



HAL
open science

Émotion-Cinéma

Caroline Renard

► **To cite this version:**

Caroline Renard. Émotion-Cinéma. Des émotions dans les arts aujourd'hui, Presses Universitaires d'Aix-Marseille (PUAM), 2015, 9791032000021. hal-01964594

HAL Id: hal-01964594

<https://amu.hal.science/hal-01964594v1>

Submitted on 22 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Émotion-Cinéma

Caroline Renard

Aix Marseille Université, LESA EA 3274

Le cinéma n'a jamais pu se passer de l'émotion. À partir du moment où, dès 1895, le mouvement touche l'image, l'histoire de la sensibilité s'en trouve modifiée. Le cinéma sera un lieu où la technique et la science se mêlent à l'art du récit et aux arts visuels pour, non seulement, décrire, mais surtout produire des émotions. Maxime Gorki, dès 1896, décrit ses impressions face aux premières vues Lumière. Il rend compte simultanément du tressaillement des images, de sa déception devant l'absence de couleur, de cet étrange silence qui accompagne la projection des films, mais aussi de la tension visuelle et affective que ces vues provoquent en lui :

Quelqu'un a dû susciter dans votre imagination ce que vos yeux ont cru voir [...]. Un indéfinissable effroi s'empare de vous. [...] Vous êtes stupéfaits par la vivacité de cette scène emplie d'un mouvement qui se déroule dans un complet silence. [...] Vos nerfs se tendent¹...

L'imagination se mêle ainsi à l'effroi et à la stupéfaction, dans une tension non maîtrisée du corps. Gorki reste cependant méfiant et il prend ses distances avec cet objet qui vient « distraire le public de la foire² ». Il imagine que le cinéma pourrait peut-être imprimer des images publicitaires sur « les nuages, où autrefois vivaient les idéaux et les rêves³ ». Les

1 « Vos nerfs se tendent » (1896), in *Le Cinéma : Naissance d'un art, 1895-1920*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, éd. Champs Flammarion, 2008, p. 53-55.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 *Ibid.*, p. 57.

images en mouvement éveillent une réaction émotionnelle, mais elles s'emparent trop aisément de la pensée du spectateur, elles remplacent le travail d'idéation par des chimères. Gorki perçoit la manière dont le cinéma se moule sur la dimension émotionnelle de la vie pour lui donner une valeur marchande. Le fonctionnement de la projection risque selon lui de remplacer l'imaginaire par des vues imposées. Dès 1896, il est donc clair que le ressac d'affects porté par le cinéma a comme écueil possible la commercialisation de ses émotions.

L'émotion demeure pourtant un des pôles d'attraction du cinéma qui détermine à la fois son fonctionnement et son succès. Riciotto Canudo note en 1927 : « au cinéma, l'art consiste à suggérer des émotions et non à relater des faits⁴ ». Il est d'ailleurs difficile d'oublier la manière dont en 1964, Jean-Luc Godard fait dire à Samuel Fuller que cinéma et émotion se confondent. Aux questions de Ferdinand sur le cinéma dans *Pierrot le fou*, Samuel Fuller répond : « Un film est un champ de bataille : l'amour, la haine, l'action, la violence, la mort. En un mot : l'émotion ». Plus de cinquante ans après, en ce début de XXI^e siècle, le cinéma n'a pas fini d'explorer ses qualités esthétiques, expressives et commerciales et les spectateurs continuent de pleurer et d'être émus. L'apparition de nouvelles pratiques filmiques et spectatorielles et l'expansion du cinéma vers les musées et les galeries d'arts ne retirent rien à la prégnance de l'émotion filmique.

Un très court-métrage du cinéaste chinois Jia Zhangke, réalisé en 2013 pour les soixante-dix ans du Festival de Venise, dans la série *Venezia 70 Future Reloaded*, assimile à son tour le cinéma et l'émotion. Jia Zhangke y raconte l'histoire d'une femme et d'un homme qui circulent d'écran en écran. Tablettes et téléphones alimentent de leur lien affectif. Le récit se passe dans une mégapole chinoise. Le personnage féminin évolue dans des bureaux vitrés et anonymes, presque suspendus au-dessus du trafic urbain. Elle passe ses moments de temps libre à regarder des films sur son ordinateur ou sur sa tablette et à communiquer avec son ami. Les moyens de vidéo-

4 R. Canudo, *L'usine aux images* (1927), éd. Séguier, 2003, également cité par Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, éd. Gonthier, 1958, p. 10.

communication leur permettent d'échanger des grimaces et des sourires plutôt que des mots. Le film montre la facilité avec laquelle les logiciels de vidéo-conférence ont introduit la figure du champ-contrechamp dans nos usages quotidiens. Le film joue de cet effet pour mêler, dans son montage, les visages de ses personnages et des plans de films cités. Ce sont ces films qui font pleurer le personnage féminin. Dans *The Goddess* de Wu Yonggang (1934) ou *Yellow Earth* (1984) de Chen Kaige, les visages des actrices l'émeuvent aux larmes. Pendant sa pause déjeuner, seule dans un restaurant de centre commercial, elle regarde *Black Snow* (1990, Xie Fei) sur le petit écran de son téléphone. Plein cadre, le visage de l'acteur laisse couler une larme. Elle pleure à son tour en contrechamp comme nourrie par l'émotion transmise par le film. Au micro-mouvement d'un visage de cinéma semble réagir le visage de la spectatrice. Cette série d'images-affection renvoie à l'effet cathartique de l'émotion esthétique. Mais en jouant du cadre comme dénominateur commun du film et des films cités, ce court-métrage combine élégamment les émotions esthétique et amoureuse. La figure du champ-contrechamp met face à face l'actrice et la spectatrice, mais aussi l'actrice des années 1980 et le jeune homme qui semble directement lui répondre au profit d'un raccord cut, le jeune homme et la jeune femme, l'acteur de *Black Snow* et la jeune femme. Dans le cadrage ou le montage, si ce n'est le noir et blanc et la couleur, rien ne différencie l'actrice d'un film des années 1930 du visage de la protagoniste.

La force de ce court-métrage est de tout faire converger vers un centre commercial, espace mondialement uniformisé de la marchandisation. Au bout d'une minute trente secondes, les deux personnages sont réunis. Ils descendent un immense escalator, comme si, privés de toute vie organique propre, ils étaient pris dans le mouvement mécanique et linéaire de la société contemporaine, comme les photogrammes le sont par le défilement de la pellicule cinématographique. Fait de cloisons transparentes et de tons bleu-gris, le décor froid et lisse dans lequel ils évoluent augmente cette sensation d'une vie d'automates fonctionnels. Cadrés en plongée, ils descendent vers le hall du centre commercial où une projection sur grand écran retient les passants. Les deux personnages principaux s'arrêtent

à leur tour parmi les spectateurs, non loin du projecteur 35 millimètres où ils découvrent les images de *Spring in a Small Town*, tourné en 1948 par Fei Mu.

Plusieurs gros plans de visages émus alternent avec des plans du film en noir et blanc. À l'écran, les deux acteurs semblent ne pas arriver à prendre de décision. L'homme demande à la femme si elle accepterait de partir avec lui, elle répond par une question, et lui, détourne son regard. Les deux spectateurs regardent fixement l'écran jusqu'à ce que le jeune homme se tourne vers son amie. Il pose sa main sur son épaule et la force délicatement à le regarder. Son geste et son regard prolongent ceux des acteurs du film de 1948 en apportant une résolution possible à une situation qui semblait bloquée. De même que les visages d'acteurs et de spectateurs tendent à se confondre, le court-métrage démontre que puisque le champ-contrechamp est devenu un des modes de communication mis à disposition par les outils numériques, le spectateur peut prolonger l'émotion du personnage à l'écran par un geste dans la vraie vie. Jia Zhangke imagine ainsi un court récit dans lequel la vie et le cinéma se mêlent, se dédoublent, se répondent. L'émotion collective qui retenait les spectateurs dans un lieu de passage est ainsi ramenée à la figure du désir. Dans le monde aseptisé et anonyme des centres commerciaux, le cinéaste élabore une figure de propagation de l'émotion qui passe par les écrans. Les fonctionnements sociaux et professionnels sont mis en suspens par ce temps de la réception filmique. Célébrant les soixante-dix ans du festival de Venise, Jia Zhangke ramène le cinéma à une émotion première sans perdre de vue son épaisseur historique qu'il convoque avec ces films en noir et blanc et la présence visuelle et sonore du projecteur. Ce petit film pose non seulement l'émotion, comme le propre du cinéma, mais aussi le cinéma comme ce qui meut les êtres, ce qui les extrait des fonctionnements mécaniques.

L'histoire des arts et la philosophie sont pourtant très méfiants à l'égard de l'émotion. Dans l'introduction de *La matière-émotion*, Michel Collot, qui interroge l'émotion poétique, rappelle que

L'émotion a mauvaise réputation. Collective, elle se prête à toutes sortes de débordements et de manipulations au profit parfois des idéologies les plus dangereuses. Individuelle,

elle implique une perte de maîtrise, une aliénation de soi et de l'autre. Nuisible politiquement et moralement, elle est désastreuse en poésie⁵.

Si l'on en croit Michel Collot, le cinéma dévoierait l'émotion. Avec la télévision et les médias, il aurait perverti ses qualités pour la détourner de ses enjeux.

Mal famée, prostituée sur les écrans petits et grands, elle est pourtant la compagne des poètes les plus distingués, qui se réfèrent à elle comme à la source la plus profonde de leur œuvre et comme à sa visée la plus intime⁶.

Collot partage ici une inquiétude proche de celle de Gorki. Il est vrai que le cinéma est certainement un des moyens d'expression qui a le plus exploité les émotions fallacieuses et celui qui a fait de l'émotion un argument économique majeur dans la logique des industries culturelles. Être « un art des masses » aurait mis en péril la plupart de ses qualités. Antonin Artaud a l'intuition de ce risque en 1933. Tout d'abord enthousiaste à l'idée d'une machine capable de penser et de produire sur le spectateur un choc faisant naître pensées et émotions, il a violemment conscience de ses ambiguïtés. Au début du texte, sa confiance dans l'automatisme de la machine semble absolue :

L'objectif qui fonce au centre des objets, se crée un monde et il se peut que le cinéma se mette à la place de l'œil humain, qu'il pense pour lui, qu'il lui crible le monde, et que, par ce travail d'élimination concertée et mécanique, il ne laisse subsister que le meilleur. Le meilleur c'est-à-dire ce qui vaut la peine qu'on le retienne, ces lambeaux d'aspects qui flottent à la surface de la mémoire et dont il semble qu'automatiquement l'objectif filtre le résidu⁷.

5 M. Collot, *La matière-émotion*, PUF, 1997, p. 9.

6 *Ibid.*

7 Antonin Artaud, « Vieillesse précoce du cinéma » (Les Cahiers Jaunes n° 4, Cinéma 33, 1933, p. 23-25), repris in A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1978, p. 81.



Artaud considère l'objectif de la caméra comme un merveilleux révélateur du monde. Le cadrage et le montage donneraient au spectateur des matériaux nouveaux pour former son regard et une part de sa vie affective. Mais peu à peu, le propos d'Artaud change et il s'agit pour laisser la place à une description sévère des effets du cinéma :

L'objectif classe et digère la vie, il propose à la sensibilité, à l'âme, une nourriture toute prête, et nous laisse devant un monde fini et sec. Il n'est pas sûr d'ailleurs que, de ce qui vaut la peine d'être enregistré, il ne laisse vraiment passer que le plus significatif et le meilleur. Car il faut noter que sa vision du monde est fragmentaire, que si valable que soit la mélodie qu'il parvient à créer entre les objets, cette mélodie est, si l'on peut dire, à deux tranchants⁸.

Le cinéma ne pourrait finalement rien offrir de plus qu'une vision réduite du déjà maigre sens commun. Au lieu de surprendre le spectateur, il assècherait la sensibilité et les émotions. L'histoire a montré que ce qu'Artaud nomme « la mélodie » du cinéma est bien à double tranchant : si certains films maintiennent vivace la possibilité d'une pensée filmique et en renouvellent les formes dans une prolifération d'expériences stimulantes, il existe aussi une part de la production audiovisuelle qui maintient ses spectateurs dans des émotions répétitives. Finalement

le monde imbécile des images, pris comme à la glu dans des myriades de rétines ne parfera jamais l'image qu'on a pu se faire de lui. La poésie donc qui ne peut se dégager de tout cela n'est qu'une poésie éventuelle, la poésie de ce qui pourrait être, et ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui⁹.

Le constat d'Artaud est amer, son espoir initial a disparu. Les capacités poétiques du cinéma sont en lutte avec des contraintes techniques et avec la grégarité des spectateurs. Près de soixante-dix ans plus tard, c'est en termes de mal-être social que Bernard Stiegler analyse ce phénomène. Stiegler constate que l'industrie audiovisuelle tout en s'appuyant sur les struc-

8 idem p. 82.

9 idem p. 84.



tures de la pensée, sur les flux de conscience, vise à la saturer et que ce phénomène s'est considérablement amplifié avec l'expansion des multimédias. « Les industries de programmes, écrit Stiegler [...] produisent en masse des objets temporels qui ont pour caractéristique d'être écoutés ou regardés simultanément par des millions [...] de consciences¹⁰. » L'enjeu pour Stiegler est d'analyser ce qu'il nomme *l'industrialisation de la mémoire*. Outre le constat de mondialisation de ce phénomène, il décrit l'expérience d'une temporalisation industrielle des consciences. Au lieu de stimuler une conscience libre, singulière et irréductible comme le cinéma aurait pu, et peut, le faire, l'audiovisuel (télévision et internet) vise aussi désormais à standardiser la pensée. Le texte de Stiegler évoque le « contrôle total des marchés en tant que flux temporels de conscience qu'il s'agit de synchroniser¹¹ ». Si la pratique du *replay* et les sites de stockage de vidéos défont partiellement la synchronisation des consciences, il faut souligner que lorsque Stiegler parle de « coïncidence entre le flux filmique et le flux de conscience¹² », il rejoint l'équation que proposaient les cinéastes des années 1930 entre le mouvement des images et le mouvement de la pensée. Mais si cette équation décrivait un fonctionnement, celle de Stiegler dénonce une prise de pouvoir sur les spectateurs. La manière dont sa démonstration aboutit à la notion de *perte d'individuation* prolonge en quelque sorte la conscience d'Antonin Artaud de l'incapacité de la pensée filmique à changer les choses : finalement le cinéma n'a aucun pouvoir sur le monde, il n'y a rien à en attendre d'autre qu'une propagation du même aboutissant à l'inhibition de la pensée critique. L'hyper-présence de l'émotion filmique aboutirait-elle alors à une aporie ? Le cinéma, considéré comme art des masses, utiliserait les flux de conscience, et provoquerait un blocage de la liberté de penser. La production d'une « émotion

10 B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 2, La Désorientation*, éd. Galilée, 1996, p. 276.

11 Id., *La technique et le temps, tome 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*, éd. Galilée 2001, p. 20.

12 Id. (1996).

de masse cinématographique¹³ » serait un des véhicules de cette impossibilité de penser dans la perte de l'individuation.

Les autres disciplines artistiques semblent pouvoir prendre plus de distance que le cinéma avec le registre des émotions. Au cinéma, l'émotion est partout présente (au niveau du travail formel, du récit qui en émane et de leur réception). Même le film le plus abstrait, le plus radicalement froid met toujours en œuvre des niveaux d'émotion. Les films d'Antonioni qui mettent en scène des personnages peu bavards, sans psychologie, dans des espaces vides et dans des récits lacunaires produisent pourtant de l'émotion. Les films de Duras, de Rivette ou de Resnais également. Ces cinéastes de la modernité, qui dans le sillage de Robert Bresson, ont tendu vers l'ascétisme et la radicalité formelle, provoquent des émotions esthétiques durables. Comme le disait Pascal Bonitzer

Le cinéma moderne en disjoignant les plans, en inventant de nouveaux rapports entre les plans, a certes raréfié son public, mais il a d'une certaine façon levé la malédiction de Fitzgerald, d'un « art incapable d'exprimer autre chose que les sentiments les plus communs, les émotions les plus communes », il a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtils, il a ouvert le cinéma sur des dimensions plus grandes et plus petites¹⁴...

Mais peut-on se contenter d'opposer une émotion organique, mal connotée, à une émotion rare et subtile ? Il est clairement impossible de produire un discours global sur la question de l'émotion au cinéma, impossible de généraliser la logique de l'émotion cinématographique. S'il y a une méfiance globale à l'égard de l'émotion, chaque film en définit un type particulier, la fait survenir selon une configuration unique que l'on ne peut généraliser. Nous ne pouvons donc travailler que sur des exemples précis. Il semblerait que le cinéma de la fin du xx^e et du début du xxi^e siècle évolue, ou hésite plutôt, entre une forme de méfiance à l'égard des émotions, voire de rejet, et leur

13 Pascal Bonitzer répertorie trois émotions de masse au cinéma : la peur, le rire, les larmes, « Système des émotions », *Le Champ aveugle* (1982), Cahiers du cinéma, 1999, p. 97-98.

14 P. Bonitzer (1982) p. 102.

possible réhabilitation esthétique. Cette duplicité des positions du cinéma à l'égard de l'émotion révélerait-elle ce que nous attendons aujourd'hui de l'art ? Pour tenter une réponse, je voudrais évoquer un film et une installation vidéo dont le dispositif et le contenu semblent conçus pour tenir l'émotion à distance. Je travaillerai sur le film documentaire de Chantal Akerman, *Sud* (1998), et sur l'installation vidéo *The Forest* de l'artiste israélien Ori Gersht (2006).

Alors qu'Akerman entreprend un voyage dans le sud des États-Unis, elle apprend qu'un lynchage vient d'avoir lieu. Elle décide de faire un documentaire sur ce sujet. Le film alterne des plans de description de la ville de Jaspers, où s'est produit le lynchage, et des plans d'entretiens avec des témoins ou des habitants de la région. La cinéaste explique ainsi son projet de tournage :

Sud ? pourquoi le Sud ? J'avais une sorte d'attrance. Toute littéraire sans doute. Faulkner mais aussi Baldwin. Et quand j'ai décidé de partir là-bas, rien n'était encore arrivé. Tout semblait calme et puis juste avant mon départ, il y a eu un nouvel incident raciste, c'est comme ça qu'on dit, enfin un lynchage à Jaspers, Texas. À notre époque et plus que jamais, il y a de la purification dans l'air. Alors il m'a fallu aller là-bas aussi. Et au fur et à mesure que j'avancais vers le Sud, un peu erratiquement, et où au début, je ne voyais rien, rien que des arbres ou presque, c'est à Baldwin que je pensais quand il dit « je n'ai jamais vu autant d'arbres ». Autant d'arbres qui évoquent autant de pendus¹⁵.

Le parti pris de ce film est de ne pas associer la parole et l'image, mais de laisser entendre les paroles avant de donner aux images le temps d'être regardées seules pour enfin laisser les mots venir, à rebours, habiter ces espaces vides et silencieux. La parole ne recouvre jamais le paysage, elle se propage sur lui longtemps après avoir été prononcée. C'est justement bien après qu'une femme noire âgée parle des pendaisons du début du siècle dernier et évoque les arbres qui servaient de potences que le film introduit trois plans de paysages silencieux. Plus tôt dans le film, cette femme avait dit : « Il y avait moins de lynchages après ma naissance qu'avant, paraît-il. Les branches de certains

15 Chantal Akerman, *Dossier de presse de Sud*, Festival de Cannes, 1999.

arbres surplombaient la route. On disait qu'on y avait pendu des gens. On disait que les branches poussaient différemment à l'endroit des pendants ». Puis un moment plus loin, le film décrit un chêne au milieu d'un pré, un bosquet proche de la route et un grand arbre mort oublié dans un champ verdoyant. Sans être rattachés à des faits précis, ces trois plans évoquent silencieusement les tragédies dont parlait cette femme.

De son côté, le travail d'Ori Gersht exclut de la forêt la présence humaine. L'installation *The Forest* propose un montage vidéo d'un peu plus de treize minutes diffusé en boucle dans une pièce noire. Le montage fait se succéder une suite de travellings en plans larges de la forêt ukrainienne. Les rares plans fixes sont animés par un mouvement dans le cadre (chute d'arbres, pluie de feuillages). Il est frappant de constater que les choix de cadrage construisent un espace saturé qui dénie la dimension paysagère de la forêt. En effet, des arbres de la forêt ukrainienne, Gersht ne filme que les troncs. Jamais nous ne voyons la forêt dans son ensemble, ni le ciel. Ce sont les troncs d'arbres qui emplissent le cadre. De lents travellings décrivent d'interminables futaies. Si l'arbre seul est un des éléments récurrents des compositions paysagères, ici, sa figure relève presque d'un « anti-paysage » tant elle aplatit et sature l'espace. Prisonnier d'une forêt dense, l'arbre déconstruit, dans ce travail, l'idée même de paysage.

Dans *The Forest*, la chute de grands arbres, dans le vacarme de leur abattage, ouvre un espace d'affect angoissant. À chaque chute, le spectateur est renvoyé à l'idée d'un massacre aléatoire. L'arbre et la forêt valent alors pour un individu comme pour une communauté. Le point de vue de Gersht visite toutes les lignes de fuite de la chute des arbres. Ces derniers tombent parfois dans la profondeur de champ, parfois dans la diagonale du cadre, souvent de manière latérale et une seule fois vers l'avant du cadre. Ce dernier mouvement est le plus troublant pour le spectateur qui a l'impression visuelle que l'arbre va l'écraser. La particularité du travail de Gersht est de construire du récit et de l'émotion sans aucun argument narratif. L'installation, par la mise en boucle de ses images et par la répétition de certains travellings, s'oppose aux principes d'élaboration diégétique : pas de début ni de fin, pas d'action ni d'actants. Elle s'appuie sur notre connaissance esthétique de la forêt et nos modèles



inconscients. À l'image de la forêt en cours d'élagage, s'ajoute l'inconscient de la représentation forestière et une inquiétude chargée d'une dimension historique. Comme l'indique la présentation de cette vidéo :

Ces arbres sont ceux de la forêt de la Moskolovka en Ukraine, théâtre au xx^e siècle de la barbarie nazie. En effet, *The Forest* est un travail autour de la mémoire : le beau-père de l'artiste, Gideon Engler, était enfant quand, en 1942, pendant deux ans et demi, il s'est caché avec son père et son frère dans cette forêt pour fuir la déportation ou les exécutions massives perpétrées dans la région.

L'installation de Gersht dénonce donc indirectement les massacres perpétrés par les nazis contre les juifs. La bande son, particulièrement travaillée, participe avec force de cette remémoration et de cette dénonciation. Visuellement, le travail de Gersht évoque également les grandes toiles de forêts d'Anselm Kiefer. Dans la toile « Chemin de la sagesse du monde - La Bataille d'Arminius » peinte en 1980, Anselm Kiefer dénonce les effets dévastateurs du culte de la germanité. Si dans le travail de Kiefer, les noms écrits se mêlent au dessin pour désigner les morts que cache la forêt, dans celui de Gersht les arbres abattus dans le silence total ou dans le vacarme assourdissant figurent directement les victimes tombées dans cette forêt ukrainienne.

Comme les mouvements de caméra d'Ori Gersht, les trois plans d'arbres silencieux de Chantal Akerman recèlent en fait une extrême violence. Face au drame dont *Sud* rend compte, le parti pris esthétique est celui de la distance et de la durée. Aucune image choc ne vient dénoncer l'acte atroce dont parle le film. De même pour l'installation de Gersht, le choix d'un filmage sans singularisation permet à la pensée d'opérer directement dans les images. Dans les scènes que nous venons d'évoquer, l'émotion se déploie dans les moments de pause du déroulement des images en mouvement. Elle repose sur la verticalité de la perception du temps. Les trois plans de Chantal Akerman donnent à saisir d'une part la force des arbres, la texture du paysage et la chaleur du Sud et nous y ressentons simultanément la confrontation du silence et de la haine ou de l'isolement et de la violence dans une forme de





permanence tranquille et effrayante. Comme le soulignait Elie Faure en 1921, l'émotion ne vient pas du scénario, ni du récit ou des personnages, mais du travail figuratif, des rapports de tonalités, du mouvement des formes, de l'animation du cadre visuel, des raccords entre les plans¹⁶. Cette émotion de cinéma repose sur le travail de la plasticité visuelle qui permet à la pensée de tisser des liens, ici avec une émotion historique, en maintenant les spectateurs très loin « de la standardisation des opinions » et de la « synchronisation des émotions¹⁷ ». Tout en se méfiant de ces pratiques, ces films réinvestissent les fonctionnements émotifs du cinéma.

C'est sur ce dernier point que je souhaite terminer cette réflexion avec deux autres exemples qui creusent à leur manière le rapport du cinéma à l'émotion historique. En 2001, le cinéaste japonais Nabuhiro Suwa prépare un remake de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1958). Suwa est né à Hiroshima en 1960. Rendre compte de la violence des événements de 1945 et saisir l'émotion qu'ils ont suscitée sont pour lui un défi. Le film d'Alain Resnais prenait acte de ce drame en mettant en scène la rencontre d'une française ayant connu l'humiliation des femmes tondues à la libération, avec un japonais ayant survécu à la bombe atomique. Le film de Suwa s'intitule *H story*. La lettre H est celle des mots Histoire, Hiroshima, et bombe H, et le mot *story* nous dit cela n'est qu'une histoire, une histoire de rencontre et une histoire de cette ville. L'absence de la lettre « i » marque un manque dans le mot H-i-story, comme une faute de frappe, mais aussi un manque plus fondamental qui laisserait un trou vertigineux dans l'écriture de l'histoire, en même temps qu'un manque psychique autour duquel le sujet tenterait de se construire.

16 « Je me souviens des émotions inattendues que m'ont procurées, sept ou huit ans avant la guerre, certains films (...) dont le scénario était, d'ailleurs d'une incroyable niaiserie ». Pour lui, l'émotion naît de « la commotion qu' il éprouvai(t) en constatant, dans un éclair, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge » E. Faure, *Fonctions du cinéma*, « La cinéplastique » [1921], éd. Denoël Gonthier, 1953, p. 25.

17 Paul Virilio, *L'administration de la peur*, éd. Textuel, 2010.



Dans le film, le tournage du remake va s'avérer impossible. Béatrice Dalle qui doit interpréter le rôle d'Emmanuelle Riva se heurte au texte de Marguerite Duras et ne peut pas le dire. Quarante ans après, il lui est impossible de retrouver le sentiment qui lui permettrait de prononcer ces mots et de trouver les gestes justes. Elle secoue la tête, se tient le visage, baisse les yeux, jette à plusieurs reprises le livre de Duras au sol. Ses gestes ne répondent à aucun programme dramatique. En adéquation, le film ne répondra lui non plus à aucun projet narratif cohérent : des plans sans son, du son sans images, des faux-raccords, des plans qui commencent après quelques minutes de blanc ou de noir, des effets de surexposition, comme si Suwa donnait au spectateur un objet-film inachevé, des rushes et une bande son avant étalonnage. Le manque est partout.

La répétition littérale épuise le personnage car elle n'a plus de sens en 2001. Alors que Béatrice Dalle a visité un musée, elle explique à son partenaire japonais que cette visite a provoqué une sorte de malaise en elle. Elle connaît l'importance de l'histoire et des témoignages, elle apprécie d'avoir constaté la présence d'enfants dans le musée, mais elle avoue qu'elle n'arrive pas à penser à ce qu'elle voit, que le musée la renvoie à d'autres choses et notamment à des œuvres d'art. Cet aveu révèle un rapport problématique à l'histoire où le personnage se sent inapte à en ressentir la gravité, comme si cela ne la concernait pas ou comme si l'histoire n'était qu'une fiction pour elle. Là où le personnage s'attend à être dans un rapport affectif avec le monde, elle découvre que son rapport au réel s'est réduit à un rapport théorique dans lequel la connaissance des faits, privée d'émotion, l'empêche aussi de les investir profondément. Le film de Suwa déconstruit le fonctionnement classique du cinéma pour justement élaborer un objet théorique qui bloque toute possibilité identificatoire avec les personnages.

En s'appuyant sur un jeu de mise en abyme subtil, il perd en permanence le spectateur qui ne sait plus à quelle réalité il a à faire face. Le film mêle en particulier des images du tournage du remake, des images de l'histoire de ce tournage (une sorte de *making-of*), et l'histoire de la rencontre de Dalle avec un écrivain japonais qui participe au tournage comme figurant. Ces images se confondent car elles sont étrangement filmées depuis le même point de vue : celui de la place de la

caméra dans le remake (jamais de plan sur le quatrième côté, sur l'appareillage technique - Caroline Champetier est la chef opératrice de *H story*, mais son nom apparaît aussi, comme co-réalisatrice sur le clap du remake ; on l'entend derrière la caméra mais elle n'apparaît jamais à l'image). Régies par la logique figurative du film inachevé, elles ramènent à l'impossibilité de traiter de manière satisfaisante l'événement visé.

À l'instar du fonctionnement visuel du film, le traitement des dialogues problématise lui aussi cette impossibilité. Ainsi, lorsque les personnages répètent le texte de Duras, leurs voix sont presque inaudibles ; lorsqu'ils se parlent, c'est dans des langues différentes avec une interprète qui modifie leur propos ; lorsque finalement, Béatrice Dalle rencontre l'écrivain Machado, chacun ne peut s'exprimer que dans sa langue maternelle. Mais c'est finalement à partir de cette incompréhension linguistique qu'ils se rencontrent. C'est le moment où le cinéaste décide d'abandonner son projet de remake. Machado et Dalle sont sur la plage, face à une mer sans horizon. Ils flânent chacun au bord de l'eau. Machado reçoit le coup de fil de Suwa qui lui annonce la fin du tournage. Béatrice Dalle ramasse un bout de bois. Les deux personnages regardent la mer puis reviennent chacun à leur rythme vers le haut de la plage où se trouve la caméra. Lorsqu'ils sortent du cadre, le champ reste vide un moment puis la caméra pivote en contre-plongée et découvre l'horizon puis le ciel, blanc comme un écran de cinéma avant ou après la projection. Alors que le spectateur s'attend à ce que le film s'arrête sur ce plan vide qui dure un peu, au plan suivant, on découvre Dalle et Machado assis par terre dans un passage commercial. Installés comme des adolescents près d'un chien, ils prononcent chacun des mots que l'autre ne comprend pas. En se levant, Machado dit notamment au chien « on ne se verra plus, on ne se comprend pas », des mots qui pourraient directement renvoyer au film d'Alain Resnais. Le spectateur perçoit ainsi la manière dont le temps a déplacé la problématique initiale. Et si une émotion naît de ce film, c'est qu'il donne à percevoir la permanence de cette problématique qui ne pourra jamais être résolue. Le sentiment exprimé par Emmanuelle Riva ne saurait être répété. En revanche, l'émotion de trouver une solution figurative à un problème historique se propage d'un film à l'autre.

Je voudrais conclure avec un autre film très bref de la série *Venezia 70 Future Reloaded* réalisé par l'artiste iranienne Shirin Neshat en 2013. Le film dure une minute et cinquante trois secondes. Il propose un travail de remontage de plans de films de Sergueï Eisenstein. Shirin Neshat démonte et remonte la grande scène des escaliers d'Odessa dans laquelle les soldats du tsar massacrent la population solidaire des mutins du *Potemkine*. Une première série de plans issus du *Cuirassé Potemkine* (1925) et de *Octobre* (1928) décrit la foule convergeant vers les escaliers. Des milliers de personnes se pressent dans une succession de plans montés en accéléré. Puis, dans deux séries de plans, aussi brefs que des coups de feu, des canons tirent sur la foule en contre-plongée. Arrivent ensuite les fusils des soldats tsaristes. La foule dévale les escaliers. En montage alterné, les soldats tirent quatre fois. L'enfant à la chemise blanche s'effondre. Sa mère se retourne, il est touché à la tête. La foule le piétine, les soldats avancent. La mère remonte alors vers eux avec son enfant mort dans les bras. Shirin Neshat, qui a déjà accéléré, ajouté et supprimé de nombreux plans de la scène matrice, inverse alors l'ordre des choses. Elle rassemble dans un même cadre la mère de dos qui remonte les escaliers et les soldats face à elle qui commencent étrangement à reculer. Le travelling arrière qui accompagne le mouvement de la mère montant les escaliers repousse, à son tour, les soldats qui remontent à reculons. Elle s'approche d'eux. Ils reculent. Elle s'arrête et s'agenouille. Shirin Neshat clôt son montage par une fermeture à l'iris qui focalise l'attention sur la puissance de la colère de cette mère mettant un terme à l'insupportable.

Shirin Neshat reprend en partie la logique émotionnelle du cinéma d'Eisenstein. Ce dernier a amplement théorisé l'idée que l'art du montage réside autant dans le contenu du film que dans l'effet produit sur le spectateur¹⁸. Eisenstein, dont on sait qu'il a travaillé avec et à partir des travaux de Lev Vygotsky¹⁹, nous a appris que le montage est une forme qui ne peut produire du sens qu'en s'interrogeant sur son fonctionnement.

18 Voir, S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sens*, éd. Christian Bourgeois, Paris, 1976.

19 Psychologue russe (1896-1934), auteur de *Psychologie de l'art* (1925), *Conscience, inconscient, émotions* (1930), *Pensée et langage* (1934).

Le montage possède une logique réflexive de composition dans le temps qui travaille dans la matérialité de ses opérations (raccords, rythme, mouvement...). Des affects s'investissent dans ces actes élémentaires (les « nerfs tendus » de M. Gorki) et suscitent des émotions (frayeur, effroi, colère). C'est pourquoi il est si important pour Eisenstein que le montage se base aussi sur la résonance émotionnelle dominante de chacun des fragments du film et l'articule à une production émotive. Ses réflexions sur le montage s'inscrivent dans un projet quasiment scientifique qui mêlerait à la connaissance de l'esthétique, celle des mathématiques, de la physique et de la psychologie pour être capable de prévoir la résonance émotionnelle d'un plan en fonction de ses caractères propres. En reprenant ces plans, Shirin Neshat s'appuie sur leur effet émotionnel, mais en modifiant leur ordre, elle déplace le conflit pour renverser la logique du rapport de force et créer une nouvelle dominante. Ce tout petit film vient en somme panser une blessure de l'histoire, nous consoler par une fable d'un épisode dont on connaît l'atrocité. Shirin Neshat prend le risque d'une forme de naïveté (on ne refait pas l'histoire), mais l'imaginaire auquel ouvre sa proposition visuelle crée une émotion inattendue qui tend la pensée critique. Qu'un travail de montage autorise aujourd'hui cette pensée résout le rapport paradoxal que le cinéma a toujours entretenu avec les émotions.