

La réduction subjective

Essai méthodologique en vue de l'analyse des figures d'un film

Bruno Girard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/170>

DOI : 10.4000/lcc.170

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Bruno Girard, « La réduction subjective », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 07 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/170> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.170>

La réduction subjective
Essai méthodologique en vue de l'analyse des figures d'un film

Bruno GIRARD, Aix-Marseille Université

Une ville, la nuit, trois individus et une jeune femme volent une voiture. Le lendemain, voulant fuir la police, qu'on entend investir l'immeuble vétuste où ils s'étaient réfugiés, les quatre comparses quittent la ville à bord de la voiture volée. Ils s'enfonceront dans de vastes territoires dépeuplés. La nuit qui suivra, le héros du film vendra la voiture et faussera compagnie à ses acolytes. Reprenant la route, il parviendra dans une ferme, où se trouvent sa femme et son enfant. Rien, dans cette errance, ne laissait présager ce retour. Bientôt rejoint par ses complices qu'il avait abandonnés, l'atmosphère deviendra plus tendue. Désormais, au milieu d'une orgie d'alcool, un drame se prépare.

Il y a quelque chose dans *Seven invisible men* qui ne laisse pas, par sa fermeture sur lui-même, de dérouter celui qui cherche à en savoir plus sur cette œuvre de Sharunas Bartas réalisée en 2005. Son minimalisme, tant formel que narratif, en fait un bloc compact, peu visité et encore peu commenté. Il est à craindre qu'on ne saurait atteindre qu'imparfaitement cet objet si l'on utilisait seulement les méthodes classiques, celles qui se réfèrent à une situation historique, politique ou encore à l'intertextualité. Identifier la ville ou le territoire que traverse le héros de *Seven invisible men*, voir qu'on y côtoie plusieurs cultures, peuples et religions mélangés, se confronter aux restes d'un empire déchu – ceux de l'Union soviétique –, qui servent de fond à cette histoire, ne nous renseignera pas pour répondre au genre de questions soulevées par Georges Didi-Huberman à propos d'un buste en terre cuite du musée de Bargello : « Qu'attendons-nous d'un tel objet ? Quel genre de savoir permet-il ? Quel genre de malaise induit-il ? » (Didi-Huberman 145).

Il se pourrait que ces questions ne soient pas plus faciles à traiter pour une œuvre aussi ancienne que le Buste de Bargello que pour cette œuvre-ci qui nous est pourtant contemporaine. Espérer atteindre quelque chose d'une œuvre aussi lacunaire, par le seul savoir, semble condamné d'avance. Quelles connaissances, en effet, pourrions-nous mobiliser afin d'identifier ce qui vit dans le film de Sharunas Bartas et ne se fixe pas dans une situation sociale et politique donnée ?

1. Instruments de la méthode

1.1 Une autre méthode est nécessaire

Puisque les questions posées sont d'une autre nature, puisqu'il ne s'agit plus de découvrir quelle histoire ce film nous raconte, quel est son auteur, dans quelles conditions et pourquoi l'œuvre a été réalisée, puisqu'il s'agit désormais d'identifier ce qui nous perturbe, ce qui nous résiste dans le film, alors, une autre manière d'aborder cette œuvre est nécessaire. Il faut une approche qui ne se construira plus, d'emblée, sur un savoir, mais plutôt sur un comportement.

Celui-ci consiste à se laisser pénétrer par le malaise induit par les images. Une telle disponibilité ne peut être obtenue qu'au contact des images elles-mêmes, et nous ne devons craindre ni la subjectivité ni la candeur que ce genre de contact impose.

Cette approche requiert, en outre, que l'on se place du côté de ceux qui pensent que les œuvres d'art « manifestent le travail d'une mémoire qui transforme, qui déforme l'histoire pour un sujet » et non du côté de ceux qui croient qu'elles « donnent le souvenir objectivé de faits historiques » (159). En effet, pour les partisans de cette seconde acception, *Seven invisible men* pourrait illustrer les conséquences de la perte de repères dans des régions désertées par l'idéologie et abandonnées de tous. Il est vrai que la Crimée a connu sous la période stalinienne le déplacement massif de populations tatares et l'installation importante de communautés russophones. Depuis les années 1990, les mouvements se sont inversés et les Tatars reviennent en partie dans cette région : c'est donc une terre de déplacés, où les cultures s'affrontent. Bien sûr, ces données pourraient être utiles pour comprendre le contexte du film. Mais dans l'acception qui sera la nôtre, la réflexion se déplacera bien en-deçà de cette situation socio-historique. Le mutisme des personnages, leur déracinement, qui font paradoxalement de ce retour un exil, l'alternance de plans d'ensemble sur des étendues rases et le désœuvrement des hommes qui attendent une issue – dont on ne sait rien sinon qu'elle ne peut être que tragique –, constitueront les nœuds au travers desquels passera quelque chose comme un mouvement, qu'il s'agira pour nous de repérer, et qui est la source de notre malaise. Ce mouvement se trouve peut-être exprimé dès les premières séquences du film avec, notamment, un plan serré sur le ressac des vagues sur une plage, puis, peu après, dans la séquence à laquelle nous nous attacherons plus particulièrement ici : dans l'immeuble, où les voyous se sont installés après le vol, le héros et une jeune femme se détendent en feuilletant un magazine. Dans la pièce voisine, un membre de la bande joue de la guitare, il chante un air nostalgique tandis que le troisième reste là, à les observer. Les paroles de la chanson évoquent le retour de

l'été qui est « différent du précédent comme d'ailleurs de tous les étés qui ont précédé » et s'interrogent sur « comment trouver la différence entre ce qui a été et ce qui sera ». Dès le début du film, on sent déjà comme un mouvement de ressac, de départs et de retours, dont on se demande où il va nous mener. Cependant, ce n'est pas suffisant. D'autres mouvements parcourent le film, comme ces routes rectilignes, qui n'en finissent pas, qu'empruntent les personnages avec la voiture volée. Face au film et à la multitude des faits plastiques ou narratifs qu'il nous présente, il nous faut désapprendre à connaître et se laisser guider par eux. Nous ne pouvons partir *consciemment* de nos connaissances acquises qui risquent de projeter sur le film l'ombre d'elles-mêmes. Nous nous devons, donc, d'employer d'autres moyens. Pour cela, l'observation de notre propre pratique, sur ce film, nous a permis de nous rendre compte qu'elle s'était constituée autour de trois intuitions : le potentiel libérateur de la subjectivité, la nécessité du dessaisissement, et l'intérêt pour les détails et les singularités des images, partis pris dont nous allons à présent préciser les termes.

1.2 La subjectivité

Nous devons d'abord dire combien la subjectivité est inhérente à notre pratique de l'analyse filmique. Si elle peut se deviner de manière triviale dans le choix, presque anarchique, des éléments d'un film que nous privilégions, nous allons voir qu'en fait, notre démarche se fonde sur une conception phénoménologique du rapport entre l'œuvre et son observateur. Cette conception, qui est abordée par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, peut se résumer de la manière suivante :

Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension. [...] Il est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille. (Merleau-Ponty 274-5)

Cette position centrale de mon corps pour donner signification aux objets du monde me retire la possibilité d'accéder à l'objectivité en soi de ces objets. Notre perception dépendant d'une visée, nous ne pouvons donc exclure du monde perçu le sujet qui perçoit. Cependant, Merleau-Ponty nous met en garde :

Nous croyons très bien savoir ce que c'est que « voir », « entendre », « sentir » parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent *l'expérience*

error, c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre. Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde. (11)

En fait, notre conscience est si inextricablement liée au monde par notre corps que Merleau-Ponty, lorsqu'il remet en cause « l'alternative du pour soi et de l'en soi qui rejetait les sens au monde des objets et dégageait la subjectivité comme non-être absolu de toute inhérence corporelle » (247), et fait du sensible « une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable » (246), loin de séparer dans l'acte de perception le sujet percevant et le monde perçu, en fait un acte de communion qui les unit. Mon corps vécu est impliqué dans l'œuvre par sa visée intentionnelle, il peut se prolonger en elle, et elle, dès lors, « penser en moi » (248). Nous comprenons donc pourquoi la subjectivité peut se révéler féconde dans l'approche d'une œuvre, car elle est à même de rendre compte de cet acte de perception qui nous lie à elle.

Un tel parti pris en faveur de la subjectivité pourrait paraître, pour les tenants du savoir objectif, procéder d'une erreur si fondamentale qu'elle discréditerait, selon eux, tout résultat auquel pourrait prétendre cette méthode. Pourtant, il n'est pas jusqu'à la science qui ne profite parfois de certaines pratiques jugées erronées, et l'on doit se souvenir combien de découvertes essentielles n'auraient pas été faites si la science n'avait eu pour recours que les seules connaissances, et les théories en place.

Le bénéfice que nous pouvons tirer d'une telle erreur est de deux ordres : soit elle nous conduit à faire une expérience inattendue, à prendre une direction qui n'était pas prévisible en l'état de nos connaissances. Soit, l'ayant rétrospectivement considérée comme une erreur, nous sommes obligés de modifier les conditions de l'expérience qui l'ont suscitée. Ce sont de tels bénéfices que nous escomptons obtenir dans la démarche qui nous occupera ici, à propos du film de Sharunas Bartas. Nous croyons qu'il n'est d'erreur féconde, dans le champ qui nous intéresse, que celle qui nous amène à réviser notre jugement à priori – celui qui est induit par nos connaissances avant même d'avoir vu le film (parce que nous avons vu d'autres films du réalisateur ou avons lu le synopsis, ou encore parce que nous connaissons, pour le film qui nous intéresse, plus ou moins la situation en Crimée), puis dès les premières images du film (parce que nous en identifions

certaines codes). Il s'agit donc de substituer à la subjectivité de notre jugement, celle que déclenchent nos connaissances, la subjectivité de nos observations, lesquelles nécessitent une réceptivité particulière. Les résultats que nous attendons de cette démarche ne visent pas à éliminer tout savoir, mais à donner de nouvelles directions pour celui-ci.

1.3 La puissance du dessaisissement

Ce faisant, la phénoménologie de Merleau-Ponty s'expose à la critique qu'en fait Jean-François Lyotard : c'est « une philosophie de la chair savante, qui est heureuse et méconnaît le dessaisissement » (Lyotard 22). Pouvons-nous à la fois prétendre ne pas pouvoir séparer l'œuvre de notre regard sur l'œuvre, et espérer que celle-ci nous surprenne ? Prendre le parti de Lyotard, c'est prendre celui de Cézanne : « Prière de Cézanne que la montagne familière le dessaisisse, qu'elle apparaisse ailleurs que là où l'œil l'attend et qu'ainsi elle le séduise. Prière de déconciliation, antiprière » (23). Prendre le parti de Merleau-Ponty, c'est prendre celui de la coexistence, de la communion de l'être au monde. Pourtant, si nous admettons que notre regard établit une relation entre nous-mêmes et l'œuvre, cela n'implique pas pour autant que nous devons les confondre. La relation appartient aux deux membres, certes, mais chaque membre de la relation n'appartient pas à l'autre. Si l'œuvre se pense en moi, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est en moi, ou pire, qu'elle est moi. Cela veut dire qu'elle peut exister, même si je ne la regarde pas, mais que je ne la connaîtrai jamais qu'à travers la perception que j'en ai, à travers la relation que j'entretiens avec elle.

Si bien que le trouble, la surprise, sont toujours possibles. Nous en faisons l'expérience constante dans notre relation à l'art. C'est ce que Paul Cézanne attend de la montagne Sainte Victoire, c'est ce que Jean-François Lyotard théorise, c'est ce que nous devons favoriser par notre attitude dans la méthode qui est la nôtre. La possibilité d'un dessaisissement, après le choix de la posture subjectiviste, sera notre second postulat. Qu'on ne se trompe pas cependant : nous ne provoquerons pas notre dessaisissement, mais nous devons nous mettre en l'état de le laisser venir. Or, l'espace dans lequel le trouble évolue est celui que Jean-François Lyotard qualifie de *figural* : « il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive, au sein du discours et des perceptions, comme ce qui les trouble » (135). Par là même, ce que nous pouvons espérer atteindre par notre démarche, ce sont les figures d'un film. Ce qui nous concerne désormais, ce ne sont plus les faits historiques mis en jeu dans le film, ce n'est plus la construction narrative, ce

ne sont plus les intentions de l'auteur, ce sont les figures. Elles sont des éléments dynamiques, mais n'ont pas le statut de faits, même si elles circulent au milieu d'eux. Elles répondent à la définition qu'en donne Nicole Brenez : « La figure s'invente comme la puissance de la représentation, ce qui reste toujours à constituer, ce qui du visible ne retient que l'inépuisable. En ce sens, la figure ne se referme jamais sur l'homme, elle est imprévisible » (Brenez, 1990, 76). Par définition, les figures ne se laisseront pas saisir, et c'est donc à elles que nous devons notre dessaisissement. Ce sont elles dont nous espérons être capable de relever les traces, en consignand les faits troublants que nous donnera notre subjectivité. Elles ne sont pas les faits troublants d'un film, mais les faits d'un film peuvent en révéler l'existence : s'ils sont les éléments statiques de l'image, les figures en constituent les éléments dynamiques.

Dans la perception du film *Seven invisible men*, quelque chose ne « colle » pas, trouble cette communion que j'ai avec lui. Son hermétisme, son rythme, celui des personnages si peu loquaces tant qu'ils ne sont pas ivres, celui des paysages, landes tranquilles se perdant à l'horizon, cachent quelque chose d'autre, qui semble insaisissable et qui nous échappe encore mais manifeste sa présence. Face à mon désir de saisir, l'événement figural ne peut alors « être posé que dans l'espace vacant ouvert par le désir » (Lyotard 22). Mais parce que cet espace vacant est aussi étroit que le lapsus, il nous oblige à nous laisser aller, à nous perdre, dans le détail. Lyotard écrit : « Accepter le corps comme lieu de l'événement, c'est endosser le déplacement défensif, la vaste rationalisation opérés par la tradition platonico-chrétienne en vue de masquer le désir » (22). C'est vous dire si l'espace est étroit où peuvent bien se loger ces événements refoulés par la tradition. C'est finalement prétendre à l'existence d'un impensé de l'image dont notre trouble va servir d'indice : on vise le trouble, tout en sachant que celui-ci ne peut venir que là où l'on ne l'attend pas.

C'est toute la tension de cette pratique figurale qui est à la base de notre méthodologie analytique, qui s'origine dans les travaux d'Aby Warburg. À cela près que son analyse est particulièrement érudite, fortement documentée : sa démarche s'organise autour de rapprochements avec d'autres images ou pratiques dont il dévoile une forme de survivance (*Nachleben*) anachronique. Tandis qu'ici, nous postulons qu'il n'est pas nécessaire de chercher ailleurs ce qui se trouve déjà dans le film. Nous laissons sous-entendre qu'il faut adopter une attitude réceptive particulière, qui laisse de côté tout ce qui n'appartiendrait pas au film lui-même. Cependant, dans la relation que nous entretenons

avec un film, n'apportons-nous pas, dans le trouble qui est le nôtre, cet ailleurs que nous voudrions éviter ? Nous en avons, peut-être, un très bon exemple dans la séquence de *Seven Invisible men* que nous avons retenue. À la fin de celle-ci, nous pourrions lire, à travers le dialogue entre l'homme et la jeune femme à propos de ses seins, une référence au *Mépris* de Godard : « Tu aimes ma poitrine ? » demande-t-elle. Il répond : « Oui ». Elle ajoute : « Moi aussi », référence que le réalisateur interrompt brutalement. Nous ne pouvons pas être sensibles à cette rupture brutale de la référence si nous ne connaissons pas la référence dont il s'agit. Voilà bien, ici, un point essentiel qu'il faut comprendre dans notre démarche : si mon trouble à propos du film vient ici de mon savoir, peu importe, car ayant pris le parti de la subjectivité, je dois le prendre en compte, non pas comme un savoir, mais comme un trouble. Il est fort probable, à l'inverse, que concernant *Seven invisible men*, de nombreux savoirs manqueront à un observateur qui n'appartiendrait pas aux pays baltes.

Pourtant, si notre point d'entrée dans le film est le trouble, nous ne nous préoccuperons pas d'analyser la nature du trouble, mais nous nous contenterons simplement, dans un premier temps, de le relever. Trouble par ignorance, peut-être, trouble à cause de notre savoir, sans doute, nous devons délibérément entretenir la confusion suivante : ce trouble, qui nous inquiète, c'est à la fois ce qui trouble le film et ce qui nous trouble nous-mêmes. Nous ne ferons pas de différence, toujours dans un premier temps, ayant assumé totalement notre position subjective.

1.4 Détails et singularités

Comment procéder, dès lors que nous n'avons à « notre disposition que le produit du processus créateur » (Didi-Huberman 153) et non « le processus lui-même », c'est-à-dire « l'élément vivant qui nous échappe » ou se tait, quand l'auteur lui-même ne s'exprime pas à ce propos ? Il faut, à l'instar d'Aby Warburg, adopter une « attitude analytique fondée sur des objets singuliers, sur des cas dont l'éventuelle valeur d'exception n'empêcherait en rien qu'il fussent significatifs » (157), appliquée en ce qui nous concerne aux éléments du film. Ce n'est plus seulement la singularité du film lui-même, mais la singularité à l'intérieur du film que nous devons chercher. Il ne s'agira pas tant de déconstruire la structure du film, mais de l'ouvrir au contraire indéfiniment aux phénomènes qui le traversent à partir de ses éléments singuliers.

Il y a, dans le mot « singulier », plusieurs sens qui le rendent, et c'est heureux, ambigu. En effet, il peut s'utiliser pour dire l'unicité d'un phénomène, son caractère exceptionnel, mais aussi pour revendiquer une différence sans impliquer forcément qu'il soit unique. C'est pour cela, par exemple, qu'il y a quelques raisons objectives à attribuer un caractère *singulier* aux photos de magazine que feuillette la compagne du héros du film de Sharunas Bartas : non pas tant parce que ce seront, quasiment, les seules images à l'intérieur du film¹, mais du fait de leur incongruité, sur papier glacé, par rapport à la plastique générale du film. Mais cette incongruité n'en serait pas une si l'on abordait le film autrement. Cette scène n'a rien, en effet, d'in vraisemblable, car quoi de plus naturel, n'importe où dans le monde, que de parcourir une revue ? Il y a bien décision de ma part d'en faire un élément singulier, de l'identifier comme tel (il doit bien exister quelque analyste de l'image de par le monde qui ne le ferait pas). Ainsi, cette approche par la singularité est une méthode au caractère nécessairement subjectif, et nous ne pouvons pas faire comme si ce trait appartenait en propre aux éléments d'un film : il appartient par contre à la relation que nous entretenons avec les éléments du film.

2. Objets de la méthode

2.1 La table des faits

Il se trouve que la démarche mise en œuvre dans *S/Z* de Roland Barthes pour l'analyse d'un texte pourrait servir de modèle à notre analyse des images en mouvement. Disséquant en lexies la nouvelle de Balzac intitulée *Sarrazine*, Barthes recense, pas à pas, les codes herméneutiques – les énigmes posées par le récit – les sèmes, les champs symboliques, les séquences du code proairétique, enfin, les codes culturels, les références. La pluralité du texte est alors assurée, selon Barthes, par le croisement stéréographique de ces cinq codes². Nous trouverons à la base de notre démarche d'analyse d'un film une table de faits ou de motifs³ singuliers comportant plusieurs colonnes, dans laquelle nous rapportons une série de faits, objets de notre trouble que nous devons croiser ensuite. Pour chacun de ces faits, dans les différentes colonnes prévues à cet effet, nous précisons le type de trouble suscité, et le support concerné (montage, composition, cadre...). La démarche qui est la

¹ En fait, le héros manipulera aussi une vieille photographie qui figure une scène que nous aurons déjà vue dans le film : des enfants jouent avec une chambre à air dans une mare boueuse.

² Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Edition du Seuil, 1970), p.26.

³ Sur ce point, se reporter à Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier* (Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 1998), p.12.

nôtre présente des similitudes avec celle de Barthes, mais l'objet sur lequel elle s'applique est pour le moins différent. Elle n'a pas non plus son caractère systématique : l'analyste du film n'a pas un texte à sa disposition.

D'un point de vue sémiotique, l'image est tabulaire, elle nous est donnée simultanément et dans toutes ses composantes, tandis que Barthes analyse un texte qu'il peut suivre dans sa linéarité, lexie après lexie. On peut recueillir un texte dans son entier, sans oublier une seule phrase, mais avec l'image, en mouvement de surcroît, l'analyste doit choisir. Il doit nécessairement laisser dans l'ombre certains pans, ne peut pas prendre en compte chaque arbre, chaque feuille, etc. L'image ne peut se dire entièrement, si tant est qu'elle puisse se dire tout court : tandis que la signification plurielle d'un texte s'échappe à partir d'un ensemble fini de phrases, l'image fuit, elle, de toutes parts dès sa formation. L'analyste des images doit donc admettre une subjectivité supplémentaire, générée par ce qu'il choisit de conserver ou non. C'est pourquoi il semble opportun de ne considérer que les motifs qui nous troublent lorsque nous étudions les séquences d'un film.

Nous nous retrouverons donc avec deux types de faits : d'une part des faits singuliers dont la singularité met à l'épreuve notre jugement, fait énigme et, d'autre part, des faits que notre intelligence prend pour singuliers en raison de ce que l'on sait sur eux. Ainsi, dans le premier cas, nous pourrions ranger le jeu des "sept" différences auquel se prêtent l'homme et la femme avec un magazine de mode. On y voit deux mannequins se faisant face avec une expression violente. Les cheveux de la femme de droite se répandent sur la page de gauche, franchissant la pliure du magazine. La main de l'homme a posé une boucle d'oreille sur l'oreille du mannequin de gauche, et l'autre sur la bouche ouverte du mannequin de droite. La jeune femme demande si elles se ressemblent, ce qu'il confirme. L'homme déplace alors la boucle vers l'oreille du mannequin de droite. On notera qu'il place ces anneaux sur les orifices, nez, bouche, oreilles, des mannequins. On se souviendra aussi de l'expressivité de ces jeunes femmes photographiées : en effet, l'émotion que les images stylisées de mode suggèrent tranche avec le mutisme et l'impassibilité des personnages. Il est d'autant plus important de le souligner qu'à la fin du film, nous retrouverons cette même émotion, avec une intensité dramatique, qui enfin se manifeste chez les personnages.

Puis, la jeune femme demande à l'homme s'il aime sa poitrine. Cette séquence sera interrompue par une réflexion de ce dernier à propos d'un petit lézard que la jeune femme avait l'intention de se faire tatouer. Entre-temps, il s'était mis à gratter une table, près de

laquelle il était venu s'asseoir, avec le même objet dont il se servira plus tard comme d'une arme. L'homme devient alors silencieux et la transperce du regard. Dans la seconde catégorie, nous rangerions ces faits, caractéristiques chez Sharunas Bartas, qui consistent à privilégier les laissés-pour-compte et les lieux désaffectés ou dépeuplés.

S'il s'agit pour nous de privilégier les détails, cela n'empêche pas de noter des mouvements plus généraux. Ainsi, *Seven invisible men* utilise quasi systématiquement des plans fixes, à tel point que les quelques plans présentant des mouvements de caméra en deviennent singuliers (ces plans seront donc à retenir).

2.2 Les symptômes

Dans notre table des motifs se trouve encore une autre colonne que nous avons nommée "symptôme". Un symptôme, dans ce contexte, correspond à un croisement de faits troublants. On pourrait discuter ce terme que nous empruntons à Didi-Huberman : « Le symptôme est un signe faible en ce sens qu'il n'offre aucune certitude, ni dans la signification, ni même dans sa manifestation propre ; il est labile, surgissant là où on ne l'attend pas, offrant des intensités non mesurables, des visibilité à moitié occultées, toujours équivoques, toujours irréductibles aux faits objectivés » (157). Il faut le distinguer de l'indice-signal, sémiologique, où le signe se veut fort, ne vise que les faits et concerne, ajoute-t-il, « les détectives, les experts et les historiens positivistes de tout poil ». Cette distinction fait que le symptôme

ne relève ni du diagnostic médical (façon Charcot) ni de l'identification policière (façon Bertillon) [...] Dans cette configuration, les crimes sont partout et nulle part et les noms des coupables, eux-mêmes disséminés, ne donnent plus la clef de quoi que ce soit. Ce sont désormais les relations, les déformations structurelles, qui deviennent les supports authentiques de l'interprétation. (158-9)

Le fait, le motif, n'est pas à prendre comme un symptôme positif disponible pour une quelconque interprétation hypothético-déductive. Par contre, la mise en relation de faits singuliers peut, elle, produire un symptôme qui problématise l'image. En ce sens, le symptôme ainsi produit ne résout ni ne dénoue quoi que ce soit : au contraire, il prolonge, il donne corps au malaise, ouvre non pas vers un sens mais vers un ensemble plus vaste où se croisent les mouvements dialectiques des images. Nous trouvons ici le pont qui relie le *symptomal* (Freud, Warburg, Didi-Huberman) et le figural (Lyotard, Brenez). Un motif seul ne fait pas un symptôme, le symptôme apparaît quand nous pouvons relier plusieurs faits entre eux. C'est d'ailleurs bien le cas, si nous rapportons tour à tour les paroles de la

chanson, le mouvement des vagues, le jeu avec les mannequins et la photo jaunie⁴, qui sont des faits autour desquels circulent les notions de différence, de ressemblance, de retour du même. Par ailleurs, les femmes du magazine, parce qu'elles se présentent deux par deux sur des doubles pages, dans un face à face qui fait écho à l'histoire même du film – où deux femmes se font face, se disputent le héros : la compagne que nous connaissons maintenant et la femme qu'il retrouvera bientôt –, feront de la dualité, du dédoublement, un autre symptôme du film à l'image des deux anneaux des boucles d'oreille. Enfin, l'émotion de ces mannequins pourra être rapprochée de celle du héros à la fin du film : ce qui lui manquait soudain se libère, l'alcool aidant, en une sorte de retour brutal du refoulé.

Cette table des faits, composée d'une liste de motifs, permet donc de détecter des symptômes en tant que relation de faits. Ces mêmes symptômes, une fois nommés, seront à leur tour rapprochés les uns des autres afin de faire apparaître les figures du film.

2.3 Les étapes de la méthode

On peut donc distinguer trois étapes dans notre cheminement. Le premier s'apparente à l'*epochè* husserlienne, et ne veut rien chercher à savoir sur l'œuvre en dehors de l'œuvre elle-même. En effet, l'« ouverture analytique à partir des films eux-mêmes » (Brenez, 1998, 9) sous-entend que l'on en sache le moins possible sur les conditions d'existence du film, et suppose de différer à plus tard notre jugement. Pour remarquer un trouble, il faut être disponible, le noter et s'en tenir là. On comprend bien la nature particulièrement difficile du détachement qu'il faut atteindre pour ignorer tout ce que ce que le cinéma a pu produire avant, ou ce que l'on a pu dire ou écrire à propos d'un film. On en sait toujours trop et l'on ne regarde jamais assez. En pratique, cette première étape consiste en l'examen systématique de chaque plan, de chaque séquence, voire de certains photogrammes.

La table des faits établie, il s'agit dans un deuxième temps de réduire cet ensemble en vue d'obtenir un catalogue de symptômes et de relations entre les symptômes. Nous devons effectuer une double réduction : afin d'éviter de retenir des motifs dont l'aspect troublant ne serait que purement fortuit, et puisque les faits qui nous intéressent sont ceux qui perturbent la structure, nous éliminerons – ou plutôt bifferons (on ne sait jamais) – les faits que nous ne pourrions relier à d'autres pour définir des symptômes. Nous garderons pourtant quelques faits orphelins, donc uniques en leur genre, quand leur singularité nous paraîtra indiscutable. Une seconde réduction sera également pratiquée au niveau des

⁴ Voir note numéro 1.

symptômes lorsque, ayant croisé les symptômes entre eux pour faire apparaître les figures, nous bifferons également les symptômes orphelins.

Sans doute s'agit-il, à ce niveau de notre pratique, d'être un peu moins subjectif, sans toutefois espérer atteindre l'objectivité de l'œuvre (puisque nous l'avons exclue de notre champ). Mais l'examen de notre table au crible de ces contraintes externes (répétitivité et nombre de liaisons) pourrait légitimer les troubles que nous avons gardés. Si un fait se présente plusieurs fois, sous des apparences diverses, il a alors des chances d'être pertinent pour l'analyse herméneutique qui suivra. Il s'agit d'éliminer les faits provenant d'une erreur d'appréciation ou de lapsus, à l'image des mots que nous remplaçons par d'autres sans nous en rendre compte au cours d'une lecture – nous croyons voir une chose, mais c'est une autre qui s'y trouve. Ainsi, nous pouvons espérer corriger certains des effets trompeurs de notre perception. Enfin, concernant la seconde réduction, nous pensons que des relations de symptômes impliquant beaucoup de membres sont susceptibles de servir plus légitimement d'indices à la présence de figures. Il nous semble qu'en appliquant des contraintes externes à notre table des faits, il est possible de réduire notre subjectivité de manière significative, une fois qu'elle a rempli son office de "rabattage".

Enfin, suite à ces réductions, le travail figural pourra commencer. Cela constituera notre troisième étape. Cette dernière étape mettra en jeu cette fois-ci toutes nos connaissances d'une manière peut-être plus classique. Seulement les directions pour notre recherche auront déjà été tracées par les deux étapes qui auront précédé. Nous ne serons pas partis de notre savoir pour aboutir au film, mais nous serons partis du film pour mobiliser ensuite nos connaissances à son sujet. Il semble bien que dans *Seven invisible men*, un certain nombre de faits interrogent plastiquement la figure du retour : retour au même, retour chez soi, retour du refoulé. C'est ce même mouvement qu'il faut reconnaître dans ce plan magnifique où des centaines d'oiseaux s'envolent à l'approche de la voiture des malfrats, puis se reposent sur la route après son passage. Nous pouvons le retrouver également dans l'alternance des plans sur une nature qui s'étend, immuable, à l'horizon, et dans les plans sur les hommes et femmes qui peuplent ces contrées. Ligne droite, inexorable, pour une issue fatale à l'échelle des hommes, mais agitation passagère du point de vue de la nature. Une impression nous taraude : que le héros du film sait vers où le mènent cette fuite et ce retour plastiquement associés. Il y aurait tant de choses à dire encore, mais nous avons choisi de nous limiter à ces quelques symptômes.

Ce travail méthodologique n'est pas de nature à fixer les figures, il ne permet que de détecter leur présence, pas même de les circonscrire, tant il est vrai que, par définition, les figures se déplacent lorsqu'on croit les saisir. Elles sont les forces vives qui traversent un film, elles lui appartiennent en propre, mais elles vivent et se développent dans l'esprit de celui qui assiste au film, le temps de la projection et dans son souvenir. Ce sont les figures qui le traversent sans le changer en statue de sel. On remarquera que l'usage de la subjectivité, du dessaisissement, des singularités et des détails, tels que nous les avons définis ici, pourrait apparaître comme un mélange dangereux, car ils sont tous, chacun à leur manière, des notions propres à semer le doute dans une réflexion. La subjectivité, parce qu'elle dépend trop du sujet qui fait ces observations ; le dessaisissement et la singularité, parce qu'ils peuvent n'être que passagers ou relatifs ; enfin, l'utilisation des détails nous oblige à laisser de côté ce qui ne l'est pas. C'est pour cela que nous pourrions dire de notre approche ce que dit Didi-Huberman à propos de celle d'Aby Warburg : « ce qu'elle gagne en pertinence problématique, en fécondité heuristique, elle le perd en certitude positive. [...] l'invention warburgienne en acte ne va pas sans tourbillons, sans tensions internes [...] d'où émerge le sentiment d'un constant débat, d'une prise de risque d'ordre éminemment philosophe » (Didi-Huberman 152).

Ouvrages cités

Bartas, Sharunas. *Seven invisible men*. Paulo Branco, 2005.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Edition du Seuil, 1970.

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 1998.

———. « Glossaire ». *Admiranda*, N° 5, 1990 : 75-77.

Didi-Huberman, Georges. « Pour une anthropologie des singularités formelles : remarque sur l'invention warburgienne ». *Genèses*. N° 24, 1996 : 145-163.

Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.