli ou la re-marque – quasi transcendante, pourrait-on dire avec Derrida – du cinéma¹³.

« La voiture qui roule, écrit Nancy, est donc aussi deux fois une vérité cinématique : une fois en tant que boîte à regard, et une fois en tant que mouvement incessant¹⁴. » Aussi le *road movie* n'est-il pas un genre cinématographique parmi d'autres, mais le genre pour lequel il y va du cinéma comme tel. C'est au fond ce que Nancy, sans le formuler explicitement ainsi, ne cesse de dire à propos des films de Kiarostami : il décrit « le déplacement d'une voiture, de l'objectif en elle et hors d'elle : un film dont le sujet défile comme sa pellicule¹⁵ » ; il souligne toutes les fois où le réalisateur montre la « fenêtre d'une voiture », un « plan dans un rétroviseur¹⁶ », il note ces « fenêtres de voiture [...] qui ouvrent (amorcent) le film¹⁷ » ; il parle de « l'objectif que devient une voiture¹⁸ », de « l'image inlassable de la voiture, de ses fenêtres, pare-brise et rétroviseur comme autant de capteurs

12. Jean-Luc Nancy, « Cinéfile et cinémonde », *Trafic*, n° 50, P. O. L., mai 2004. Dans ces mêmes pages, Nancy va jusqu'à affirmer que le cinéma n'est rien de moins qu'« un *existential* au sens de Heidegger : une condition de possibilité de l'exister ».

13. Parmi tant d'autres textes où Derrida parle du quasi-transcendantal, retenons ce passage : « la loi quasi transcendante de la sérialité qui trouverait à s'illustrer [...] chaque fois que la condition transcendante d'une série fait aussi partie, paradoxalement, de la série », *Résistances – de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, p. 102.

14. Nancy, 2001, p. 29.

15. *Ibid.*, p. 11.

16. *Ibid.*, p. 17.

17. *Ibid.*, p. 15.

18. *Ibid.*, p. 31.

de vues¹⁹ » ou « capteurs d'images²⁰ ». Bref, comme il l'écrit à propos de *Et la vie continue* (1992), « l'auto [...] est l'objet central et le sujet du film, son personnage et sa boîte obscure, sa référence et son moteur²¹ ».

La voiture apparaît dès lors comme *l'embrayeur* du film (de chaque film où elle apparaît) sur le schème routier, sur le *routage* qui règle l'expérience filmique comme telle :

La conduite de la voiture a une grande importance : tourner le volant, sur ces routes en zigzag, changer de vitesse, serrer le frein. Il se produit un *embrayage* du film sur cette mécanique cinétique qui requiert l'attention du conducteur²².

Voilà pourquoi la *Blickbahn*, ce tracé ou traçage de la vue, se laisse sans cesse traduire et retraduire dans ce qu'il faudrait appeler l'*archi-road movie*, archi-trace du regard filmique ouvrant la pré-perspective du cinémonde :

147

C'est un registre du *frayage* permanent : sans cesse, il faut trouver, ouvrir la route [...]. L'auto promène l'écran, ou l'objectif, l'écran-objectif de son pare-brise toujours plus loin, et cet écran n'est justement *pas un écran* – ni un obstacle, ni une paroi de projection –, mais c'est un *écrit*, c'est une trace sinueuse, escarpée, poussiéreuse²³.

Au bout du compte, ce que Nancy donne ainsi à penser lorsqu'il analyse « le regard en tant que transport en avant », c'est, ni plus ni moins, l'ipséité filmique comme rapport à soi se différenciant dans et par le frayage imageant : « (dé)monstration qu'il n'y aura jamais eu de *soi* installé en position de spectateur, car un sujet n'est jamais que la pointe aiguë, ténue, d'une avancée qui se précède indéfiniment²⁴ ».

Voici le film que donc je suis.

VI.

La dromoscopie du générique de *Lost Highway* est littéralement préfigurée, chez Lynch, dans les images de *Blue Velvet* (1986), lors de la course éperdue dans laquelle Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) est entraîné sous la conduite de Frank Booth (Dennis Hopper, qui semble incarner ici la mémoire de *Easy Rider*). Tandis que *Mulholland Drive* (2000) changera de rythme, passera de

19. *Ibid.*, p. 39.

20. *Ibid.*, p. 51.

21. *Ibid.*, p. 67.

22. *Ibid.*, p. 53 (je souligne).

23. *Ibid.*, p. 67.

24. *Ibid.*

l'extrême vélocité à une lenteur presque aussi vertigineuse pour s'ouvrir sur la vision d'une automobile qui glisse au ralenti entre les bandes de la route serpentant dans les hauteurs de Los Angeles, avant d'être violemment percutée par un bolide lancé à toute allure. Le cinéma lynchien oscille ainsi entre les extrêmes de l'équipée sauvage (*Wild at Heart*, 1990) et de la lente traversée (en 1999, *A Straight Story* met en scène l'inoubliable odyssée d'une tondeuse à gazon à travers les États-Unis). Or, comme le suggère Lynch lui-même, cette imagerie de la voirie et de la locomotion, ces figures de la route, c'est tout simplement le film comme tel : « Une route », déclare-t-il, c'est certes « une avancée vers l'inconnu », mais « c'est aussi la définition du cinéma – les lumières s'éteignent, le rideau s'ouvre et on est parti, sans savoir où on va²⁵... » Une fois qu'on y prête attention, d'innombrables variations sur ce schème cinéroutier ne cessent de se présenter dans l'histoire du cinéma.

Dans *Christine* (1983), John Carpenter ne montre pas seulement la ligne jaune discontinue de la route nocturne sur laquelle fuit Buddy (William Ostrander) pour échapper à la meurtrière Plymouth d'Arnie (Keith Gordon). À chaque fois que la prise de vue se retourne vers Christine elle-même, à chaque fois que nous regardons face à face et pour ainsi dire les yeux dans les yeux l'automobile hantée, c'est aussi comme si le film tentait de réaliser le « contrechamp absolu²⁶ » : ce qu'on voit, c'est un habitacle noir qui disparaît derrière des phares éblouissants ; ce qui nous regarde, c'est une « boîte à regard », comme dit Nancy, entourée de projecteurs aveuglants.

Dans *Death Proof* (2007), Quentin Tarantino fait dire à l'un des personnages, Stuntman Mike (Kurt Russell), ces mots qui sont comme la formule algébrique du cinéma en tant qu'architrave « optoroutière » : « *this is a movie car* », déclare le cascadeur psychopathe en montrant son véhicule à la jeune Pam (Rose McGowan) qui ne se doute encore de rien ; « *sometimes when you're shooting a crash, the director wants to put the camera in the car* ». La jeune fille prend donc place au sein même de la « boîte à regard » en plexiglas, contre les parois de laquelle elle finira écrasée. Ici comme dans *Crash* de David Cronenberg (1996), la pulsion de mort va – ou roule – de pair avec la pulsion sexuelle, l'une

25. David Lynch, *Entretiens avec Chris Rodley*, trad. Serge Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 204.

26. Michel Chion parle ainsi du « mirage du *contrechamp absolu* : que les personnages du film pourraient nous voir comme nous les voyons... ». Autrement dit : que la caméra, adoptant le point de vue subjectif d'un personnage, se retourne en quelque sorte vers elle-même et, se traversant, vers nous qui regardons le film. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1982, p. 46.

embrayant sur le *drive* de l'autre. Mais ce que *Death Proof* met aussi et surtout en parallèle, c'est le déroulement de la pellicule et le défilement de la route : le film, rayé par endroits (Tarantino joue avec les codes de la mauvaise projection dans les salles dites *grindhouse*), est traversé à la verticale par une ligne discontinue et tressautant qui devient l'exact pendant visuel des tracés jaunes sur le bitume.

Death Proof est un *road movie* éminemment cinéphile, tramé d'allusions explicites ou fugaces à tant d'autres films, ouvrant d'innombrables bifurcations et carrefours dans l'histoire du genre. Ainsi, pendant que Julia (Sydney Tamiia Poitier) envoie un SMS amoureux, on entend la musique de *Blow Out*. Ou encore, à la fin de la seconde partie, on reconnaît, dans la Dodge Challenger blanche de 1970 dénichée par les trois filles, la voiture même de Kowalski dans *Vanishing Point* de Richard Sarafian (1971). Et l'on se prend alors à surimprimer aux images routières de *Death Proof* les inoubliables séquences de ce *road movie* d'anthologie, que les personnages de Tarantino ne cessent d'ailleurs de citer : Stuntman Mike parle des bons vieux *Vanishing Point days*, l'une des trois filles s'énerve de voir la cascadeuse insister à vouloir conduire *some fucking Vanishing Point car*. *Vanishing Point*, c'est en effet un défilé, un catalogue de routes, de pistes, de croisements, de panneaux de signalisation. Mille motifs routiers et autant de séquences parmi lesquelles je retiens tout particulièrement celle où Kowalski, s'approchant de la frontière du Nevada en étant poursuivi par deux voitures de police toutes sirènes hurlantes, évite de justesse deux camions de la voirie en train de tracer des bandes signalétiques blanches sur le bitume : les véhicules traceurs, du coup, détournent leur ligne en allant s'arrêter sur l'accotement – le frayage est dévié.

C'est ainsi toute l'histoire du cinéma que l'on se prend à vouloir revisiter à partir du schème de la *Blickbahn*²⁷. Avec la première séquence d'*Ossessione* de Luchino Visconti (1943), le néoréalisme lui aussi fraye sa voie en montrant une route filmée depuis la cabine d'un camion. Plus tard, dans le genre post-apocalyptique et sur fond d'images surimprimées en noir et blanc, on entend la voix off qui au début de *Mad Max 2* (1981) énonce solennellement : « *on the roads it was a white-line nightmare, only those mobile enough [...] would survive* ». Avec

27. S'il est vrai que, en 1896, la locomotive des frères Lumière a fondé le cinéma en fonçant ou fondant sur les spectateurs ahuris de *L'arrivée d'un train à la Ciotat*, alors on peut penser que le film a été hanté depuis ses débuts par les rails, les bandes, les pistes en tout genre. Voir les belles analyses que Raymond Bellour consacre à ce qu'il faudrait appeler des *trains d'images* dans *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P. O. L., 2009, p. 44-45 et *passim*.

le mouvement optoroutier, il y va en effet de la (sur)vie du film en général : de sa condition de possibilité – qu'il donne à voir, qui le donne à voir.

VII.

Depuis qu'il est aussi devenu sonore, le cinéma apparaît souvent comme une sorte de *remake* de ce vécu que Michel Chion a joliment raconté dans *Le promeneur écoutant*²⁸. Dans le second chapitre, intitulé « *On the Road* », le « chroniqueur d'écoutes » se décrit ainsi au volant de sa voiture, traversant les États-Unis. Il met de la musique, elle l'accompagne tandis que défilent devant ses yeux les paysages qu'il parcourt. Et il parle alors « de "l'effet musique de film" bien connu des autoradiophiles », lorsque, par exemple, « nous projetons tout en roulant la musique de Bach sur les panoramas sauvages de la côte²⁹... ». Cet effet bande-son déteint sur les sites qui se succèdent, il les assemble comme en un film – sans pellicule ni caméra – qui se déroule tandis qu'on roule.

Qu'en est-il donc, dans ce que j'appelle ici l'*archi-road movie*, du montage audiovisuel, du mouvement conjoint du déplacement autoroutier et de la phonographie amplifiée ? À côté de la *Blickbahn*, doit-on penser ce qu'il faudrait nommer une *Hörbahn*, un frayage sonore parallèle ? Mais s'agit-il de parallélisme, justement, sur ces pistes ou ces voies qui nous emportent déjà dans le cinémonde ?

Reprenons la route et prêtons l'oreille.

Dans *Vanishing Point*, c'est un DJ aveugle, Super Soul (Cleavon Little), qui accompagne avec ses mots et convoie en musique la folle course de Kowalski à travers les États-Unis. C'est lui qui, en piratant la fréquence de la police, semble presque pouvoir « router » le chauffard par l'émission quotidienne qu'il diffuse sur les ondes, selon un dispositif de radiopilotage à distance qui rappelle de loin celui mis en scène par Fritz Lang à la fin du *Testament du Docteur Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). Car là aussi on assiste à une course effrénée de voitures : celle de Baum (Oskar Beregi), qui fuit en fonçant droit devant parmi les arbres bordant la route, comme téléguidé dans sa conduite par la voix et la silhouette spectrales de Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) ; et celle du commissaire Lohmann (Otto Wernicke), qui poursuit le psychiatre fou avec l'aide de Kent (Gustav Diessl) comme chauffeur³⁰.

28. Michel Chion, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Éditions Plume, 1993.

29. *Ibid.*, p. 43.

30. Il est surprenant qu'Hitchcock, dans son importante et passionnante interview sur la course-poursuite comme paradigme du cinéma, ne dise rien du rôle de la bande-son.

Dans ces séquences comme dans le générique de *Lost Highway*, le tracé des deux voies sur le macadam (*Two-Lane Blacktop*, c'est aussi le titre d'un beau *road movie* de Monte Hellman en 1971), le marquage bipartite pourrait évoquer le dispositif audiovisuel comme tel. En effet, la double bande ou piste (*track*), c'est une figure possible pour le support du cinéma sonore : un ruban de pellicule sur lequel, à côté des photogrammes, court la bande-son (*soundtrack*), un peu comme une bande d'arrêt d'urgence, comme un accotement qui borderait la conduite des images, qui ourlerait le mouvement général par lequel le regard s'enfonce dans l'inconnu³¹.

Est-ce là l'archifilm d'archive de l'audiovision ? Serait-ce là la remarque quasi transcendante, à l'écran et en *split screen*, qui donnerait à écouter-voir les deux frayages parallèles du cinémonde – d'un côté le voir, de l'autre l'écouter – séparés par le tracé clignotant de la ligne jaune – intermittente – qui divise – tout en les assemblant – les deux pistes – ou bandes ?

151

VIII.

Le parallélisme est trompeur. Il est presque aussi naïf que la tranquille et jolie personnification de la piste sonore que proposait telle séquence du premier *Fantasia* de Walt Disney (1940). Car le schème audiovisuel du cinéma ne s'obtient pas par l'ajout côte à côte de deux voies, défilant l'une contre l'autre dans un frayage synchrone. Pour rester dans le registre du dessin animé, il faudrait peut-être plutôt se tourner vers Tex Avery et penser l'expérience de l'écouter-voir cinématographique comme une sortie, comme une embardée qui fait quitter l'optoroute des photogrammes vers la piste sonore qui la borde.

(« Core of the Movie – The Chase », qui a d'abord paru dans le *New York Times Magazine* du 29 octobre 1950, est repris dans *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Sidney Gottlieb (éd.), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 125 sq.

31. Il faudrait bien entendu prendre en compte ici l'histoire technologique du cinéma, avec les différents procédés de synchronisation entre sons et images qui l'ont jalonnée, et notamment l'adoption de la piste optique courant le long de la pellicule (le procédé dit *sound-on-film*, développé par Tri-Ergon et Tobis-Klangfilm au début des années 1930). Mais, de même que la page reste une unité, voire un concept déterminant sur les écrans déroulants de l'ordinateur, de même la figure de la *piste ou bande* continue-t-elle de configurer les représentations du sonore dans le contexte d'un film. Exactement comme le mot *film* lui-même, du reste, lorsqu'il persiste, à l'ère du numérique, à désigner une œuvre audiovisuelle par une métonymie issue d'une technologie antérieure (*film*, on le sait, veut dire « pellicule » en anglais).

Pauvre loup ! Dans un épisode de 1943 intitulé *Dumb-Hounded*, il fait tout pour échapper à Droopy (dont c'est d'ailleurs la première apparition à l'écran) : il devient une sorte de Kowalski animé, il sillonne le monde entier à toute vitesse, mais à chaque fois il est rattrapé par le chien policier. Lorsqu'il s'enfuit de son igloo du pôle Nord, traverse comme une flèche les États-Unis et se retrouve à courir désespérément dans une rue de New York, il n'a plus qu'une ultime solution pour tenter de semer le limier qui le traque : sortir du film. Il quitte donc l'image et, tandis qu'il glisse et patine dans le hors-cadre qui constitue le domaine de la bande-son, on entend comme des crissements de pneus.

Dans le *Testament du Docteur Mabuse* aussi, lorsque les deux voitures, lancées l'une après l'autre dans une course-poursuite effrénée, traversent une voie ferrée à l'instant précis où s'abaisse la barrière du passage à niveau, on aperçoit un panneau qui indique : *Achtung! Bahnübergang* (littéralement : « attention ! franchissement de voie »). Comme si l'articulation de la *Blickbahn* et de la *Hörbahn* devait être placée sous le signe de l'accident de la route, du heurt ou du choc qui menace de se produire : tandis que le fantôme de Mabuse en surimpression pointe du doigt la route que Baum doit suivre au volant, la caméra montre avec insistance l'accotement, suggérant l'écart imminent qui fera sortir le véhicule de sa bande.

Sur toutes ces pistes et ces routes, entre les bretelles et les échangeurs, il y a donc la hantise ou le fantasme de *l'accrochage*. Qui serait le point limite, le point d'accroche proprement filmique où chaque zone du sentir toucherait, *in extremis*, à son bord. Car sentir, comme l'écrit Nancy

c'est toujours sentir à la fois qu'il y a de l'autre (ce que l'on sent) et qu'il y a d'autres zones du sentir, ignorées par celle qui sent en ce moment, ou bien auxquelles celle-ci touche de tous côtés, mais seulement par la limite où elle cesse d'être la zone qu'elle est. Chaque sentir touche au reste du sentir comme à ce qu'il ne peut pas sentir. La vue ne voit pas le son, ni ne l'entend, bien que ce soit en elle-même aussi, ou à *même* elle-même, qu'elle *touche* à ce non-voir et qu'elle est touchée par lui³²...

Traduisons ces lignes dans le lexique du schème opto- et otoroutier : non seulement la *Blickbahn* ouvre la pré-perspective de ce qui peut dès lors venir à l'image mais il ne peut frayer ainsi la voie de la vue que s'il ne cesse en même temps de frôler ce qui se donne à entendre, voire de s'y heurter. Dans un tout autre contexte, Derrida soulignait qu'« il n'y a pas de frayage pur sans diffé-

32. Jean-Luc Nancy, « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? (Entretien sur la pluralité des mondes) », dans *Les muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 36.

rence³³ – c'est-à-dire, pour ce qui nous importe ici, sans différence des sens. Une différence toutefois qui ne précède pas le tracé de la route, car la vue et l'écoute, dans leur généralité stable, font défaut, avant de se (re)distribuer, l'une contre l'autre, tout contre, au rythme des cahots et des secousses qui accompagnent la percée du cinémonde.

Nancy fait d'abord l'hypothèse, dans *Les muses*, que « la ou les distributions des sens seraient elles-mêmes les produits de l'art³⁴ ». Et il n'hésite pas à affirmer ensuite :

Chaque œuvre est à sa façon une synesthésie, et l'ouverture d'un monde. Mais c'est en tant que "le monde" comme tel, en son être-monde [...], est pluralité de mondes³⁵.

Chaque fois unique, donc, le routage des sens dans les cinémondes.

Et c'est pourquoi il semble difficile de se précipiter à suivre les hérauts d'un « tournant auditif » ou « acoustique » (*auditory turn*, *acoustic turn*, *aural turn*), dans les sciences humaines, dans la théorie, dans la pensée. Indéniablement, il y a eu un intérêt renouvelé pour le son et l'écoute, auquel ou duquel participaient telles pages de Nancy, de moi-même, d'autres³⁶. Mais les virages qui dévient, qui dévoient le visible vers l'audible (ou inversement), ces virages ne sauraient être pris ou saisis d'en haut, à vol d'oiseau : si volte-face il y a, elle n'est pas à chercher ailleurs que dans le quasi-transcendantal où se plie le schème opto- et otoroutier sur le tournant qui se produit singulièrement ici et maintenant. C'est ainsi qu'il faut comprendre Nancy, je crois, lorsqu'il parle de « transimmanence » (« la

153

33. Jean-Luc Nancy, « Freud et la scène de l'écriture », dans *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 299.

34. Nancy, 1994, p. 26.

35. *Ibid.*, p. 58-59 (je souligne).

36. Voir notamment Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001 ; Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002 ; Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Durham, Duke University Press, 2003. C'est Don Ihde qui, le premier, a réclamé un « tournant auditif » (*auditory turn*) au sein de la tradition phénoménologique (*Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* [1976], Albany, SUNY Press, 2007. Mais l'expression semble refaire surface depuis environ une décennie comme l'indiquent trois indices parmi tant d'autres : Nick Yablon, « Echoes of the City : Spacing Sound, Sounding Space, 1888-1916 », *American Literary History*, vol. 19, n° 3, 2007 (où l'on peut lire : « recent literary, cultural, and historical studies take what might be called an "aural turn" ») ; Petra Maria Meyer (dir.), *Acoustic Turn*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008 ; Adrienne Janus, « Listening: Jean-Luc Nancy and the "Anti-Ocular" Turn in Continental Philosophy and Critical Theory », *Comparative Literature*, vol. 63, n° 2, Duke University Press, 2011.

transcendance d'une immanence qui ne sort pas d'elle-même en transcendant») et lorsqu'il souscrit au mot d'ordre d'Adorno selon lequel «l'esthétique suppose absolument l'immersion dans l'œuvre particulière³⁷».

Chaque fois unique, disais-je, le routage des sens.

37. Nancy, 1994, p. 63. Nancy cite la *Théorie esthétique* d'Adorno (*Ästhetische Theorie*, 1970).