

## **Remarques sur le cinéma**

*(à l'occasion de mon passage au Festival de Cannes)*

Pour en savoir plus voire mon livre cinéma ou réalité ? Aux éditions Hermann

Daniel Sibony

### *Seul le cinéma*

D'abord la danse du cadre et du hors-cadre.

Dire que chaque film fait voir et entendre ce qu'un livre n'aurait pu que décrire est fastidieux. Le propre du cinéma, c'est que le cadre mobile double une réalité pour nous la rendre familière, en même temps que le hors-cadre – aussi mobile que le cadre puisqu'ils font couple – lui donne assez de présence pour l'inscrire dans le monde. De sorte que le couple cadre et hors-cadre l'inscrit aussi dans notre tête, entre perception et mémoire.

Le cadre nourrit la perception et le hors-cadre la mémoire, mais dans le mouvement, les deux s'entremêlent. L'important est que nous sommes portés entre cadre et hors-cadre comme entre perception et mémoire, en même temps et en alternance.

On trouve rarement un entre-deux aussi actif qu'entre cadre et hors-cadre, où interfèrent ce qui est montré et ce qui, caché, se montre en revenant sur le déjà « montré » pour le cacher ou le révéler autrement, le laissant à nouveau interférer. Lorsqu'au théâtre on voit une scène d'intérieur, on imagine l'extérieur qui à la fois éclaire la scène et l'écrase de tout son poids ; mais ce couplage dedans-dehors est peu maniable ; alors qu'un film joue à faire s'entrelacer le dedans et le dehors (du cadre), les faire empiéter l'un sur l'autre. Ce que l'un gagne (l'un étant le cadre ou l'intérieur), l'autre le perd mais le regagne autrement et l'autre le reperd avant de revenir à la charge. C'est une danse d'autant plus riche que le hors-cadre n'est pas seulement le hors champ, c'est tout ce qui, via le découpage et le montage, encadre telle scène ou telle séquence pour lui donner un autre sens, un autre dehors que celui qui n'y entrait pas. Il n'y a pas de frontière toute tracée entre dedans et dehors, ce qui en tient lieu c'est l'interaction des deux termes, la vraie dynamique d'entre-deux. Au cinéma, l'image a toujours un voisinage qui l'entoure (qu'on ne voit pas encore ou qu'on ne voit déjà plus) ; et l'image filmée mène avec ce qui l'entoure cette danse particulière qui n'est autre que le mouvement de la caméra et les gestes du montage 2.

Le spécifique du cinéma est une dynamique d'entre-deux entre le cadre et le hors-cadre. Le cinéaste choisit des points de vue, et tous ceux qui regardent se retrouvent sur le même plan, aux mêmes points de vue que le sien. Cela n'existe nulle part ailleurs que devant un film ; nulle part on n'a une foule de spectateurs qui suivrait une scène réelle en décrivant la même courbe que celle décrite par la caméra qui la filme. Une foule rassemblée qui regarde une scène sur une grande place est devant un plan fixe, et chacun a son « point de vue » ; elle n'est pas comme devant un film, avec tous les regards emboutis dans le point de vue de la caméra en mouvement, point de vue sur lequel chaque individu est libre d'avoir des idées différentes. Le cinéaste peut être intimidé par cette convergence de tous les regards dans le sien, par le défi qu'elle lui lance d'être à sa hauteur, de sentir sa responsabilité, celle d'enfermer toutes ces vues dans son point de vue.

Cet entre-deux essentiel entre perception et mémoire, entre cadre et hors-cadre, entre le perçu et le rappelé donne l'alternance (lente ou rapide) entre ce qui est montré et ce qui est caché après avoir été montré ou évoqué, de sorte qu'entre deux perceptions, la mémoire intervient, d'où l'alternance entre mémoire de perception et perception de mémoire. Le film nous prend la tête entre ces deux « bouts » extrêmes de la psyché, perception et mémoire : l'un et l'autre s'entremêlent et déclenchent une mémoire de perceptions et une perception de mémoires, dans un enchaînement intriqué.

Seul le cinéma nous offre cette intrication des deux extrêmes de la psyché, perception et mémoire, comme deux supports d'un entre-deux-réalités. D'autres arts concrétisent ce rapport dedans-dehors, l'architecture par exemple, où le mouvement des corps qui passent de l'un à l'autre met en acte l'interaction en même temps qu'il l'apaise, jusqu'à la rendre insensible par la force de l'habitude ; outre que l'évènement est rare, alors qu'il foisonne au cinéma. L'écriture aussi, qui s'empoigne avec la mémoire, travaille cette interaction, mais avec la caméra et la technique du découpage, du montage, du travelling, du flash-back et du zoom, on a clairement plus de moyens ; le fil textuel est remplacé par une surface où s'étalent les interactions. Le cinéma traite des surfaces, il est splendidement superficiel et c'est ce qui permet le battement de cartes (des cartes assez bizarres, qui se transforment quand on les bat). Ce battement n'est autre que le mouvement de la caméra dont le rythme minimal est à trois temps : elle montre, elle continue (mémoire de perception de mémoire, perception de mémoire de perception).

Ce couplage initial entre perception et mémoire a une dynamique que l'on pourrait formaliser. Freud en fait sa première topique (dans son *Interprétation des rêves*, topique plus adéquate ici que la suivante avec le Ça, le Moi, le Surmoi. cache et elle ramène. Mais ce mouvement de la caméra n'est qu'une partie de la mise en scène ; restent le jeu du film et ses enjeux, tout le cinéma que fait le film, et rien ne va s'il est peu inspiré, si la mise n'est pas intrinsèque à ce que le film veut montrer, et qu'il montre d'abord à la caméra.

On est en surface mais le fil du temps garde son pouvoir : il y a le fil des mots et la masse des images qui s'enchaînent par séquences ordonnées, avec par à-coups des digressions dans d'autres temps. Il faut raconter l'histoire pour attraper le film. Lorsqu'il est bon, il ménage des images symboles qui deviennent des icônes. Le verre de lait dans *le Docteur Edwards*, la main blanche de Monica Vitti caressant la toison noire de l'homme défait dans *L'Aventura* ; nos yeux ont été dans ce verre et cette chevelure, mais il faut le fil de l'histoire.

La psychanalyse peut parler du cinéma parce qu'elle s'y connaît en rêves, fantasmes et transferts, et qu'elle a son art freudien d'interpréter. Rêve et film ne sont pas la même chose, mais l'un et l'autre invitent à (savoir) interpréter, trouver les lignes singulières dans une dynamique d'entre-deux entre le rêve ou le film et la réalité. Ce sont souvent des lignes où la mémoire « revient » sur des images qui la « rappellent ». Dans mon formalisme, c'est plus simple : ce sont des trajets du « carré magique », ou de ce que j'ai appelé « dynamique quaternaire » qui font les fibres du faisceau et les mettent en mouvement. Rappelons ici que la fibre  $F_x$  en un point  $x$  du scénario est un trajet noté par quatre lettres qui peut être assez long et avec des oscillations ; son mouvement contient celui de l'image, de la caméra, des coupes, du montage et des autres moyens techniques.

Interpréter un film ou interpréter un rêve, c'est choisir un élément dans chaque fibre et articuler ses choix de manière intéressante.

Dans le rêve, le scénario, c'est le récit, et les fibres sont les associations du rêveur en chaque point du récit. Ce qu'il faut pour éclairer ce double étrange et familier que sont les films, partant de ce qu'on voit et des après-coups qu'ils provoquent, c'est moins le langage de « la psy » qu'une pensée de l'entre-deux nourrie de maintes expériences, y compris analytique et faisant feu de tout bois. C'est ce qui m'a fait concevoir la dynamique quaternaire en question. Elle intègre aussi bien le doublage qu'est le film que le double dans le film, sachant que des personnages sont aussi des doubles de l'auteur ou de son fantasme, des doubles partiels avec lesquels un film joue sa partition. Cette pensée de l'entre, le cinéma la requiert vu l'importance des entre-deux induits par le couple perception-mémoire, avec d'autres variantes : entre image parlante et parole sur l'image, entre fiction et document, entre deux réalités, deux langues ou deux identités.

Insistons-y, l'intrication entre perception et mémoire travaille dans nos têtes, dans celle du cinéaste, entre nous et l'écran, et comme par hasard entre corps physique et corps mental, entre le corps et l'esprit. Et on l'a vu, au fondement de la rencontre amoureuse, où la perception de l'un provoque la

mémoire de l'autre, faisant de ce croisement un thème crucial du cinéma qui « tourne » autour sans relâche, au double niveau du sexe et de la séduction, autour du point critique de la rencontre et de ses effets d'après-coup.

### *Réalisateur de désir*

Bizarrement, on a très vite casé le rêve dans l'« autre scène », dans le théâtre, alors que c'est du cinéma, du meilleur cru : peu bavard ; le théâtre propose des mots et le cinéma dispose d'images, sonores et mouvantes. Le rêve prend des restes diurnes et il lie à chaque reste un bloc d'associations (que j'appelle fibre), puis dans chaque fibre, il prend un élément, et il raccorde ses choix dans un petit scénario qui satisfait deux conditions : « réaliser » un désir, c'est-à-dire le mettre en images, et pas trop clairement car ce serait le réveil. Quand on interprète le rêve comme je l'ai dit plus haut, on refait ce travail à l'envers ou presque : on prend chaque mot du « scénario » et, par associations « libres », on retrouve quelques fibres, et cela permet un autre récit qui interprète le précédent.

Le rêve est un grand « réalisateur » de désir par des mots et des images ; ce qu'il révèle du désir, c'est ce qu'il peut en « réaliser » et que nous pouvons interpréter. Le film aussi à sa façon est un tel « réalisateur » ; il prend non pas les restes diurnes mais des restes qui insistent dans la tête de l'auteur, des choses qui ne le quittent pas tant qu'il ne les montre pas ; encore une passerelle entre le dire et le montrer.

Puis il cherche à faire des trajets qui déploient le désir sous-jacent, plus ou moins inconscient. L'auteur a des trajets dans la tête, il en invente dans le tournage, des trajets qui « coupent » à travers les fibres. Il a, comme le rêve, des contraintes : il doit « couper » à travers ce qui se passe et réaliser son désir d'une façon qui éveille le nôtre. Au besoin, il rajoute quelques bulles fictionnelles pour créer des passages, raccorder des lieux, des personnages (et des personnes : les acteurs). Les cartes pour mener ce jeu sont la beauté des images, la présence des corps-acteurs qui est le grand trésor vivant, la force des mots, une histoire porteuse, des clins d'œil aux grands films et du mouvement qui emporte. Avec tout cela il nous colle à l'écran, à son point de vue mobile pendant deux heures environ, puis on reprend nos esprits.

Le rapport du cinéma à la réalité passe par des processus analogues à ceux du rêve ; avec les effets de contiguïté, condensation, déplacement, substitution, pointés par Freud dans son analyse des rêves, et qui sont tous inclus dans le modèle ci-dessus du fibré et des choix dans les fibres ; ou dans le modèle du faisceau et des fibres. C'est ce qui fonde le lien intime entre le rêve et le film. On peut voir le film comme un rêve d'un autre ordre qui en même temps se veut plus clair ; un rêve à plusieurs niveaux entrecoupés de « réalité » (Mulholland Drive est un modèle du genre). Le cinéma parcourt l'entre-deux entre l'onirique et le réaliste.

Le rêve, « réalisateur » de désir et le film, réalisateur d'histoires et de fantasmes, se croisent souvent via les secousses du temps et de l'espace, croisements qu'un texte peut produire mais pas montrer, au sens précis que nous avons dit, qui implique le « carré magique » et le faisceau. Effet secondaire de cette différence : le texte, s'il subit un cut-up (une mise en morceaux avec recollement chaotique) peut beaucoup perdre en vraisemblance, alors que la pression de la ressemblance.

Pourtant le film n'est pas le rêve, il ne subit pas comme lui une censure interne, et la réalité qu'il revêt de sa trame est plus souple que dans le rêve, plus réaliste aussi, d'une causalité raisonnable. À la rigueur, un rêve qui contiendrait un point de vue sur lui-même, et dont le rêveur suivrait la production, pourrait faire un bon film si son point de vue a de l'intérêt ; mais ce ne serait plus vraiment un rêve.

Plus subtilement, le film passe entre perceptions oniriques et perceptions objectives à travers des perceptions de mémoires et des mémoires de perceptions ; autre effet de la dynamique du carré et des trajets qui font les fibres. Alors qu'on est mis dans des conditions assez proches du sommeil : immobiles, avec rien d'autre à voir d'autre que l'écran. Petit détail : le film comme le rêve nous accompagne quelque temps avant de sombrer dans la mémoire. Souvent même dans l'oubli, on le verra. Ce n'est pas le cas de tout art : les monuments demeurent, les grandes constructions du passé.

### **Remarque sur le film L'être aimé (qui passe à Cannes)**

Ce film peut intéresser les Psys. Il s'agit d'un Cinéaste qui décide de prendre sa fille comme actrice principale dans le film qu'il va faire. Sa fille qui n'a pas vue depuis 13 ans. Elle accepte, mais ça se passe plutôt mal et elle assiste non pas au travail d'un Maître qui lui ferait admirer son père, comme c'était sans doute le projet de ce dernier, mais à une sorte de ratage magistral. On pourrait dire qu'il a voulu réparer la faute d'avoir oublié sa fille pour fonder famille ailleurs, (sa nouvelle femme étant, ainsi que ses 2 nouveaux enfants aussi blonds que sa fille aînée est brune. En réalité il a voulu lui faire avaler sa souffrance, l'empêcher même d'en parler, par un don qu'il croyait somptueux : en faire la star de son film. C'est un acte pervers et narcissique qui voulait balayer la question de la faute et fonder une relation toute neuve. Mais la faute revient s'infiltrer, la culpabilité inconsciente fait échouer le beau projet. En somme c'est l'éternelle bataille entre narcissisme et culpabilité, entre perversion et névrose, et finalement, la névrose se défend bien et trouve moyen de défaire l'idéal ou l'idole qui se préparait.

Le film **Histoire de la nuit** adapté d'un roman déjà ancien de Laurent Mauvignier est excellent. Il s'agit d'une femme Nora, qui mène une vie tranquille et active avec son mari éleveur et sa fille de dix ans Ida. Ils préparent tous l'anniversaire de Nora, quand surgissent trois hommes qui prennent possession des lieux ; et leur chef commence à révéler le passé de Nora, dont il fut le souteneur, elle étant une rabatteuse exceptionnelle du nom de Leïla.

Au-delà de ce chantage ravageur où la vérité est au service de la perversion, et où la petite famille est prise en otage, ainsi que leur voisine artiste, jouée par Monica Bellucci, une question profonde et posée : jusqu'à quel point peut-on refaire sa vie et laisser de côté un passé qui fut coûteux pour certains autres ? Jusqu'à quel point peut-on renaître, comme à partir de rien, et repartir à zéro avec un nouveau désir de vivre, sachant que d'autres pourraient venir saccager cette jouissance au nom du fait qu'ils ont payé et sous prétexte qu'ils ont besoin de la vérité ? La petite famille réussit à traverser cet ouragan, alors que l'ex souteneur, après 10 ans de prison, fait reconnaître par la fillette qu'il est son père.; Elle vacille , elle est sur le point de le rejoindre Quand un basculement s'opère qui lui ouvre les yeux et lui permet de l'abattre