

Conférence SNPhi (24/2/2022)

Qu'est-ce qu'un film?

Pascal Couté

Déterminations hétérogènes

Qu'est-ce qu'un film ? Un film est un monde. Mais qu'est-ce qu'un monde filmique ? C'est un ensemble de paramètres, ou de déterminations, hétérogènes qui se combinent tout en conservant leur hétérogénéité. On peut énumérer ses déterminations : diégèse, récit, scénario, personnages, sons, musique, dialogues, photographie, mise en scène (qui englobe la direction d'acteurs et le filmage proprement dit), montage. Cette liste, sans prétendre à l'exhaustivité, rassemble néanmoins l'essentiel des paramètres qui entrent en jeu pour constituer un monde filmique. Cependant, il est important de retenir que ses déterminations sont distinctes et le demeurent. Par exemple, une image n'est pas un son, un dialogue n'est pas une musique, la photographie n'est pas la mise en scène. Sans doute ces paramètres ont des liaisons entre eux, pour autant ils ne perdent pas leur hétérogénéité fondatrice.

Toutefois, si l'on examine le cinéma d'un point de vue esthétique (et dans une certaine mesure, historique), on peut distinguer, et cela est bien connu, un cinéma de l'homogénéité qui correspondrait à peu près à ce que l'on désigne comme « classicisme cinématographique », et un cinéma de l'hétérogénéité qui correspondrait à ce qui est nommé la « modernité cinématographique ». Il faut néanmoins indiquer que ce que nous entendons par cinéma classique et cinéma moderne n'est pas (ou très peu) une périodisation historique, mais des formes que l'on pourrait qualifier d'« esthétiques », dont les principes fondamentaux vont être indiqués ci-après.

Commençons tout d'abord par les caractéristiques du classicisme cinématographique, en tant que forme esthétique. On peut dégager deux axes principaux. D'une part, construire un film de telle sorte qu'il apparaisse comme un ensemble unifié, comme un tout parfaitement homogène. D'autre part, faire oublier les procédés cinématographiques pour donner l'illusion au spectateur qu'il est en face du réel lui-même, ce qu'il est d'usage de nommer la « transparence » cinématographique. Les deux axes sont souvent reliés et résolus ensemble, en particulier par le travail du montage. Soit celui-ci : à la charnière des années 1910/1920, aux Etats-Unis, les raccords sont devenus la règle d'or. Raccord dans le regard, dans le mouvement, dans l'axe, il s'agit toujours de donner l'impression d'une continuité unifiée, masquant ainsi la discontinuité matérielle entre les plans. Le montage devient alors invisible (dissimulation du procédé cinématographique), et opère une unification du film, créant ainsi un *analogon* de la perception visuelle du spectateur. Les changements dans l'échelle des plans, tout comme les mouvements d'appareils doivent également être imperceptibles. Pour se faire, réalisateur et monteur doivent éviter des changements trop brusques dans le passage d'un niveau de plan à un autre. Par exemple, dans la mesure du possible, dans la fabrication du film, on ne passera pas brutalement d'un plan large, voire très large, à un gros plan. Les

mouvements d'appareil, quant à eux, doivent toujours être justifiés par l'action du film. Un panoramique ou un travelling ne sera acceptable que s'il suit un personnage, un véhicule ou un objet quelconque, ce qui le rend là encore invisible, puisque le spectateur suivra le mouvement de la chose filmée, sans prêter garde au mouvement d'appareil. Mais si ces principes peuvent être la marque du cinéma classique, l'unité et l'homogénéité restent purement illusoire. Tout ce cinéma cherche à dissimuler les différences irréductibles des composants d'un film, mais il n'y a là qu'apparence. Malgré les procédés utilisés assez systématiquement par le cinéma classique, l'homogénéité recherchée n'est qu'un voile qui dissimule l'hétérogénéité irréductible des déterminations constitutives de tout film. Un son n'est jamais une image, et une photographie n'est pas un jeu d'acteurs, en dépit de ce que le montage dit « classique » cherche à faire croire au spectateur.

Quant au cinéma plus contemporain (soulignons que « contemporain » est un marquage temporel qu'il ne faut pas confondre avec « moderne » qui est une forme esthétique tout autant que « classique »), surtout dans les films américains, dans sa forme, s'il se démarque du cinéma classique, il joue rarement la carte du dévoilement de l'hétérogénéité structurelle d'un film. Sans doute, les intrigues sont plus labyrinthiques, les enchaînements le plus souvent *cut* (avec une utilisation plus rare du fondu enchaîné ou du fondu au noir), les plans souvent courts (entre trois et cinq secondes, contre six à huit dans le cinéma classique), les mouvements d'appareils plus visibles et plus fluides (en particulier avec l'usage de la *steadycam*), le rythme du récit plus rapide, la violence et le sexe assez explicites, les effets spéciaux plus spectaculaires. Il n'en reste pas moins que le souci d'homogénéité demeure et que la visibilité des procédés cinématographiques n'est guère à l'ordre du jour. Sans doute, par exemple, même si Tim Burton ou Wes Anderson ont un univers visuellement fort original, immédiatement reconnaissable, leur mise en scène reste finalement assez fidèle aux règles mises en place par le cinéma « classique ».

A l'inverse du cinéma classique, la modernité cinématographique vise précisément à briser l'unité classique, à déchirer le voile qui cherche à masquer les différences irréductibles constitutives de la mondanité de tout film. Une des caractéristiques essentielles du cinéma moderne, de manière discrète ou radicale, est d'empêcher que les films apparaissent comme des ensembles homogènes et clos sur eux-mêmes. Et même si *de facto*, la majorité des films (y compris les films contemporains) reste fidèle, moyennant quelques différences, aux canons classiques, le cinéma « moderne » existe et occupe, esthétiquement parlant, une place qu'il est impossible d'occulter.

Pour caractériser la modernité cinématographique prenons un exemple bien connu : *Monika* (*Sommaren mer Monika*, 1953) de Ingmar Bergman, à travers trois séquences de ce film.

Tout d'abord le tout début du film. Celui-ci s'ouvre sur une scène pré-générique montrant le port de Stockholm et ses bateaux. Cette scène ne joue aucun rôle narratif, et prend la forme d'une suite de plans brefs, reliés par des fondus enchaînés. Notons d'ailleurs que dans ce film, Bergman fait un usage très particulier du fondu enchaîné. Alors qu'en règle générale, ce dernier joue un rôle de ponctuation qui

relie deux scènes, ce n'est pas le cas dans *Monika*. En effet, ce procédé cinématographique n'est pas ici, une ponctuation qui ferait passer d'une scène à l'autre, puisqu'il est utilisé à l'intérieur d'une même scène. Et surtout, le fondu enchaîné, dans l'ouverture de *Monika*, n'établit pas une liaison entre les plans, comme il est ordinairement d'usage. Il s'agit plutôt d'un simple *passage* d'un plan à un autre sans enchaînement, comme une transition entre les plans, mais qui les maintient distincts, si bien que cette scène se caractérise par son hétérogénéité, et non son unité.

Un peu plus loin dans le film (à 36 minutes), une séquence montre les deux amoureux, Monika (Harriet Anderson) et Harry (Lars Ekborg) en escapade dans une île. L'essentiel de cette scène est fondé sur des plans reliés par des *cuts* ou des fondus enchaînés, et par une constante variation de l'échelle des plans. Par exemple, au début de l'extrait un très gros plan sur le visage de Monika qui se réveille est suivi par un plan très large où cette dernière est debout sur le bateau, comme perdue au milieu de la nature. Les deux plans successifs sont nettement en conflit. En effet, le 2^{ème} plan (= le plan très large) s'oppose frontalement au plan précédent (= le très gros plan sur le visage de Monika), ce qui n'est pour ainsi dire jamais le cas dans le cinéma classique qui cherche toujours à préserver l'unité entre les plans, ce qui est exactement le contraire de ce que fait ici Bergman.

Quant aux *cuts* et aux fondus enchaînés, omniprésents dans cette séquence, ils ne jouent pas un rôle de liaisons entre les plans. Bien au contraire, comme dans la scène pré-générique, ils ont une fonction de *désenchaînement* entre des plans qui demeurent hétérogènes. Par exemple, un *cut* fait passer brusquement d'un plan des deux amants enlacés en plan moyen, à un gros plan sur leur visage. Ou encore une série de plans très courts avec des fondus enchaînés montre la nature, et parfois les jeunes gens au milieu du paysage. En fait, tout le début de cette séquence (pendant plusieurs minutes), est fondé sur l'hétérogénéité de plans non raccordés entre eux.

Beaucoup plus loin dans le film (1heure 18 minutes), se situe un plan très célèbre. En effet, Bergman filme, pendant de longues secondes, le visage de Monika en gros plan **avec un regard face caméra**. Ce regard dit : je regarde une caméra, une caméra me filme. Bien plus, ce regard s'adresse ainsi aux spectateurs, révèle leur existence. Si bien que le regard face caméra dévoile tout autant le dispositif filmique que la position spectatorielle. En cela, il rompt avec l'impression de réalité qui caractérise l'écrasante majorité des films, à savoir donner l'illusion du réel en dissimulant à la fois la présence du filmage et celle du visionnage. Si bien que *Monika*, quoique dans son ensemble d'une facture assez classique, dans les deux scènes indiquées ci-dessus, brise l'unité cinématographique, et laisse place à une dispersion des plans sans jamais les unifier, tandis que le regard face caméra révèle ce que presque tout le cinéma s'attache à masquer.

Pour conclure sur la relation complexe du classicisme et de la modernité au cinéma, soulignons que la période historique et la forme esthétique ne sont pas des compartiments étanches et se mêlent parfois l'une à l'autre. Ainsi, un film peut à la fois appartenir historiquement, voire même, au moins en

partie, esthétiquement, au classicisme, tout en introduisant des éléments formels que l'on peut qualifier de "modernes". Par exemple, *Psychose* d'Alfred Hitchcock (*Psycho*, 1960), relève historiquement du Hollywood classique. En outre, le film apparaît comme un tout unifié, et est ainsi esthétiquement classique. Par contre, l'élimination du personnage principal, Marion Crane (Janet Leigh), au bout d'une demi-heure de métrage met en place une narration inédite et en rupture avec le classicisme, par sa manière d'égarer le spectateur (la formule est bien connue, Hitchcock lui-même déclarait qu'il faisait de la « direction de spectateurs »). En outre, si les raccords et l'utilisation de l'échelle des plans restent relativement classiques, il n'en va pas de même de certains mouvements d'appareil. Par exemple, lorsque le détective Arbogast se rend dans la maison de la supposée Madame Bates, la caméra le suit montant un escalier, puis le quitte pour s'élever le long d'un mur jusqu'au plafond, si bien que le surgissement de « Madame Bates » qui assassine Arbogast est vu en plongée verticale. Hitchcock explique lui-même qu'il a réalisé ce mouvement d'appareil pour éviter qu'on perçoive de face « Madame Bates », et ainsi empêcher que le spectateur voit que celle-ci n'est en fait que Norman Bates lui-même. Reste que ce mouvement de la caméra qui prend son autonomie par rapport aux personnages et qui devient ainsi parfaitement visible apparaît comme d'une grande modernité. A la fois classique et moderne, ce film peut constituer un parfait exemple du mélange entre ces deux formes esthétiques.

Monde filmique et peinture abstraite

En fait, la combinaison des déterminations constitutives d'un film (pour rappel : essentiellement diégèse, récit, scénario, personnages, sons, musique, dialogues, photographie, mise en scène, montage) n'annule pas leurs différences radicales. Elle ne peut que les dissimuler, et elle les dissimule effectivement dans la majorité des films (mais non pas dans leur totalité, comme l'indiquent les quelques exemples étudiés ci-dessus). Si bien qu'un film comme monde, dans sa structure interne, dans ce qui le constitue comme film, n'a rien d'une unité. Le rapport entre les propriétés donne naissance à un monde filmique qui laisse celles-ci irréductiblement distinctes. La notion de monde ne renvoie nullement à une unité qui annulerait, effacerait ou surplomberait les déterminations hétérogènes qui sont le film. Bien au contraire, *un* monde est multiple et exclut l'Un. Et précisément, l'article indéfini « un » s'oppose au substantif « l'Un ». Il faut toujours employer l'article indéfini : *un* monde filmique, *un* film-monde. *Le Monde* désigne la totalité des faits passés présents et futurs. Comme tel, il n'a aucune réalité concrète, puisque aucune réalité empirique ne peut prétendre être une telle totalité. Ainsi, nulle sensation, nulle perception ne peut être adéquate à un tel concept (on sait l'analyse de Kant sur ce point dans la *Critique de la Raison pure*). *Le Monde* comme totalité close et achevée n'a aucun rapport avec l'empirie. *Le Monde* est une abstraction qui n'a aucune existence concrète, un pur concept sans lien avec le réel. Sans doute, *le Monde* comme pur concept est parfaitement défini, mais cette définition reste abstraite, dans le sens où elle est hors de toute réalité empirique. Aucune donnée sensible ne peut être subsumée sous le concept de Monde. Tout à l'inverse, *un* monde n'existe que comme parfaitement inscrit dans la concrétion. Dans un film, ce

n'est pas la musique en général que l'on entend, mais *cette* musique. L'image est *cette* image, avec *cette* lumière, *ce* décor, *ces* personnages. Un film est toujours un film-monde, car il enveloppe un ensemble de déterminations hétérogènes et concrètes, parfaitement définies, non pas conceptuellement, mais de manière visuelle et sonore (car le cinéma n'est pas la philosophie). Et il n'y a aucune réelle complémentarité unifiante entre les déterminations constitutives d'un film. Leurs rapports n'unifient pas les termes qu'ils relient, laissant ces derniers présents dans leurs différences. Un film lui-même n'est pas distinct de ses propriétés constitutives et n'est nullement une unité surplombante. Un film est construit par ses déterminations hétérogènes, et n'est, par rapport à elles, en aucun cas, une réalité éminente. Il faudrait plutôt dire que ces déterminations s'enroulent sur elles-mêmes, sans perdre leurs différences, et forment alors un film. En ce sens, un film est un monde en tant que combinaison de différences irréductibles entre elles, et dont la coloration, la tonalité lui donnent toute sa réalité singulière.

Malgré des différences, nous ne sommes pas loin de certaines thèses développées par Vassili Kandinsky, à la fois peintre et théoricien de l'art, dans son premier livre, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (*Veber das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*), publié en 1912, mais écrit en 1910¹. Parallèlement à son activité spéculative, donc en tant que peintre, Kandinsky commence à développer ce qu'il nomme lui-même « peinture abstraite ». En effet, jusqu'en 1910, Kandinsky est un peintre figuratif, même s'il s'agit d'une figuration déjà assez éloignée de toute *mimesis* (une définition plus précise de « figuratif » et « abstrait » va être indiquée plus loin). Dans la décennie qui suivra, son activité de peintre le mènera à des aller-retours entre le figuratif et l'abstrait pour finalement abandonner complètement la figuration. Toutefois, il est frappant de remarquer que c'est la même année, 1910, que Kandinsky peint sa première œuvre abstraite, une aquarelle baptisée *Sans titre*, et qu'il écrit *Du spirituel dans l'art*, ouvrage qui donne des fondements théoriques très fermes et très novateurs à l'abstraction dans la peinture et, comme l'indique le titre complet du livre, à l'art dans son ensemble, et cela même si les termes d'« abstraction » et/ou d'« abstrait » n'apparaissent pas dans le titre du livre.

Qu'entend Kandinsky par « peinture abstraite » ? Comme chacun le sait, la peinture « figurative » est mimétique, c'est-à-dire représente le monde extérieur, certes non pas comme une reproduction fidèle de celui-ci, mais en ayant recours à une plus ou moins grande stylisation. La peinture « figurative » offre donc un champ très vaste à la *mimesis* qui peut être parfois très éloignée (ou très proche) des objets représentés. A l'inverse, la peinture « abstraite » ne représente rien du monde extérieur, rejette toute dimension mimétique. Cette peinture est ainsi « non figurative ». Néanmoins on ne peut s'en tenir à une définition aussi mince et surtout purement négative. Le terme « abstrait » est employé par Kandinsky dans un sens très précis (d'ailleurs pas si éloigné de son usage familier, non scientifique) : l'abstrait c'est l'intériorité, le spirituel, l'âme, par essence invisible. *Du spirituel dans l'art* s'ouvre sur une critique virulente de la société contemporaine (celle du début du XX^{ème} siècle), marquée, selon le terme

1 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, éditions Denoël, coll. Médiations, 1969.

qu'emploie Kandinsky, par le « matérialisme », à savoir une société entièrement tournée vers l'extérieur, vers les objets du monde extérieur. La conséquence de ce « matérialisme » est l'oubli de la vie intérieure, et l'art de cette conception du monde est l'art mimétique, exclusivement attaché à la représentation des réalités mondaines. De là, Kandinsky lance un appel quasi prophétique à un art opposé au « matérialisme », un art qui, par une sorte de conversion radicale, se détournerait du monde extérieur pour s'attacher à rendre perceptible l'intériorité. En ce sens, la peinture abstraite, selon Kandinsky, a pour projet d'utiliser les formes graphiques et les couleurs pour exprimer un contenu intérieur. Tournant le dos à la *mimesis*, la peinture ne doit plus avoir comme contenu les objets du monde, mais une réalité spirituelle. Toutefois, la thèse est plus complexe que cela. Kandinsky explique que la forme visible (c'est-à-dire le tableau) doit être homogène au contenu abstrait, spirituel. La conséquence en est que la forme, envisagée dans sa réalité la plus profonde est aussi abstraite que le contenu. Le caractère paradoxal d'une telle proposition (comment une forme visible pourrait-elle être abstraite ?) se résout à travers un apparent dualisme. Toute forme picturale comporte deux dimensions : un aspect visible (*ce graphisme, cette couleur*) et un aspect invisible, que Kandinsky nomme une « tonalité affective » ou encore une « sonorité intérieure ». Ce n'est pas par hasard que ce peintre et théoricien emprunte des termes à la musique (« tonalité », « sonorité ») qui est son grand guide, dans la mesure où la musique est un art essentiellement non mimétique. Soit l'exemple, donné par Kandinsky, des couleurs dans la peinture : le jaune donne une impression de proximité et le bleu, à l'inverse un sentiment de repli sur soi. Notre peintre écrit :

"Soit deux cercles de même grandeur, l'un peint en jaune, l'autre en bleu. Si l'on fixe ces cercles, on s'aperçoit rapidement que le jaune rayonne, qu'il prend un mouvement excentrique et se rapproche presque visiblement de l'extérieur. Le bleu, au contraire, est animé d'un mouvement concentrique que l'on peut comparer à celui de l'escargot retransché dans sa coquille"².

Pour les formes graphiques, un triangle placé dans le sens de la hauteur crée une sensation de stabilité, par différence avec un triangle placé de travers³. L'inspiration musicale ne se situe pas seulement au niveau des mots employés, mais bel et bien dans la conception de la forme artistique. Le rôle des couleurs et des formes en peinture renvoie à la musique. Dans celle-ci, les notes sont bien des sons perceptibles, alors que leur agencement produit de véritables données affectives. Par exemple, un accord majeur donne un sentiment de stabilité et de plénitude, alors qu'un accord mineur, par la diminution d'un demi-ton de la tierce, possède un élément d'inquiétude ou parfois d'étrangeté. Cependant, le dualisme évoqué plus haut (une forme est à la fois visible et invisible) est très relatif, car pour Kandinsky, tonalité affective et sonorité intérieure sont la réalité véritable de toute forme picturale. Si bien qu'une peinture présente à nos yeux de véritables êtres spirituels : « La forme, même abstraite, géométrique, possède son propre son intérieur, elle est un être spirituel. Un triangle est un être »⁴.

2 *Op. cit.* p.119.

3 Sur ce point *ibid.* p.106.

4 *Ibid.* p.96.

Sans suivre nécessairement le spiritualisme de Kandinsky, l'idée que toute œuvre d'art, et par là tout film, est une combinaison de tonalités, de sonorités, pour reprendre des termes musicaux, nous semble essentielle. En effet, un film se constitue à la fois comme un *être*, à la manière du triangle kandinskyen, et comme un être *singulier*, irréductible à aucun autre par la spécificité de ses tonalités, de ses sonorités, et pourrait-t-on ajouter en empruntant à la peinture, ses couleurs propres. A titre d'exemple, prenons deux films tout à fait différents, à savoir, *Les Fleurs de Shanghai* de Hou Hsiao-hsien (*Shang hai hua*, 1998), et un western de John Ford, *Le Convoi des braves* (*Wagonmaster*, 1950). Le film de Hou se passe entièrement dans des maisons closes, en Chine à la fin du XIX^{ème} siècle, où des hommes viennent boire, manger, jouer, fumer de l'opium et avoir des relations sexuelles avec des courtisanes. Il s'agit d'une sorte de chronique, sans intrigue principale, sans véritable début, ni fin, sans péripéties, mais parcouru par diverses micro-intrigues (par exemple, des mariages arrangés, la libération d'une fille pour telle somme d'argent, la relation particulière d'un client avec une des prostituées). *Le Convoi des braves*, tout à l'inverse des *Fleurs de Shanghai*, se déroule quasiment entièrement en extérieur, dans les paysages grandioses du Far-West. Le film raconte le voyage d'un convoi de mormons, guidés par deux cow-boys expérimentés, à travers la nature sauvage (la *wilderness* en anglais), en direction d'une vallée où ils souhaitent s'installer, et faire venir d'autres mormons.

Le seul point commun entre les deux films est que, dans celui de Ford, il s'agit également d'une chronique narrant la lutte des pionniers contre les obstacles que dressent devant eux les éléments naturels. Toutefois, la diégèse y est fortement structurée par l'intrigue principale (le cheminement du convoi) qui en constitue la colonne vertébrale. *A priori*, le film de Hou se situe plutôt du côté de la clôture (tout le film se passe dans des maisons closes), et celui de Ford du côté de l'ouverture (tout, ou presque se déroule en extérieur naturel). Par-là, *Les Fleurs de Shanghai* se situerait plutôt du côté du bleu concentrique de Kandinsky, et *Le Convoi des braves*, du côté du jaune excentrique. Toutefois, il n'en est rien, si l'on observe la mise en scène de chaque film. Celui de Hou est exclusivement constitué de plans-séquence reliés par des fondus au noir, et entrecoupé par des intertitres, indiquant la localisation des maisons closes dans la ville et le nom d'une courtisane, différente à chaque intertitre. Le jeu sur l'échelle des plans est très réduit (par exemple, le film ne comporte que deux gros plans sur des objets), on n'y remarque seulement quelques discrets panoramiques et travellings, la lumière donne un aspect légèrement doré aux images, et, comme signalé plus haut, le film ne comporte quasiment pas d'intrigue. Cette mise en scène, tout à fait singulière, donne au métrage une sorte de flottement des images qui sont comme en état d'apesanteur. Les clients fument de l'opium, et le film semble lui-même sous opium, par une légèreté, une absence de masse, une sorte de demi-conscience, d'apaisement, sans appui de quelque sorte que ce soit. En outre, alors que le film se déroule entièrement dans des maisons closes, aucun acte sexuel n'est présent à l'image, si bien que le corps semble comme dématérialisé (ce qui ne manque pas d'être paradoxal pour un

film dont les personnages sont des prostituées et leurs clients). Ces sensations, typiques des effets de l'opium, se communiquent au spectateur qui lui-même semble très vite se sentir dans un état opiomane. On connaît les vers de Baudelaire dans son poème *Le Poison* :

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,

Et c'est précisément ce qu'opère la mise en scène de Hou, si bien que, même si tout le film se passe dans des lieux fermés, sans le moindre extérieur, paradoxalement il semble constamment s'ouvrir, perdre toute limite, "agrandir l'illimité" pour paraphraser le poète. L'élément des *Fleurs de Shanghai*, c'est l'air : le film est complètement détaché de la terre, radicalement aérien. Ainsi, malgré des apparences trompeuses, Hou réalise un film qui se situe plutôt du côté du jaune excentrique de Kandinsky, dans l'ouvert, l'absence de limite, la proximité avec celui qui le visionne.

A l'inverse, le film de Ford (là encore malgré les apparences) va plutôt vers la clôture. Il ne comporte que deux mouvements d'appareils assez discrets, et n'est pour ainsi dire construit que par le découpage. La multiplicité des plans, de longueur variable, le jeu constant sur l'échelle des plans (des plans larges des grands espaces américains aux plans rapprochés sur les personnages), les raccords extrêmement précis, auxquels s'ajoute l'invisibilité de la caméra et du montage, aboutit à un film en quelque sorte *enraciné*. La mise en scène plonge les personnages et le convoi, qui est d'ailleurs lui-même un véritable personnage, dans la terre. Le découpage comme élément presque unique de réalisation exclut toute possibilité de flottement des images, élimine tout élément aérien et donne au *Convoi des braves* une masse, une pesanteur, par lesquelles le film est fondamentalement terrien. Le génie de Ford est précisément que son mode de réalisation est en accord parfait avec la diégèse. Les colons sont en quête d'une terre pour s'y installer, y demeurer, la conquérir et la faire fructifier. Rien d'étonnant alors à ce que Ford fonde son film sur l'élément de la terre (Ford disait souvent lui-même que, fils de paysans, il faisait des films de paysans). Le voyage à travers la *wilderness* n'est pas le centre du film, même si c'est ce que l'on voit à l'écran, mais la terre conquise par les pionniers.

Ou, peut-être plus exactement, le déplacement du convoi est lui-même un enracinement constant dans l'élément terrien, et ce, dès le départ des mormons de la petite ville présente au début du film, en direction de l'Ouest sauvage. L'originalité foncière de ce film est que le voyage ne déracine pas, tout au contraire, il ne cesse d'enraciner, de plonger des racines toujours plus profondément. Pour en revenir aux analyses de Kandinsky, le film de Ford relève en réalité du bleu concentrique. Les personnages, l'intrigue, la mise en scène ne cessent d'attirer toutes choses en eux, de les inscrire dans leur espace propre qui est celui de la civilisation opposée à la *wilderness*. La conquête de l'Ouest américain, thème central du genre western, loin de s'ouvrir aux vastes espaces qui caractérisent le Far-West, n'aura de cesse de replier ceux-ci sur le monde des pionniers, d'attirer, voire d'absorber, l'Autre dans le Même. Et ce n'est pas par hasard

si *Le Convoi des braves* narre le trajet de mormons vers une vallée où s'installer. Les mormons, par leur croyance religieuse et les comportements et apparences extérieurs qu'elle implique, forment une communauté soudée, mais aussi, voire surtout, repliée sur elle-même, ne composant qu'au minimum avec ceux n'appartenant pas à celle-ci. Repli sur soi, appropriation d'une terre prétendument vierge et inhabitée (on sait le sort qui sera celui des *Native Americans* lors de la conquête de l'Ouest), tout rappelle le bleu de Kandinsky, et pour reprendre la formule de dernier, le mouvement concentrique de cette couleur rappelle celui de « l'escargot qui se retranche dans sa coquille ». Quoique filmé en noir et blanc, *Le Convoi des braves* est un film bleu.

Film et littérature

Ces deux exemples, le jaune excentrique des *Fleurs de Shanghai*, le bleu concentrique du *Convoi des braves*, indique qu'un film a une tonalité qui lui est propre, qui le singularise radicalement. Et au-delà de la référence kandinskyenne à la musique, on pourrait tout autant emprunter à la peinture et dire que tout film a une couleur propre qui lui confère son unicité. Pourtant, le cinéma de fiction qui a très vite dominé la planète, semble plus proche de la littérature que de la peinture ou de la musique (ce qui n'est pas le cas dans le cinéma documentaire ou le cinéma expérimental). En effet, comme dans un roman ou une nouvelle, un film de fiction présente des personnages, protagonistes/antagonistes, leurs relations, leurs conflits, suivant souvent un schéma ternaire, et comportant un finale qui résout, ou non, ceux-ci.

Bien entendu, nous pensons essentiellement à la littérature classique, celle du XIX^{ème} siècle en particulier, et plus généralement à toute littérature antérieure aux recherches qui caractérisent le XX^{ème} et XXI^{ème} siècle, comme par exemple, le Nouveau Roman, l'Oulipo, la *beat génération*, et les écritures contemporaines, particulièrement anglo-saxonnes, comme celles de Don DeLillo ou de Thomas Pynchon. Toutefois, si le cinéma hérite de la littérature classique, c'est en même temps en s'en démarquant. En effet, le cinéma de fiction emploie des moyens cinématographiques (pour l'essentiel : montage, variation des angles de prises de vue, jeu sur l'échelle des plans, mouvements d'appareil), mais les met au service d'un contenu finalement assez proche de la littérature (diégèse, récit, personnages, conflits, résolution ou absence de résolution.). De là le paradoxe : le cinéma s'éloigne, voire rompt avec la forme littéraire pour s'affirmer comme art autonome, tout en conservant un contenu emprunté à la littérature. Les moyens formels propres au cinéma donnent à voir une diégèse qui est, pour l'essentiel, issue de la littérature. Si le cinéma se sépare de celle-ci, il conserve la plupart du temps un contenu très littéraire. Le cinéma « moderne » s'attachera précisément, à s'éloigner de cette structure, pour développer non seulement une forme proprement cinématographique (ce qu'opère déjà le cinéma « classique »), mais aussi un récit proprement cinématographique, c'est-à-dire une narration de l'histoire qui n'a plus grand chose à voir avec la littérature.

Citizen Kane (Welles, 1941) est un exemple célèbre avec sa narration entièrement construite en flash-backs. Ce « film-puzzle » fait progressivement découvrir la vie et la personnalité de Kane, mort au

début du film, de manière non linéaire, puisque les flash-backs, récits de proches du personnage central, ne suivent pas un ordre chronologique. Cette utilisation du flash-back comme révélation de la vérité, et compréhension d'un ou plusieurs personnages se retrouve d'ailleurs dans un certain nombre de films noirs (par exemple, *Les Tueurs/The Killers*, Robert Siodmak, 1946, ou *Boulevard du crépuscule/Sunset Blvd*, Billy Wilder, 1950) où le protagoniste principal est mort dès le début du film. Toutefois, si la forme « moderne », dans les quelques exemples indiqués, adopte une forme narrative non (ou peu) littéraire, il n'en reste pas moins que le contenu est en grande partie, tributaire de la littérature, avec en particulier, une diégèse, des personnages, des conflits et des résolutions ou non de ces derniers. Si le récit cinématographique « moderne » adopte une narration propre au cinéma qui n'a plus grand chose à voir avec la littérature, ce qui est raconté n'échappe pas totalement à la structure littéraire classique.

La question est alors : comment considérer le cinéma de fiction, dans sa forme comme dans son contenu, comme radicalement distinct de la littérature, quoiqu'il hérite de celle-ci ? Comment envisager le cinéma de fiction comme tout autant musical et pictural que narratif ? Bref, comment comprendre le cinéma comme un art qui doit finalement tout à lui-même, un art pleinement autonome, quels que soient les liens qu'il peut posséder avec d'autres arts ? La seule réponse possible nous semble être la suivante : les données narratives énoncées ci-dessus (et dérivées de la littérature) ne sont rien de plus que des éléments prenant place parmi tous ceux qui constituent le film (lumière, mise en scène, direction d'acteurs, montage pour ne rappeler que ces quelques exemples). Il n'y a, dans la réalité d'un film comme monde, aucun privilège de l'histoire racontée (la diégèse, et tout ce qui y est relié, tels les personnages et leurs relations). Sans doute, le cinéma de fiction est construit de telle sorte que tous les paramètres filmiques semblent au service d'une diégèse qui constitue l'essentiel du film. Toutefois, il s'agit, là encore, d'un effet de l'illusionnisme cinématographique. La transparence de la mise en scène, l'invisibilité du montage et du jeu sur l'échelle des plans sont des procédés visant à assurer le primat de la diégèse. Or, les procédés filmiques ont en réalité autant d'importance que l'histoire racontée pour la simple raison que si les déterminations qu'ils mettent en jeu étaient absentes, il n'y aurait tout simplement pas d'histoire racontée. Il faut aller au-delà de l'illusion cinématographique pour mettre en valeur toutes les déterminations qui caractérisent un film, et dont l'entrelacs, l'enroulement sur elles-mêmes, constitue le film comme monde. Et en remontant des apparences à la réalité, force est de constater qu'il n'y a aucune raison légitime pour accorder une quelconque primauté à l'histoire racontée.

Pictorialité et musicalité

La question des acteurs est de ce point de vue très importante. Que serait *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, Ford, 1939) sans John Wayne ? Que serait *Les 400 coups* (Truffaut, 1959) sans Jean-Pierre L aud ? Ce serait d'autres films, d'autres mondes filmiques, quand bien même l'histoire, le récit, la mise en scène, le montage seraient exactement les mêmes. C'est quasiment une banalité, mais il

convient de le rappeler : la modification d'une seule des déterminations constitutives d'un film conduit à un autre film. Erwin Panofsky, dans un article devenu célèbre, "Style et matière du 7^{ème} art", rapproche le cinéma du ballet. Dans celui-ci, le son et les images perçues s'entremêlent pour donner naissance à ce ballet avec sa tonalité propre. Pour Panofsky, il en est de même pour un film (même muet, puisque les salles comportaient presque toujours au minimum un piano pour accompagner le film). Si bien qu'en définitive, et malgré les apparences, le cinéma est finalement assez différent de la littérature, et se rapprocherait peut-être davantage de la peinture et de la musique. En effet, la composition dans le cadre est un des principaux problèmes communs à la peinture et au cinéma. Sans doute, la peinture donne naissance à des images fixes, alors que le propre du cinéma est la mobilité des images. De plus, la peinture n'a pas besoin du lourd matériel technologique que nécessite le cinéma. Cependant, chacun de ses arts, avec ses moyens propres, est confronté au même problème : où placer tel ou tel personnage à l'intérieur du cadre, que faire de tel objet, de tel costume, de tel élément du décor ? Toutes ces questions traversent la peinture comme le cinéma, même si les réponses ne sont bien souvent pas les mêmes. On peut toutefois indiquer certains rapprochements. Un cinéaste voulant une image entièrement nette utilisera une grande profondeur de champ, et un peintre avec la même intention, donnera, dans la profondeur du tableau la même précision dans le détail, la même "définition" (pour emprunter un terme à la photographie) à un objet proche qu'à un objet lointain. Sur ce point, il est clair qu'Orson Welles s'est posé les mêmes questions que Jan Van Eyck, et *Citizen Kane* trouve, avec les moyens du cinéma (le recours aux focales courtes), les solutions que *La Vierge du chancelier Rolin* découvre avec les moyens propres à la peinture (l'utilisation de la peinture à l'huile qui, séchant lentement, permet des retouches et une multiplication des détails tous également nets).

Comme la peinture, la musique est sans doute un des arts le plus proche du cinéma. Une fois levée l'hypothèque du rôle de la littérature dans le cinéma, un film se présente comme un monde constitué de déterminations hétérogènes dont l'entrelacs lui donne une tonalité qui le rend unique en son genre, en fonction de codes et de règles variant selon les périodes et les cultures. Or qu'est d'autre un morceau de musique ? Si, comme on l'a vu, l'histoire que raconte un film de fiction n'est pas son point central, mais une détermination au même rang que les autres, si un film se caractérise par sa sonorité, sa tonalité, qui le rend irréductible à tout autre, alors l'écart avec la musique tend à s'estomper. Entendons-nous bien : ce n'est pas parce qu'il comporte de la musique (intra ou extra-diégétique), voire beaucoup de musique (comme dans une comédie musicale), qu'un film se rapproche le plus de la musique. C'est peut-être d'ailleurs dans des films ne comportant que peu de musique que la dimension musicale est la plus présente. Quel film est plus musical que *Le Guépard* de Luchino Visconti (*Il gattopardo*, 1963), avec sa dimension opératique, son ampleur, ses couleurs somptueuses, ses mouvements d'appareil ou ses zoom qui traversent les images ? Ce film évoque bien sûr les *Quatre derniers Lieder* (*Vier Letzte Lieder*, 1948) de Richard Strauss, avec la voix qui s'élève au-dessus des cordes pour véritablement percer le monde, le

faire vibrer avec une intensité rarement égalée. Bien plus, le film de Visconti et les derniers *lieder* de Strauss marquent l'un et l'autre la fin d'un monde. De même que la vieille aristocratie sicilienne avec ses règles et ses codes se décompose peu à peu tout au long du film, le post-romantisme signe les dernières lueurs de la tonalité. De là, une musique de la beauté en train de se défaire, de vivre ses derniers moments. *Le Guépard* et les *Quatre derniers Lieder* : des œuvres de la fin, qui s'épuisent "Dans le rouge du couchant" (*Im Abendrot*, titre du dernier des quatre *lieder*, et poème de Joseph von Eichendorff). Le finale de ce poème ne convient-il pas parfaitement au *Guépard* ? Qu'on en juge :

O calme incommensurable du soir,
Si profond dans le rouge du couchant !
Comme nous sommes las de marcher !
Est-ce peut-être ceci la mort ?

De plus, le film de Visconti comme les *lieder* de Strauss mettent en avant de manière lancinante la question de l'anachronisme. Le prince Don Fabrizio Salina (Burt Lancaster) appartient à une époque révolue et n'a plus sa place dans le monde contemporain. Or, les *Quatre derniers Lieder* ont été composés en 1948, alors que le système tonal avait volé en éclats dès le début des années 10 (ainsi le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, œuvre phare de l'atonalité, date de 1912) avec le dodécaphonisme et le sérialisme des trois Viennois, Schoenberg, Berg et Webern. Les *Lieder* de Strauss, parfaitement tonaux, semblent méconnaître la révolution musicale de ce début du XX^{ème} siècle. En ce sens ils sont parfaitement anachroniques et, tel le Prince Salina du *Guépard*, appartiennent à une époque révolue. Le lien entre Visconti et la musique post-romantique est avéré avec *Mort à Venise* (*Morte a Venezia*, 1971), puisque, dans ce film, la quasi-décomposition du compositeur (Dirk Bogarde), fasciné par la beauté du jeune homme, est accompagné par l'Adagietto de la 5^{ème} symphonie de Mahler. Néanmoins, *Le Guépard* est peut-être plus musical que *Mort à Venise*, car le rapport à la musique est moins appuyé dans le premier film, si bien que Visconti n'a pas besoin d'avoir explicitement recours à une musique qui s'anéantit dans sa beauté, comme c'est le cas dans *Mort à Venise*. Ce qui importe n'est pas tant la musique que la musicalité, et celle-ci est peut-être la plus présente, quand la musique ne se montre pas dans son évidence.

Conclusion

Par là, tout film est une singularité, un monde singulier qui ne se rapporte fondamentalement qu'à lui-même : un film est un monde en soi. Peut-être, de manière quelque peu paradoxale, l'article indéfini est précisément ce qui définit le mieux un film comme monde singulier. Un film est unique, et cette unicité à la fois le définit parfaitement tout en le rendant irréductible à tout autre film. Un film comme monde : multiplicité de déterminations hétérogènes, unique en son genre, constituant ainsi une singularité absolue.