

CONFÉRENCES

Le film qui vient à l'esprit

Le bruit du marché

Victor Burgin

Le bruit du marché

Victor Burgin

L'hétérotopie cinématographique

À Nantes, dans les premiers temps de l'histoire du cinéma, André Breton et Jacques Vaché passaient des après-midi à errer d'un cinéma à l'autre : ils entraient au hasard dans une salle, restaient jusqu'à en avoir assez, puis partaient goûter le prochain extrait aléatoire dans la salle voisine. Le cinéma offre un refuge face à la monotonie toujours prompte à mordre les talons du citadin dans les rues de province. Si l'ennui, toutefois, refuse de lâcher prise même dans le sanctuaire cinématographique, le mieux est de se dégager et de se décoller du récit pour mettre le cap sur la prochaine distraction. Mais l'ennui n'est pas le seul enjeu des errances d'un film à l'autre de Breton et Vaché. À une époque plus avancée de l'histoire du cinéma, Raoul Ruiz allait voir des films dont l'action prenait place dans l'Antiquité classique avec pour seul désir de surprendre un avion dans les cieux antiques, d'apercevoir « le DC6 [l'avion] qui crève le ciel, pour l'éternité, pendant la course finale de Ben-Hur, la bataille navale de Cléopâtre ou les festins de Quo Vadis¹ » – et Roland Barthes, au cinéma, se découvrait fasciné avant tout par « la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de lumière, l'entrée, la sortie² ». Inventions des récalcitrants, de telles pratiques de visionnage s'approprient la production industrielle des plaisirs. Elles offrent un exemple de ce que Michel de Certeau a décrit comme « les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de "tactiques" articulées sur les "détails" du quotidien³. » Entrant par effraction dans le film, qu'elles morcellent par la même

occasion, de telles pratiques perturbent les modèles arrêtés qui déterminent l'ordre moral, politique et esthétique de la doxa telle qu'elle s'exprime à travers l'industrie du divertissement⁴. Au cours de l'histoire plus récente du cinéma, des pratiques de résistance moins réfléchies ont émergé dans le nouvel espace populaire qui s'est ouvert entre la salle de cinéma et les technologies vidéo mises à la disposition des particuliers. Peu d'individus extérieurs à l'industrie du cinéma ont fait l'expérience de « figer » une image d'une pellicule en acétate, ou de passer un film à l'envers – et encore moins celle de couper un film de façon à altérer la suite des images. L'apparition du magnétoscope et la distribution des films commerciaux en vidéocassette ont placé le substrat matériel de la narration entre les mains du public. L'ordre de la narration peut dorénavant être bouleversé aisément. Par exemple, le contrôle du film à l'aide du magnétoscope introduit des libertés symptomatiques telles que la répétition d'une séquence préférée ou la fixation sur une image obsessionnelle⁵. Par la suite, l'apparition du montage vidéo digital sur les PC familiaux « entrée de gamme » a élargi de façon exponentielle l'éventail des possibilités lorsqu'il s'agit de démanteler et de reconfigurer les objets jadis inviolables offerts par le cinéma narratif. En outre, même la pratique la plus banale et la plus neutre du « zapping » entre les films diffusés à la télévision offre désormais un équivalent sédentaire aux dérives ambulatoires de Breton et Vaché. Ce qui était alors invention avant-gardiste « a achevé son voyage de la poésie à la prose », pour reprendre les mots de Victor Shklovsky. La décomposition des films de fiction, autrefois subversive, est aujourd'hui la norme.

À l'heure actuelle, même sans intervention du spectateur, les films sont démontés et disloqués. L'expérience du cinéma était jadis localisée dans l'espace et le temps, dans le déroulement fini d'un récit, dans une salle spécifique, en un jour spécifique. Mais, avec le temps, un film a cessé d'être simplement un objet qu'on peut « aller voir » comme on pouvait aller assister à une représentation théâtrale ou bien regarder un tableau dans un musée. Aujourd'hui, comme je l'ai écrit dans un livre publié il y a quelque quinze ans :

« On peut rencontrer un "film" à travers les affiches et autres véhicules publicitaires, tels que les bandes-annonces et les extraits télévisés ; on peut le rencontrer à travers les critiques dans les journaux, les résumés dans les ouvrages de référence et les articles théoriques (avec leurs découpages de séquences "image par image"); à travers les photographies de plateau, agrandissements de photogrammes, objets promotionnels et ainsi de suite. En recueillant dans notre mémoire des fragments métonymiques de ce type, nous pouvons en venir à avoir l'impression de bien connaître un film que nous n'avons en réalité pas vu. Il est clair que ce "film" – objet psychique hétérogène construit à partir de bribes d'images éparpillées dans l'espace et le temps – diffère beaucoup, en tant qu'objet, de celui qu'on abordera dans le contexte de l'"analyse filmique"⁶. »

L'analyse filmique doit à présent se confronter à un « objet » d'une telle hétérogénéité qu'il appelle également l'étude de la photographie et de la télévision – en fait, ces disciplines partagent pour ainsi dire le même objet. Dans le dernier paragraphe de son compte-rendu d'un demi-siècle de théorie du cinéma, Francesco Casetti écrit :

« Pendant longtemps on n'a pas identifié le cinéma à une forme spécifique : le terme pouvait recouvrir un long-métrage de fiction, mais aussi une œuvre expérimentale, une production amateur en super-8, un documentaire ethnographique, un outil d'enseignement, le coup d'essai d'un auteur. À présent, le cinéma ne s'identifie même plus exclusivement aux films eux-mêmes... Les expériences que le cinéma a fait connaître nous reviennent sous la forme de vacances exotiques à la portée de tous, des clips vidéo, d'effets spéciaux utilisés lors des congrès des grandes entreprises... En outre, le cinéma à son tour se met à suivre la publicité, les magazines, les jeux vidéo, la télévision. Il n'a plus de place propre, car il est partout⁷. »

Le film narratif « classique » n'est devenu le seul et unique objet de l'analyse filmique que par l'élimination du « négatif » du film, de l'espace au-delà du cadre – non pas le « hors-champ » théorisé dans le passé, mais un espace formé à partir des nombreux lieux de transition entre le cinéma et les autres images dans et de la vie quotidienne. Michel Foucault emploie le terme d'« hétérotopie » pour désigner les lieux où sont juxtaposés « plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes

incompatibles⁸ ». L'incommensurabilité de ses éléments fait de l'hétérotopie un lieu d'instabilité et d'infraction. Bien que mises à l'écart de l'habitat habituel, les hétérotopies n'en ont pas moins de multiples relations avec d'autres lieux – par exemple, Foucault considère le bateau comme « l'hétérotopie par excellence », en ce qu'il s'agit d'un « lieu sans lieu » à même de toucher de nombreux lieux⁹. Le terme d'« hétérotopie » est un dérivé des mots grecs *heteros* et *topos*, « autre » et « lieu », avec un détour par la médecine anatomique. J'y entends l'écho de l'expression « einer anderen Lokalität », par laquelle Freud se référait à l'inconscient. Bien que Foucault n'ait explicitement appliqué le concept d'« hétérotopie » qu'à des espaces extérieurs réels, il en arrive néanmoins à aborder les hétérotopies par le biais d'une référence aux *utopies* – lieux qui n'ont pour toute substance physique que des représentations : signifiants matériels, réalité psychique, fantasme. Ce que nous pourrions appeler « l'hétérotopie cinématographique » se constitue à travers les espaces plus ou moins virtuels dans lesquels nous découvrons les fragments déplacés d'un film : Internet, les médias et ainsi de suite, mais aussi l'espace psychique d'un sujet-spectateur que Baudelaire le premier avait décrit comme « un kaléidoscope doué de conscience ».

Roland Barthes décrit comment un soir, « à moitié endormi sur une banquette de bar », il essaya de dénombrer tous les langages qui se trouvaient dans son champ auditif : « musiques, conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie dont une place de Tanger [...] est le lieu exemplaire ». Il continue :

« En moi aussi cela parlait [...] et cette parole dite "intérieure" ressemblait beaucoup au bruit de la place, à cet échelonnement de petites voix qui me venaient de l'extérieur : j'étais moi-même un lieu public, un souk; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là¹⁰. »

Ce « langage » est « lexical, sporadique¹¹ » et constitue un « discontinu définitif » au-dedans de lui. La « non-phrase » qui le compose n'est pas un préliminaire à la phrase, quelque chose à quoi il manque la

puissance suffisante pour accéder au statut de phrase, elle est plutôt « éternellement, superbement hors de la phrase ». Ici, écrit Barthes, « toute la linguistique tombait, elle qui ne croit qu'à la phrase », car la phrase « est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations. » Par-dessus tout, la phrase est cela qui est achevé¹². En se référant à « cette parole dite intérieure¹³ », Barthes fait très probablement allusion au linguiste russe Lev Vygotsky, inventeur de l'expression « langage intérieur ». À rebours du langage communicatif dirigé vers l'extérieur, écrit Vygotsky, le langage intérieur « apparaît comme décousu et incomplet¹⁴ ». Le « langage intérieur » de Vygotsky est le survivant à l'âge adulte de ce que Jean Piaget nomme le « langage égocentrique » du petit enfant. En terme psychanalytique, il représente la persistance des « processus primaires » qui précèdent chronologiquement les modes de pensée « secondaires » – en ce qu'il préfère les images aux mots et traite les mots comme des images. Lorsque Vygotsky observe que, dans le langage intérieur, « un seul mot est tellement saturé de sens qu'un grand nombre de mots serait nécessaire pour l'expliquer en langage externe¹⁵ », il nous est permis de supposer qu'il fait allusion au mécanisme que Freud désigne par le terme de « condensation », celui qui rend le rêve « laconique » en comparaison à la richesse des pensées de rêve¹⁶.

Les yeux mi-clos, Barthes voit une homologie entre la cacophonie du bar et ses pensées involontaires, où il découvre que nulle « phrase » ne se forme. À la sortie du film de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* (1999), un critique l'a comparé défavorablement à sa source, le récit *La Nouvelle rêvée*¹⁷ d'Arthur Schnitzler. Il fait observer que le récit de Schnitzler consiste en une série d'incidents sans lien entre eux que l'auteur parvient néanmoins à unifier en un tout chargé de sens grâce à la présence continue de la voix du narrateur. Le critique se plaignait que la version de Kubrick souffrait de l'abandon de ce procédé, et que par conséquent le récit demeurerait d'une incohérence gênante. « L'incohérence » que ce critique voyait dans le film de Kubrick pourrait être considérée comme un reflet structurel à l'intérieur du film de son extérieur immédiat, la mise en abyme* de son contexte existentiel. Une brève bande-annonce d'*Eyes Wide Shut* a été projetée dans

les cinémas pendant plusieurs semaines avant la sortie du film. Elle montrait les deux acteurs principaux en train de s'enlacer devant un miroir sur fond de rock'n'roll. Une photo de la même séquence habitait les murs de la ville (Paris en l'occurrence) sur les affiches annonçant le film. Pendant plusieurs semaines, *Eyes Wide Shut* ne fut rien de plus que cette affiche et cette bande-annonce. Lorsque le film sortit finalement en salles, on revit la brève séquence enchâssée dans le tout. Dans le passage de l'affiche à la bande-annonce puis au film, un dévoilement progressif avait eu lieu : de l'image, à la séquence, à l'enchaînement des séquences – comme si la présentation industrielle du cinéma commercial empruntait le modèle des structures psychiques : de la plus hâtivement condensée des représentations inconscientes aux formes conscientes les plus articulées, comme si « le bruit du marché », dans le sens le plus littéral, se conformait au sens psychologique de la métaphore barthésienne. Ouvert sur ce qui lui est extérieur par le système publicitaire, le film répand son contenu dans le courant de la vie quotidienne, où il va rejoindre d'autres reliquats de l'expérience quotidienne (« les menus syntagmes, les bouts de formules ») et où nulle phrase ne se forme.

Aujourd'hui, des années après qu'*Eyes Wide Shut* a pratiquement disparu des salles obscures, des débris du big-bang de son explosion publicitaire continuent de dériver dans l'espace virtuel. En introduisant le titre du film dans un moteur de recherche Internet, j'ai obtenu 76 200 résultats en 0,18 seconde. À peine quelques secondes plus tard, j'avais téléchargé une copie QuickTime de la bande-annonce de la « scène du miroir ». Les questions de production industrielle ont tendance à dominer les débats au sujet des effets de la technologie informatique sur le cinéma. Par exemple, on envisage un futur proche où les films seraient réalisés, distribués et projetés entièrement sous forme numérique, et un futur plus lointain dans lequel les acteurs vivants seraient remplacés par des *synthespians* générés par ordinateur¹⁸. Mais nous devons également envisager par quel biais les usages individuels de l'ordinateur sont susceptibles de produire des mutations dans les formes narratives. En tant que mode de diffusion, Internet offre aux vidéastes amateurs et aux artisans du détournement une

source presque inépuisable d'extraits de films, anciens et nouveaux¹⁹; et en tant qu'environnement, il est devenu le territoire de modes de récits qui ne doivent que peu de choses aux pratiques narratives traditionnelles. Par exemple, en 1996, une étudiante américaine a relié une caméra vidéo à son ordinateur et s'est mise à charger des images de sa chambre sur Internet. Jusqu'au Nouvel An 2004, date à laquelle elle a fermé son site, « Jennicam », des images de sa vie intime, auparavant privée, étaient disponibles à toute heure du jour et de la nuit pour n'importe quel internaute capable de se connecter à son site²⁰. Aux premières heures de cette initiative, depuis largement copiée et commercialisée, la présentation « en temps réel » de sa vie par cette jeune femme était transmise sous la forme d'une série d'« instantanés » immobiles pris à raison d'une image toutes les trois minutes. Il existe une quantité de sites Web où ces images sont archivées, toutes étiquetées avec la date et l'heure de leur prise : on peut y voir les composants latents du récit cinématographique potentiel d'une vie. Passé en accéléré, décrivant la raison de son propre intérêt pour le site « Jennicam », un de ses fans écrit : « C'est fascinant ! Cela se rapproche beaucoup des travaux entrepris par plusieurs artistes que je connais qui travaillent sur le récit²¹. » De même que la pratique autrefois avant-gardiste de Breton et Vaché s'est muée en un mode de visionnage banal, les usages les plus quotidiens de l'ordinateur ont engendré des formes de narration qui auraient très bien pu jadis être reçues comme des rejets avant-gardistes des régimes de représentation du cinéma réaliste classique.

L'image-séquence

Avec ses juxtapositions aléatoires d'éléments disparates à travers des emplacements spatiaux et temporels sans rapports entre eux, notre rencontre quotidienne avec l'environnement médiatique est l'analogie formelle de processus « intérieurs » tels que le langage intérieur et l'association involontaire²². Ceux-ci tendent à s'éloigner des progressions causales linéaires du processus secondaire de la pensée pour s'approcher de l'autre extrémité, celle du rêve – qui, souligne Freud, doit se comprendre non comme un récit unitaire mais comme un rébus fragmentaire. Les

processus primaires du travail du rêve sont ceux de l'inconscient en général. Lorsque Barthes écrit que, à l'intérieur de lui, « cela parlait », il évoque le « ça parle » de Lacan²³. Jean Laplanche et Serge Leclair décrivent les « mots » qui composent le discours inconscient comme « des éléments tirés du royaume de l'imaginaire – notamment de l'imagination visuelle » ; ils décrivent les « phrases » formées par ces mots comme « de brèves séquences, le plus souvent fragmentaires, circulaires et répétitives²⁴ ». De toute évidence, les « phrases » auxquelles se réfèrent Laplanche et Leclair sont équivalentes aux « menus syntagmes, [...] bouts de formule » qui pour Barthes sont indiscutablement « à l'extérieur de la phrase », au-delà de la linguistique. Les séquences minimales dont parlent Barthes sont typiques des chaînes fractionnaires réitératives qui forment les fantasmes inconscients²⁵. Comme le remarquent Laplanche et Pontalis, lorsque Freud parle de fantasme inconscient, « il semble parfois désigner par là une rêverie subliminale, préconsciente, à laquelle le sujet s'adonne et dont il prendra ou non réflexivement conscience²⁶ ». « À moitié endormi » – autrement dit dans une « rêverie subliminale, préconsciente » – Barthes est frappé par l'homologie entre la cacophonie du bar et ses pensées involontaires. Les phénomènes de la vie quotidienne forment un champ où s'amalgament des impressions endogènes et exogènes en grande partie isomorphes. Ce champ est la source de ce que Freud appelle les « restes diurnes » – vestiges du jour précédant le rêve, qui entrent dans le récit du rêve fait par l'analysant et imprègnent ses associations consécutives. Ces restes sont des images mentales. Celles-ci ne sont pas nécessairement visuelles (elles peuvent être auditives, tactiles, olfactives, enactives ou kinesthésiques), mais les images visuelles prédominent néanmoins.

Barthes, sur sa banquette, compare son « souk » interne au brouhaha de son environnement externe immédiat. D'un point de vue phénoménologique, « intérieur » et « extérieur » forment un seul et même continuum où se mêlent les perceptions, les souvenirs et les fantasmes. Jean Laplanche parle de la mémoire et du fantasme comme d'un « temps du sujet humain », que l'individu « secrète » indépendamment du temps historique (l'hétérotopie cinématographique est également hétérochronique).

Les « sécrétions » temporelles mêlent très souvent des souvenirs et fantasmes à des bribes de films ou d'autres sources médiatiques. Par exemple (il convient d'user ici du mode autobiographique), ma mère se trouvait dans un abri anti-aérien et moi dans son ventre lorsque sa maison fut gravement endommagée par une bombe qui rasa toute une rangée de maisons adjacentes à sa cible – une aciérie voisine. Je me souviens du visage pâle et angoissé de ma mère dans la pénombre de l'abri, et des silhouettes obscures de ceux qui se pressaient autour d'elle tandis que les bombes éclataient dehors. Ce « souvenir », bien sûr, est un fantasme, dont le décor est certainement tiré d'un film. Le paradoxe temporel qu'il présente témoigne de sa dette envers le processus primaire. Durant les quatre premières années de ma vie, mon père était à la guerre et ma mère tentait d'oublier ses soucis dans les salles obscures. Dès que j'eus passé le stade des crises de rage incontrôlables, je devins son compagnon dans ces sorties. Par exemple, voici ce que je crois être mon premier souvenir d'un film :

Une nuit sombre, quelqu'un marche dans un ruisseau étroit. Je vois seulement des pieds qui pataugent dans l'eau et des reflets de lumière intermittents venus de quelque part, en avant, où attend quelque chose de mystérieux et terrifiant.

Le récit du souvenir, bien sûr, le trahit. À la fois car il y a dans le souvenir une dimension intime qui exige qu'il demeure non-dit (secret) – et car le fait de le raconter revient à le dénaturer, le transformer, le diminuer. Inévitablement, comme le récit d'un rêve, le récit d'un souvenir place des éléments issus d'un champ synchronique dans la diachronie de la narration. Ce qui demeure le plus vrai dans mon récit, c'est ce qu'il y a de plus abstrait : la description d'une séquence d'une telle brièveté qu'elle pourrait presque correspondre à la description d'un plan fixe. Même si cette « image-séquence » est en elle-même d'une spécificité extrême, elle est, à tous autres égards, vague : elle associe « quelqu'un », « quelque part » et « quelque chose » sans préciser ni qui, ni où, ni quoi. Il n'y a rien avant, rien après, et même si l'action désigne un hors-champ,

l'expression « quelque part, en avant » ne s'en suffit pas moins à elle-même. De ce film, je ne me rappelle rien d'autre – pas d'autre scène, pas d'intrigue, pas de noms de personnages ou d'acteurs et pas de titre. Comment puis-je être sûr que ce souvenir se rapporte à un film ? Eh bien je le sais, c'est tout. D'ailleurs, l'image est en noir et blanc.

Le souvenir que je viens de décrire n'est pas de la même nature que celui que je conserve de la Mort telle que « vue » par le petit garçon dans *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman ou – dans le même film – de l'image que je garde de la grand-mère du petit garçon assise à la fenêtre. Ces exemples sont ceux qui me sont venus en premier lorsque j'ai « examiné » ma mémoire en quête d'un film que j'avais vu récemment. Il s'agit là d'images passagères et provisoires, sans nul doute sélectionnées inconsciemment pour leur association avec des pensées déjà à l'œuvre (l'enfance, la mère, la mort) – mais elles conviennent aussi bien à cette fin que tout autre souvenir que j'aurais pu exhumer, destiné à être oublié de nouveau après usage. Le « souvenir de la nuit et du ruisseau » est d'une autre nature. Il appartient à un fonds personnel permanent d'images de films que je crois avoir vus dans ma petite enfance, et qui se distinguent par le fait d'être associées à un affect spécifique – dans ce présent exemple, une certaine appréhension associée à l'idée de « quelque chose de mystérieux et terrifiant » –, et par celui d'apparaître sans lien avec d'autres souvenirs. Si je fouille davantage dans mes souvenirs d'enfance, je peux évoquer d'autres types d'images de films. Les premières, à mon sens, sont principalement des extraits interchangeable de films sur l'Angleterre en temps de guerre. Elles forment une bibliothèque de stéréotypes qui représentent ce qui a dû me donner, enfant, l'impression d'être le fait le plus important du monde qui m'entourait (notamment car on me présentait ce fait comme la raison de l'absence de mon père). En plus d'une petite collection d'images énigmatiques et d'une bibliothèque, plus volumineuse, d'images de films situés pendant la guerre, je conserve également d'autres types d'images de séances de cinéma de mon enfance plus tardive. Celles-ci ne sont ni mystérieuses ni génériques, mais elles ont tendance à être associées avec des événements de mon histoire personnelle : qu'ils soient survenus

en réaction directe à la vision d'un film, ou se soient produits peu après que j'aie vu le film. Encore plus tard, à partir de l'âge adulte, je peux me rappeler des séquences de films qui m'ont surtout impressionné à titre d'exemples d'art cinématographique, et de films visionnés à simple fin de distraction, que je compte oublier bien vite. Dans le même mouvement, la totalité de tous les films que j'ai vus découle du et participe au fonds d'histoires stéréotypées « déjà lues / déjà vues » susceptibles d'expliquer spontanément pour moi une image figurant sur l'affiche d'un film que je n'ai pas vu, ou d'autres types d'images rencontrées par hasard dans l'environnement médiatique.

Jusqu'ici, les exemples que j'ai donnés sont issus d'images remémorées volontairement, et je n'ai pas parlé de leurs relations aux perceptions réelles. Mais les images mentales dérivées des films peuvent aussi bien survenir sous la forme d'associations involontaires et sont souvent provoquées par des événements extérieurs. Par exemple : je traverse la campagne française dans le train de Paris à Londres. Tout à l'heure, comme j'attendais le départ du train dans la gare du Nord, un couple d'une cinquantaine d'années a traversé le wagon où j'avais pris place. Quelque chose dans le visage de la femme m'a rappelé une image d'un film. Hier soir, pour me distraire de mon travail, j'ai allumé la télévision. La chaîne que j'ai choisie diffusait une présentation hâtive des films programmés pour les semaines à venir : un titre et une séquence de quelques secondes pour chacun. Il y avait très certainement une voix *off** pour accompagner les images, mais j'avais coupé le son. Une jeune femme, vue de derrière, exécute un plongeon parfait dans une piscine ; plan de coupe sur le visage d'une femme d'un certain âge qui (me dit le montage) l'a observée. J'ai lu quelque chose comme de l'anxiété dans son expression. Or la femme qui a traversé le wagon avait, elle aussi, l'air anxieux. À présent, tandis que le train fend la campagne française, j'aperçois un arc de goudron noir flanqué d'arbres sur le versant d'une colline verdoyante. Une voiture blanche suit la courbe. Cette image suscite le souvenir d'un virage du même type sur une route, mais vu, cette fois, depuis le volant d'une voiture que j'ai louée l'été précédent, alors

que je passais mes vacances dans une maison avec une piscine. Mon association avec la route aperçue par la vitre du train est suivie par mon souvenir de la femme qui est passée devant moi dans le wagon (comme si le souvenir était provoqué directement par la perception, sans le relais de l'image filmée). Bien que ces images n'aient pas toutes la même source, je me dois de supposer qu'elles ont une origine commune – un déclencheur – dans un élément de nature inconsciente qui s'est associé à elles. En rassemblant ces associations afin de les décrire, il m'apparaît qu'elles gravitent toutes autour de l'expression du visage de la femme : « quelque chose comme de l'anxiété », mais qu'est-ce qui est « comme » de l'anxiété. Il semble que la persistance de l'image soit due à cette énigme.

Le fil d'un voyage en train est interrompu par le fil d'une série d'associations : une concaténation d'images ressort, sur les pensées et impressions décousues, qui me traversent l'esprit tandis que le train traverse la campagne. La « concaténation » ne prend pas une forme linéaire. Elle ressemble plutôt à l'exécution rapide d'un accord joué en arpège, dont les notes, quoi que jouées successivement, retentissent simultanément. C'est ce qui m'a amené à parler de mon premier souvenir filmique comme d'une « image-séquence » plutôt que comme une « séquence d'images ». Les éléments qui constituent l'image-séquence, des perceptions et des souvenirs pour la plupart, émergent successivement, mais pas téléologiquement. Leur ordre d'apparition est dépourvu de sens (comme dans un rébus) et ils offrent une configuration – « lexicale, sporadique » – qui relève plus de « l'objet » que du récit. Ce qui distingue les éléments d'une telle configuration de leurs évanescents voisins est qu'ils semblent, inexplicablement, plus « brillants²⁷ ». Dans une perspective psychanalytique, cela laisse penser qu'ils ont été attirés dans l'orbite de signifiants inconscients, et que c'est de l'affect déplacé associé à ces derniers qu'ils tirent leur intensité. Néanmoins, en dépit du rôle que joue le fantasme inconsciente dans sa production, l'image-séquence en tant que telle n'est ni une rêverie ni une hallucination. Elle est un fait – l'état transitoire des percepts d'un « moment présent » donné, saisis dans leur association avec des affects et significations passés.

Les associations spontanées d'éléments qui n'ont à première vue rien en commun peuvent se produire à maintes reprises dans la journée. La plupart du temps, nous n'y prêtons pas attention. Néanmoins, elles sont susceptibles de fournir les matériaux d'une rêverie subliminale ou d'un rêve, ou encore de mettre en branle une réflexion et/ou une action consciente. En 2001, je suis rentré en Angleterre après treize ans passés aux États-Unis. La Grande-Bretagne dans laquelle je rentrais après le 11 septembre se trouvait elle-même assiégée pour la première fois depuis soixante ans. J'avais été invité à réaliser une nouvelle vidéo qui devait être montrée dans un centre d'art à Bristol²⁸. M'y rendant en train depuis Londres, je contemplais certains des paysages les plus agréables de la campagne anglaise quand je me souvins de *Listen to Britain*, un court-métrage de vingt minutes en noir et blanc, réalisé par Humphrey Jennings et produit par Crown Film Unit en 1942, alors que les îles Britanniques semblaient sur le point d'être envahies, et qui débute par une scène pastorale comparable. Mon souvenir de ce film, à son tour, me conduisit à me remémorer une brève séquence d'un autre film, réalisé deux ans plus tard, en 1944, et qui, lui aussi, repousse la guerre hors du cadre d'une idylle essentiellement. Il s'agit d'une séquence du film de Michael Powell et Emeric Pressburger, *A Canterbury Tale*, une séquence qui tourne autour d'une image, cette image.

Un conte de Canterbury

L'ouverture du film de 1944 de Michael Powell et Emeric Pressburger, *A Canterbury Tale*, se situe en Grande-Bretagne pendant la guerre. Au début du film, un militaire américain, se rendant par voie de chemin de fer à Canterbury, descend du train au mauvais arrêt et se retrouve sur le quai de la gare d'un petit village en plein *black-out*. Ses compagnons de voyage lui offrent leur aide : une vendeuse londonienne qui espère trouver un emploi comme travailleuse agricole de l'armée et un soldat britannique qui regagne son camp. Alors que tous trois quittent la gare, une silhouette surgit de l'ombre et jette de la colle sur les cheveux de la jeune femme. Les nouveaux amis poursuivent l'agresseur jusqu'à la mairie. Mais la seule personne qu'ils y trouvent est le juge local, en l'occurrence le propriétaire

terrien pour qui la jeune femme espérait travailler. L'homme fait comprendre qu'il n'a pour elle ni travail ni temps. Les trois amis décident de rechercher l'identité de l'agresseur, connu dans le village sous le nom de l'« homme à la colle », à la suite de semblables attentats sur des jeunes filles. L'enquête qu'ils mènent leur donne des raisons de suspecter que le juge de paix et le mystérieux homme à la colle sont une seule et même personne.

La séquence de la colline

Plus tard dans le film, la jeune femme et le juge se rencontrent de nouveau par hasard sur les hauteurs de Canterbury. La séquence commence avec la jeune femme gravissant la colline. On voit d'abord un plan sur les champs et les bois, puis la femme marchant d'un pas vif et jetant des coups d'œil par-dessus son épaule en direction de la vallée. La caméra fait un panoramique et plonge pour la suivre tandis qu'elle traverse le cadre. On la voit alors en plan large depuis un point de vue élevé, remontant un sentier vers la caméra. Ensuite, un plan moyen la montre marchant à grandes enjambées à travers un bosquet. Soudain, comme elle sort du bois, elle découvre une vue lointaine de la cathédrale de Canterbury. La caméra cadre son visage en très gros plan alors, qu'extasiée, elle semble entendre des sons anciens dans le vent : des cliquetis de harnais, des cornemuses et des luths. Elle tourne vivement la tête à gauche et à droite comme si elle cherchait la provenance des sons. Ceux-ci s'interrompent brusquement tandis qu'au gros plan succède un plan extrêmement large sur elle, seule et petite, dans une vaste et opulente prairie. Elle entend alors une voix masculine, qui semble aussi surgir de l'air : « Superbe, n'est-ce pas ? » L'homme, qui se révèle être le juge de paix, l'invite à s'asseoir dans les hautes herbes. Dans la conversation qui s'ensuit, la jeune fille lui parle des « treize jours splendides » qu'elle a passé sur cette colline, dans une caravane, avec son fiancé, un aviateur disparu en mission et tenu pour mort. Elle explique que le père de son amour s'était opposé au mariage de son fils avec elle, pour la raison suivante : « Ils étaient de très bonne famille. Il pensait que son fils devait épouser quelqu'un de mieux qu'une vendeuse. » Le juge de paix répond : « Bonne famille... vendeuse... des

expressions plutôt dépassées en temps de guerre. » La jeune fille réplique : « Pas pour le père de Geoffrey. Il aurait fallu un séisme. — Nous en vivons un », dit le juge. Le rêve politique d'une nouvelle Jérusalem, une Grande-Bretagne socialement plus juste qui serait construite sur les décombres de la guerre, s'exprime dans *A Canterbury Tale* comme dans d'autres films britanniques de cette période. Les rêves, au sens littéral, sont également présents dans les films de Powell et Pressburger à la même époque – je pense par exemple à deux œuvres qui succèdent immédiatement à leur film de 1944 : *I Know Where I'm Going* (*Je sais où je vais*, 1945) et *A Matter of Life and Death* (*Une question de vie et de mort*, 1946). Aucun rêve n'est vraiment représenté dans *A Canterbury Tale* mais tout le film est imprégné d'onirisme et nous pouvons le voir dans son entier comme s'il était un rêve continu.

Le film comme rêve

Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud écrit : « Même dans le rêve le plus complètement interprété, il y a toujours un passage qui doit demeurer obscur... c'est l'ombilic du rêve, le point où l'on descend dans l'inconnu. » La séquence sur la colline est l'ombilic du rêve que constitue *A Canterbury Tale*. Bien que le film ne s'achève pas ici, il culmine néanmoins au sommet de cette colline ; à partir de celle-ci, on a une vision globale du film. Comme si, alors qu'elle regarde d'abord dans une direction puis dans une autre, la jeune fille voyait ce qui s'était produit avant cette séquence et ce qui viendrait ensuite. C'est également le noyau du film. La séquence sur la colline en condense tous les matériaux en se concentrant sur un seul lieu. C'est seulement si nous acceptons que la logique de la séquence sur la colline est la logique d'un rêve que nous pouvons admettre que cette jeune fille puisse s'allonger sereinement dans l'herbe, sur une éminence isolée, aux côtés d'un homme qu'elle soupçonne d'être un violent prédateur sexuel. Que nous pouvons encore accepter qu'elle puisse lui raconter ses « splendides » relations hors mariage avec son amant décédé depuis, qui se sont déroulées près du lieu exact où le juge et elle sont couchés, dissimulés dans l'herbe. C'est

seulement selon la logique du rêve que le personnage du juge-colleur peut répondre à sa séduction par un questionnement critique du système de classes britannique. Cette scène, qui commence avec le couple s'avouant que chacun s'est trompé quant à l'autre – un des tropes les plus courants de l'histoire d'amour cinématographique – est peut-être la scène d'amour la plus perversément érotique de l'histoire du cinéma.

Dans mon souvenir de *A Canterbury Tale*, le film dans son intégralité se loge dans la séquence de la colline et cette séquence, à son tour, se concentre dans mon image mentale de la femme qui tourne la tête – comme si cette image, telle une « fleur en papier japonaise » plongée dans l'eau, pouvait alors, à l'inverse, se déplier afin de re-révéler la totalité du film. Mais toute « répétition » de ce type serait une transformation. L'image-séquence ne peut se réduire à un extrait de film tangible, elle comprend la trace laissée par le film et les chemins qu'il emprunte dans ma mémoire. C'est cet aspect irréductiblement subjectif de l'image-séquence qui fissure le « film vu » pour introduire de l'hétérogénéité et différence dans ce qui est par ailleurs une expérience collective simultanée, synchronisée. « En sortant du cinéma », le film que nous avons vu n'est jamais le film dont je me souviens.

Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié

* En français dans le texte.

1. Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 58.

2. Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 106-107.

3. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* : 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990. p. XL.

4. Le terme que Barthes emprunte à Aristote pour désigner « le sens commun, la raison droite, la norme, l'opinion commune ».

5. La répétition comme mode de visionnage a été inaugurée dès les premiers temps de l'histoire du cinéma à travers les « programmes continus » qui permettaient aux spectateurs de rester dans leur fauteuil tandis que le programme, constitué en général d'actualités, de courts et de longs-métrages passait en boucle (voir Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, Londres, Tauris, 2002, p. 224-225). On peut également penser

à l'attitude commune du spectateur devant la télévision, où le film se trouve entrecoupé par les coupures publicitaires, le téléphone ou des expéditions à la cuisine.

6. Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 22-23.

7. Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

8. Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et Écrits*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994. L'essai séminal « Des espaces autres » fut à l'origine délivré sous forme de conférence en 1967 et Michel Foucault ne le révisa jamais en vue de la publication, qui fut assurée par la revue française *Architecture/Mouvement/Continuité* dans son n° 5 en octobre 1984. Une grande partie des idées qu'il contient reste à développer, et l'usage que j'en fais est également partiel.

9. Dans leur relation au temps, nous dit Foucault, les hétérotopies « ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ». Il oppose les exemples de l'archive et de la foire, la première représentant une accumulation de tous les temps, la seconde le temps dans ce qu'il a de plus passager. Internet offre à la fois une archive et un lieu d'événements instantanés et éphémères.

10. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 67.

11. *Ibid.*, p. 67.

12. *Ibid.*, p. 68.

13. *Ibid.*, p. 67.

14. Lev Vygotsky, *Thought and Language*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1977, p. 139.

15. *Ibid.*, p. 148.

16. « Écrire le rêve couvre à peine une demi-page; l'analyse où sont indiquées ses pensées sera six, huit, douze fois plus étendue. » Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 242.

17. Arthur Schnitzler, *La Nouvelle rêvée* [1926], Paris, Livre de Poche, 2002.

18. Je dois ce terme à David Rodowick.

19. Il existe des sites consacrés entièrement à la diffusion de bandes-annonces de film au format QuickTime.

20. Il s'agissait de Jennifer Ringley, alors étudiante en dernière année à l'université de Dickinson, en Pennsylvanie. Si la jeune femme avait présenté son travail dans le contexte du « monde de l'art », elle serait certainement devenue une artiste célèbre, mais l'Internet n'est pas un espace sacralisé.

21. Paul Brown, « Why it's of interest », <http://www.artTech.ab.ca/pbrown/jenni/whyJenni.html>.

22. Ce que nous appelons – par commodité ou habitude – les mondes « intérieur » et « extérieur » ont des liens tellement étroits et complexes que tout usage de cette distinction ici doit être considéré « sous rature ». Pour une réflexion sur les problèmes engendrés par la dichotomie « intérieur » / « extérieur », voir Darian Leader, « The Internal World », dans *Freud's Footnotes*, Londres, Faber and Faber, 2000.

23. Le « ça » est la traduction française canonique du « Es » de Freud, traduit par « Id » en anglais.

24. Jean Laplanche et Serge Leclair, « L'Inconscient, une étude psychanalytique », colloque de Bonneval, 1960, dans Jean Laplanche, *Problématiques IV, l'inconscient et le ça*, Paris, PUF, 1981, p. 261-321.

25. « D'un point de vue topographique », le fantasme peut être conscient, préconscient ou inconscient. Il se rencontre, dit Freud, « aux deux extrémités du rêve » – dans l'élaboration secondaire du rêve raconté à l'état de conscience, et dans les contenus latents les plus primitifs. Le rêve éveillé se situe quelque part entre les deux.

26. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 154. Ils continuent : « On pourrait donc, sans que Freud le fasse explicitement, distinguer dans son œuvre plusieurs niveaux de fantasme : conscient, subliminal, inconscient. Mais, plus que d'établir une telle distinction, Freud semble se préoccuper d'insister sur les liens entre ces différents aspects. »

27. Ce que je désigne ici par le terme de « brillance » est caractéristique de « l'intensité physique » du « souvenir-écran ». [Voir l'appendice de l'éditeur de l'édition anglaise des *Œuvres complètes* de Freud pour un commentaire sur l'usage par Freud de l'expression « intensité physique » et l'article « Sur les souvenirs-écrans » (1899) de Freud lui-même.]

28. *Listen to Britain*, montré dans le cadre de « Listen to Britain: Works by Victor Burgin », Bristol, Arnolfini, septembre-novembre 2002. Voir Victor Burgin, Stephen Bann, Peter Osborne, Françoise Parfait, Catsou Roberts, *Relocating*, Bristol, Arnolfini, 2002.