



"Laura": voir l'image au dos du film

Jean-Michel Durafour

► To cite this version:

Jean-Michel Durafour. "Laura": voir l'image au dos du film. Benjamin Thomas (dir.), "Verso. Sur l'envers du personnage au cinéma", Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013. hal-03337319

HAL Id: hal-03337319

<https://amu.hal.science/hal-03337319>

Submitted on 8 Sep 2021

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.

Laura (1944). Voir l'image au dos du film

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Benjamin Thomas (dir.), Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2012, p. 55-67 (version corrigée)

Dans un texte paru en décembre 1988 dans le quotidien *Libération* où il tenait une chronique intitulée « Les Fantômes du permanent », Serge Daney, comme souvent, voit juste et suggère une distinction forte entre cinéma et médias.

Dans les médias, d'une façon générale, les dos ont disparu. « Tourner le dos à la caméra » est plus qu'une impolitesse : un crime. De même que la télévision nous a habitués à un monde où le « faux jour » a réduit la part de l'ombre, elle nous accoutume à des corps sans dos, réduits à la frontalité bête d'un recto sans verso. Les images de synthèse ne virovolent avec une telle gaieté que parce qu'elles n'ont plus d'envers. Dans le cinéma tout pouvait devenir *visage* ; dans les médias tout est *déjà visage*¹.

À la télévision rien ne vient, rien *n'endosse* rien : c'est là son caractère obscène, pusillanime, cajoleur. Quant aux images de synthèse, à la texture purement algorithmique, n'ayant pas d'autre existence que virtuelle, dont le langage informatique qui les produit est la matière, elles appartiennent, non au cinéma, mais bel et bien, de droit, au registre (télé)visuel des images : ne prenant appui sur aucune *chose préalable*, une chose « de derrière » dont elles seraient les images, images sans référent matériel, orphelines, elles sont invertébrées. Ainsi s'explique, sans doute, leur penchant, symétrique, à vouloir absolument *tout faire voir*, tout mettre à plat, tout jeter devant². Au cinéma en revanche, en sus des développements bien connus sur les puissances idiomatiques du hors-champ sur lesquelles notre intention n'est pas de revenir (car elles ne

¹ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, « Zurlini, de dos », Lyon, Aléas, 1991, p. 61.

² D'une manière générale, écrit Pascal Bonitzer, « les effets spéciaux, c'est la pornographie du riche, du nouveau riche. [...] Il en résulte une surenchère permanente de la vulgarité, la bassesse et le sanguinolent, le grimaçant, le dégoûtant, le bruyant, le scintillant, le tout à la base de plastique gonflable, de liquide divers, de lumières synthétiques et de mots crus, qui sont devenus la substance profonde du cinéma. On ne dira jamais assez le mal que les matériaux ont fait au film, le mal que l'électronique a fait » (« Une certaine tendance du cinéma américain », *Cahiers du cinéma*, n° 382, avril 1986, p. 37-39).

recoupent que partiellement notre présent souci)³, on dirait que « quelque chose » – on ne peut guère être plus précis pour l’instant, et on le ne sera peut-être pas vraiment plus à la fin – vient du râble de l’image photoréaliste animée : du monde, du désir, de l’énigme, de la présence, de la fissure, peu importe, convoqués donc cinématographiquement. À savoir que cela qui vient, tout en étant *consubstantiel* à la capacité analogique distinctive du cinéma par rapport à la peinture, par exemple, et partant *totale*ment autre que la percée de « l’immémorial » que l’on peut observer dans cette dernière⁴, *déborde* constamment la vertu analogique du cinéma vers ce à quoi la ressemblance photographique tourne le dos. Autrement dit, « quelque chose » *part* d’un parage lombaire ; les images de cinéma ont leurs « arrière-pays ». Tout cinéphile a ainsi en mémoire quelques images de dos qui le regardent, l’intiment et l’intimident, et qui *devancent* toutes les autres images, adossées à elles, dont elles sont comme le « vrai lieu⁵ » qui fait la valeur.

Au cinéma, les images de dos sont légion : récit, durée et mouvement obligent, qui apparentent plus, sur ce point, le cinéma à la sculpture qu’à la peinture ou à la photographie. Il ne s’agit pas seulement de pudeur, d’impolitesse ou de simple éloignement (du personnage), de cachotterie perverse (du cinéaste retardant une révélation, cultivant l’effet de surprise, jouant avec la scopophilie frustrée du spectateur qui vient pour voir, mais jouit aussi de voir sans être vu, même s’il n’y a rien à voir, ou plutôt seulement à voir qu’il n’y a rien à voir⁶), ni encore d’impératif spécifique (faire comme si la caméra n’était pas là, éviter le regard à la caméra qui signale l’artifice⁷). De telles situations existent, néanmoins, et dans la plupart des films il n’y a, au reste, rien de plus. Mais certaines images de dos, *fondamentales*, ont une tout autre portée ; hypothèse : elles imagent ce que c’est qu’être une image cinématographique.

³ Voir notamment André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, « Peinture et cinéma », Paris, Cerf, coll. « 7^e Art », 1975 ; Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 ; Pascal Bonitzer, « Des hors-champs », *Le Regard et la voix*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit*, Gallimard, 1985, coll. « Tel », p. 85 : « Le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence » (p. 85). Il appartient à la peinture de rendre visuel (une absence ne peut se voir comme une chose) le « fond immémorial du visible » (p. 86), par quoi les choses « prennent » dans la tapisserie du monde, en *présentifiant* (par des figures figurantes) plus qu’en *représentant* (par des figures figurées).

⁵ Le vocabulaire, ici, est emprunté au poète Yves Bonnefoy.

⁶ Filmer de dos, c’est priver le spectateur du *regard* que peut lui « retourner » la figure sur l’écran, même très fugitivement, et donc « la scopophilie apparaît de nouveau de manière puissante » (Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus sommes*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002, p. 109).

⁷ Voir Noël Burch, *La Lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1991, p. 208.

Ce qui arrive sitôt le dos tourné

Le même Daney note quelques jours plus tard, à propos de *Laura* d'Otto Preminger (1944), qu'il s'agit d'un film où la plupart des individus impliqués dans sa fabrication ont été « vexés⁸ » : l'auteur du roman original, Vera Caspary, parce que le roman n'intéressait que la section des productions à petit budget de la Fox ; le producteur du département, Brian Foy, parce qu'il n'aimait pas le script tiré du roman ; Clifton Webb, célèbre acteur de théâtre, à qui on demanda de faire un essai ; le premier réalisateur pressenti, Rouben Mamoulian, qui ne l'avait accepté que pour des raisons alimentaires ; Dana Andrews, dont ce fut le premier grand rôle, parce qu'il était méprisé par Darryl F. Zanuck ; etc. D'une certaine façon, on pourrait dire que c'est un film un peu fait *dans le dos* de ceux qui l'ont porté.

De dos, d'ailleurs, il en est beaucoup question dans ce film, à tel point qu'on peut y voir assez aisément une sorte de « tentation paradigmatique » pour l'analyste sur la puissance cinématographique du dos : savoir que, comme la radiographie fait voir l'intérieur des corps, *le cinéma ouvre à filmer les dos*, qu'il n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il s'attache aux dos.

Quelques rappels liminaires. Un détective, Mark McPherson (Dana Andrews), enquête sur le meurtre d'une jeune publiciste, Laura (Gene Tierney), découverte chez elle tuée à bout portant, le visage détruit par un tir de carabine. Pour ce faire, il interroge ceux qui l'ont bien connue, principalement Waldo Lydecker (Clifton Webb), un critique maniéré caustique, qui a fait de Laura une femme du monde, et Shelby Carpenter (Vincent Price), un aristocrate sans le sou qu'elle devait épouser. Waldo, manifestement amoureux de Laura, est jaloux de Shelby qu'il juge indigne de la jeune femme, dont il s'estime seul à la hauteur. Petit à petit, McPherson succombe à son tour au charme de Laura, dont un gigantesque portrait trône dans le salon de son appartement. Voilà où nous en sommes quand prend place la scène principale du film : celle où Laura va inopinément faire son retour (en fait son entrée)... La scène s'ouvre sur un homme dormant, avachi dans un fauteuil, au pied du portrait de la jeune femme accroché à un mur, dans un appartement qui n'est pas le sien mais celui de la femme désirée, où il a auparavant erré à la recherche des traces matérielles de l'existence de cette femme qu'il croit morte (mouchoirs notamment : et ne demandons pas ce qu'il trouve d'autres dans ce tiroir, que nous ne voyons pas, mais que nous devinons par proximité ou métonymie) et dont il est tombé amoureux. « Tombe » est, du reste, tout à fait le mot qui convient, Lydecker ayant souligné le caractère nécrophile de sa passion un peu auparavant. La scène en

⁸ S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, « L'aura de Laura », *op. cit.*, p. 81.

question se passait déjà devant le grand tableau du salon, ce tableau donc qui, durant toute la première partie du film, joue comme point focal du désir (du personnage et du spectateur), et qui est moins le portrait de Laura que Laura, une fois advenue dans le champ, ne sera la *Laura du portrait*, sa problématique incarnation.

Au beau milieu de la nuit, voilà que cet homme est réveillé (où est-ce un rêve ? Le film entretient mollement l'ambiguïté). Il est réveillé par la femme qui (r)entre. Nous la voyons enfin telle qu'en elle-même, bien vivante, revenant(e) d'un week-end prolongé. Cette femme s'appelle Laura Hunt : prénom « pétrarquiste » prédisposé s'il en est à l'amour, mais qui est surtout d'une créature apeurée, bien différente de l'image de femme sûre d'elle que donnent son portrait ainsi que les souvenirs déformés de ceux que l'inspecteur a interrogés. Femme fantasmée revendiquée par plusieurs hommes qui, pour la plupart, ne la voient que comme un objet (Waldo Lydecker, le collectionneur « connaisseur ») ou un moyen (Shelby Carpenter, le *playboy* désargenté), tous hommes qui lui font la cour, faudrait-il dire « courre », qui lui font la chasse (*hunt*), qui voudraient bien l'accrocher à leur *tableau* de chasse.

La photographie, ou le dos tourné de la peinture

On pourrait faire de cette épiphanie, sans trop avoir à forcer le trait, une sorte de mise en abyme de l'originalité visuelle du spectacle cinématographique par rapport aux anciennes images (de la peinture, notamment). Avec l'entrée de Laura dans le champ semble se jouer comme le passage d'une représentation traditionnelle de type pictural (le portrait, longuement admiré pendant la première moitié du film) à l'image cinématographique animée (dont la consistance analogique particulière, si l'on s'en tient là pour l'instant, fit, comme on le sait, le succès dès ses débuts attractionnels) – image dont Laura serait, dans le film, comme la représentante.

Une remarque, apparemment anodine de Gene Tierney dans ses mémoires, irait dans le même sens. Ayant trouvé le rôle qu'on lui proposait un peu fade, celle-ci se serait écriée : « Qui veut jouer une peinture⁹ ? » Une anecdote portant sur le film, maintes fois répétée, renferme à partir de là comme un secret : le fameux portrait de Laura n'est *pas qu'une* peinture. Mamoulian, le réalisateur initialement engagé sur le film, avait commandé à sa femme, laquelle était peintre, un portrait de Tierney ; mais Preminger, après le départ de Mamoulian, le trouvant médiocre et sans mystère, le remplaça par une photographie de l'actrice,

⁹ Citée dans Rudy Behlmer, *American Favorite's Movies: Behind the Scenes*, New York, F. Ungar Pub. Co., 1982, p. 187.

prise par le photographe du studio, Frank Polony, qu'il a ensuite fait recouvrir de gouache. On pourrait dire, pastichant le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qu'il y a une photo de femme là-dessous... Une photo, donc, comme revers d'une peinture : le fait est plaisant. La photographie, qui avance masquée, pas encore mobile (sinon virtuellement ou par la composition, c'est-à-dire toujours, *comme le tableau*, par la connexion extrinsèque de figures), est du côté de la peinture ; le cinéma ne sera en aucun cas de la photographie mise en mouvement.

Ce qui apparaît à McPherson, ce soir-là dans l'appartement de Laura, c'est bien *cette photographie qui se serait libérée de sa gangue de peinture pour faire film*, qui serait comme sortie du tableau. Tout n'est-il pas fait par la mise en scène pour créer un tel effet ?

Dans l'une de ses remarques sur le script, Zanuck, voulait que soit rajoutée une scène où McPherson serait entré dans un cinéma d'actualités et dans laquelle les femmes apparaissant alors sur l'écran se seraient toutes métamorphosées en Laura : « Madame Tchang Kaï-chek se transforme en Laura. Une surfeuse se transforme en Laura. Toutes les femmes sur l'écran se transforment en Laura. Et finalement, l'écran est rempli de Laura¹⁰. » Nous avons alors l'équation suivante (cliché) : la femme, c'est le film. En quoi pouvons-nous, cela étant, tirer profit d'une telle banalité ? L'apparition de Laura dans la torpeur du détective à peine éveillé va transfigurer, sur l'écran, le monde des vieilles images *surannées* (picturales), qui est celui des autres personnages du film autour d'elle : tout d'abord, Waldo dans son cabinet de curiosités saturé d'objets d'art ; ensuite Shelby, aristocrate sudiste ruiné ; puis la tante apprêtée et fardée qui veut se rajeunir ; enfin, un mannequin uniquement vue sur une page glacée de magazine de mode (qui est la vraie victime du meurtrier). Toutes images chargées, vieillottes. Quelle image alors pour les remplacer ? Celle de Laura, glorifiée par la lumière (les éclairages, les gros plans), qui finira par s'unir à un policier terre-à-terre. N'est-ce pas, d'ailleurs, cela, le cinéma : ravir à partir de bouts de réel, transfigurer l'ordinaire à la portée de tous (la première apparition de Laura à McPherson révèle une femme somme toute très quelconque avec son petit bonnet de pluie), loin de l'exubérance *establishment* et condescendante d'un Waldo ou de l'affectation « sang bleu » et un brin décadente d'un Shelby, qui, bien qu'ils se haïssent l'un l'autre et rivalisent pour la possession de Laura, ont ceci en commun qu'ils posent, p-o, mais aussi p-a-u, c'est-à-dire nient le mouvement dont le cinéma a fait son essence, et réifient Laura dans une image tumulaire ?

¹⁰ Darryl F. Zanuck, « 20 mars 1944 », dans Id., *Memo from Darryl F. Zanuck. The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, éd. Rudy Behlmer, New York, Grove Press, 1995, p. 70.

Il est, par exemple, important de constater combien la Laura des souvenirs de Waldo qu'il (*dé*)peint comme une splendeur ensorcelante éclipsant toutes les autres femmes sur son passage, trop pittoresque encore, est différente de celle dont nous ferons la connaissance plus tard. Toute la violence de Waldo à l'égard de sa jeune protégée peut ainsi être appréhendée comme l'ultime recours des « vieilles images » – ne plaisante-t-il pas en prétendant préférer la plume d'oie au stylo moderne ? – pour nier l'originalité et l'indépendance de la filmique Laura en cherchant à la modeler – paradigme sculptural en renfort – en un reste d'elles (hautaine, dédaigneuse, moqueuse). Tout le long de la première partie, le vieil homme idéalise Laura et récrit l'histoire à l'image de ce qu'il aurait voulu qu'elle fût (voir sa critique du peintre Jacoby : les mots rivalisent avec les toiles pour faire une plus belle peinture...) ¹¹. Dès qu'elle lui échappera définitivement, n'ayant pu la soumettre, il ne restera plus à Waldo qu'à l'éliminer (physiquement), et à passer de la plume au fusil pour mettre le point final à cette histoire. Au demeurant, Lydecker « se fait bien un film », comme on dit couramment, sur ses relations véritables avec Laura, ainsi que le souligne habilement le flash-back, film dans le film, film second, s'il en est.

Il y a donc deux Laura. Une (fausse) Laura picturale, qui n'existe que tant que Laura est prétendument morte (le portrait ne sera plus présent dans la seconde partie qu'au titre d'objet du décor comme un autre), et qui est celle de ceux qui l'ont connue avant McPherson : Waldo, Shelby, la tante. Et une Laura authentique, la Laura vivante, qui fait le pari du cinéma – à tel point qu'elle se confond entièrement avec le film auquel elle donne son nom –, et dont l'entrée en scène est comparable au surgissement d'une image holographique.

Regarder par derrière

L'équation Laura = le film a un pendant : McPherson (Dana Andrews : tout à fait *common man*) = le spectateur. Mais pas n'importe quel spectateur. McPherson, dans le film, passe son temps à *regarder des images et à devoir choisir entre elles*. Les différents régimes artistiques d'images lui font la retape. Le fameux portrait de Laura, bien sûr, mais pas seulement : des masques et des bibelots dans l'appartement de Lydecker, des silhouettes de profil accrochées au mur de la maison de campagne de Laura. Il regarde et aime que d'autres regardent : la bouteille de whisky qu'il met sous le nez de Waldo et de Shelby pour

¹¹ Un état antérieur du scénario, qui ne sera pas finalement retenu, montre d'ailleurs que rien, dans la narration de Lydecker, n'est à prendre pour argent comptant : Laura avoue à Mark que Waldo l'a rencontrée dans un tribunal où elle comparaissait pour vagabondage.

surprendre leur réaction, Waldo qu'il veut confronter (sans préparation) à une Laura vivante, Laura qu'il arrête publiquement pendant une réception.

La plupart du temps, McPherson, quand il regarde, ne fait pas que regarder, d'ailleurs, il touche, il tâte, et quand il touche (il a souvent les yeux baissés sur le jeu de patience à billes qui l'aide à se concentrer), il ne fait pas n'importe quoi : *il retourne les images pour voir ce qui se tient en dessous*, il regarde le dos des silhouettes, il casse le coffre de la pendule, comme s'il testait la consistance de ces images, comme s'il se demandait ce qu'est une image *au fond*. Après la scène au restaurant, où Lydecker lui met, presque littéralement, *devant les yeux* une certaine image de Laura, McPherson, commençant de le soupçonner, pivotera un instant en arrière, au sortir du restaurant, pour regarder cet homme s'éloigner, donc *lui tournant le dos*, comme si une « vérité » (par une réaction, un geste) pouvait résulter de ce coup d'œil sur un personnage qui ne se sait plus vu (et qui relâcherait éventuellement sa surveillance), voire d'un coup d'œil sur un personnage *quand il n'est pas vu*. Qu'y a-t-il derrière une image ?

Significativement, la seule image que McPherson ne retournera pas, alors que, comme nous l'avons rappelé, il y a objectivement « quelque chose » derrière elle, sous elle (une autre image), est le tableau de Laura. C'est qu'il n'en a nullement besoin : ce qui se tient sous le portrait de Laura, ce qui fait tenir le portrait, c'est – on s'en souvient – Laura elle-même. S'agissant du portrait, le dos n'est pas évacué, mais va passer ailleurs.

L'écrevisse

Un film comme *Laura* ne laisse-t-il pas ouverte la possibilité que le portrait *fasse* poétiquement le modèle ? Non pas au sens où la femme de chair et d'os ne ferait que *répéter* l'image sur le portrait (comme dans de nombreux films dits « gothiques » alors à la mode¹²) ; ni même au sens fondamental où toute copie précède toujours le modèle puisque ce n'est que dans la mesure où il y a copie qu'il y a modèle, mais parce que le

¹² Avec le plus souvent, au fondement de ce geste, une volonté d'appropriation par l'homme du corps de la femme. Voir notamment Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. La femme est contrainte par le système patriarcal à répéter une image idéalisée avec laquelle elle ne peut rivaliser, assimilable à l'image maternelle (victorienne et soumise). L'époux ou l'amant, souvent plus âgés et pères de substitution, cherchent à amener la femme à reproduire le portrait : *Experiment Perilous* (1944) de Jacques Tourneur ou, évidemment, *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, qui reprend de nombreuses situations au film de Preminger : la nécrophilie, la femme encadrée, le dos (chez Ernie's), etc. Conformément à d'autres théories féministes, la conclusion de Doane est alors la suivante : les femmes, dans ces films, sont cantonnées dans la passivité, ne peuvent accéder à une identité propre (dynamique) et se voient réduites à des surfaces planes.

modèle apparaîtrait comme s'il *suintait* du portrait (mais également de tous les objets de son appartement), transpiré, exsudé par la toilette de la toile ?

À bien des égards, Laura ne préexiste pas à son portrait : et le flash-back de la première partie du film ne la donne à voir que comme le souvenir d'un passé que la suite rendra douteux puis démentira. Le portrait *invente* Laura, que seules l'intervention, « l'interversion » de la peinture peuvent ainsi cinématographiquement rendre visible. Il ne s'agit pas de dire que le cinéma provient en droite ligne de la peinture, ce qui est parfaitement faux, mais de penser l'un avec l'autre au sens où le film fait affleurer la vérité du portrait qui, au-delà de la justesse de la reproduction des traits, est d'être aussi un *pro-trait*, c'est-à-dire de produire son modèle, produire au sens d'un se-produire. Et se-produire, à entendre ici non pas comme on se produit (sur scène), au travers d'une image qu'on donne de soi (comme si ce *soi* préexistait à cette image), mais comme l'image en tant qu'elle constitue le *soi* (ici de Laura). McPherson est bien le premier à voir Laura. Nous nous faufilons dans son embrasure.

Mais comment la voit-il ? Ou plutôt comment commence-t-il par ne pas la voir, puisqu'il dort ? Comment voit-on les yeux fermés ?

Au tout début de la scène, Mark s'installe avec un verre de whisky dans un fauteuil sous le portrait superbement éclairé et mis en valeur par une lumière diégétiquement injustifiable. Un travelling avant le cadre jusqu'en plan rapproché, *poussant de côté le tableau hors du champ*, puis la caméra se recule et vient se positionner là où elle se tenait inauguralement. Un tel mouvement d'appareil sert d'abord à signaler, relativement conventionnellement, qu'un certain temps a passé, voire que l'on a pu glisser d'une province ontologique (la réalité) à une autre (le rêve). Mais il permet surtout, sur le plan esthétique, d'évacuer le portrait de Laura hors du cadre figuratif, *de déloger l'image (picturale) de l'image (cinématographique), mieux : de rapporter l'image (statique) au plan (dynamique)*. Ce sera d'ailleurs dans le hors-champ visuel, ce hors-champ propre au cinéma¹³, que se fera entendre le bruit d'une porte que l'on ouvre : Laura arrive depuis le hors-champ par lequel le portrait aurait « transité », comme s'il l'y avait *déposée*, avant de « revenir » subrepticement (aucun de ces verbes ne convient *stricto sensu*), *in extremis* à sa place quand le champ s'élargit, délesté de sa part

¹³ Sur l'absence de hors-champ en peinture, sauf quand convoqué dans le champ, consulter Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006, coll. « Folio essais », p. 87 : « La première opération du peintre, avant le point de fuite, c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui le cadrage, c'est-à-dire le fait de poser le cadre à l'intérieur duquel on pourra contempler l'histoire. Je le répète parce que j'y tiens beaucoup, la fenêtre d'Alberti n'ouvre pas du tout sur le monde, ce n'est pas un détail du monde qu'on voit à travers cette fenêtre, c'est le cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire. » Ou Stanley Cavell, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999, p. 51 : « Le monde d'une peinture n'est pas en continuité avec le monde de son cadre ; à son cadre, le monde trouve ses limites. Nous pourrions dire : une peinture *est* un monde, une photographie est photographie *du* monde ».

photographique transfigurée auparavant sous-jacente mais maintenant exposée et autonome (Laura).

Deux détails cruciaux. Tout d'abord la jeune femme n'entre pas, mais *est toujours déjà entrée* : ou du moins, si elle entre par le son (porte qu'on ouvre, musique de fosse préparatoire), elle est déjà *là* par son image (elle se tenait tapie sous le tableau...). Ensuite, parce que Laura *entre de dos*. Ce plan fait problème au spectateur, parce que, en un sens, il l'évacue : tourner le dos, à la caméra, au public, c'est bien s'inscrire dans un geste d'absorbement, pour parler comme Michael Fried¹⁴, qui exclut le spectateur de la scène. On est aux antipodes des clins d'œil d'un Stan Laurel cherchant la connivence avec le spectateur ou des regards de l'actrice du muet sollicitant l'acquiescement de son metteur en scène. Ici, de quoi s'agit-il sinon de cadrer l'envers du personnage, et de l'actrice, comme la photographie (qui n'est pas vue) se tient derrière le portrait ?

Imaginons la même situation tournée par un cinéaste sans talent. Laura ouvre la porte de son appartement, constate que la lumière est déjà allumée, et ne peut manquer de voir McPherson dans le fauteuil, qui se trouve faire exactement face à la porte d'entrée : nous devrions donc la voir *de face*. Mais comment expliquer que nous la voyons de dos, comme si elle était entrée à reculons, si ce n'est *qu'elle vient du revers du portrait* ? Et cela est précisément possible parce que, de toutes les images, le portrait est la seule que McPherson n'a pas retournée. Ce que confirmera, *a parte post*, le fait qu'il n'aura pas besoin de comparer la jeune femme à son portrait, comme le ferait n'importe qui d'autre, éberlué¹⁵.

Laura, donc, n'entre pas. Elle est entrée, elle est *entée* : au sens de ce verbe de botanique qui désigne un certain type de greffe. Elle est entée parce que l'image, et dans l'image cette autre image qu'est le portrait, sont toujours déjà *hantées* par sa présence.

Mais le dos de Laura, objectera-t-on, n'est jamais filmé « frontalement » (la langue, ici, fait défaut...). S'agit-il exactement d'un dos, par exemple ? Si le dos est bien l'enjeu du plan, d'un point de vue esthétique, la posture de Laura ne tiendrait-elle pas plutôt du trois-quarts, la caméra occupant une position décalée, légèrement oblique, qui fait angle ? Il est, au contraire, au crédit de Preminger d'avoir fait acte de subtilité en ne filmant pas le dos « de face ». Le dos de Laura serait une sorte de *dos du dos*, dos à l'exposant, visage pris par la doublure. Il lance la seconde

¹⁴ Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf-Essais », 1990.

¹⁵ Marc Vernet, qui interprète la scène différemment, rappelle à juste titre que les raccords de regard entre Laura et McPherson sont systématiquement « faux ». Pour Vernet, cette disjonction contribue à rendre sensible l'idée que Laura « s'offre » en tête-à-tête *au spectateur*, comme semble le confirmer un regard à la caméra particulièrement insistant lors du premier gros plan sur elle. Voir Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1987, p. 20-21.

partie du film (dont le portrait disparaîtra progressivement), tout comme la *bouillie*, constamment maintenue en dehors du champ, de son visage supposé, détruit par un tir de carabine (et donc inidentifiable) au début du film¹⁶, l'avait fait de la première (dominée par le portrait). Saillie du dos et ruine du visage, qu'il faut donc opposer au visage de face du portrait, disent toutes les deux que, en matière d'images, le cinéma, malgré son rendu analogique plus scrupuleux, ne se joue pas plus que la peinture dans une quelconque fidélité identificatoire « servile » (au sens où Giovanni Pietro Bellori qualifiait ainsi en 1664, dans *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, le premier genre de la *mimèsis*, celle de la ressemblance aspectuelle, mesurant le plus petit écart de la chose à son image et que la foule apprécie tout particulièrement parce qu'elle flatte son goût spontané pour la minutie et l'habileté¹⁷). D'ailleurs, ne doit-on pas mettre en parallèle le *shooting in the face* (du coup de feu pré-filmique sans image) et le *shooting in the back* (le tournage dans le dos) ?

Mais il y a plus. Le dos n'est pas mensonge – le menteur affronte son auditoire, il veut être cru, il doit amener ce qu'il dit à être *envisagé* comme vrai – ; mais le dos n'est pas, non plus, vérité – le dos est (le plus souvent) caché, secret, verso, connoté par tout ce qui vient par derrière : trahison, fourberie, dissimulation, hypocrisie (la réplique à Dorine reformulée : « Laissez donc ce sein dans votre dos ! »). Si le cinéma a eu soin à ce point de tous les dos, c'est parce que l'abord du dos signale ce qu'est le cinéma : une image *qui ne ressemble à rien*. Au cinéma les choses, se ressemblant le plus (par rapport à la peinture, au dessin, etc., y compris à la photographie), se mettent *en avant* comme jamais auparavant : « Plus chanter les choses, mais bien faire en sorte que d'elles-mêmes elles chantent¹⁸. » Il ne s'agit pas de dire que le cinéma donne les choses elles-mêmes (que savons-nous de ce que les choses *sont* ?) mais d'assigner la mesure avec laquelle le cinéma, par ses artifices propres, a rompu le pacte de la *mimèsis* analogique traditionnelle (où la ressemblance est affaire des choses *avec leurs images*). Le cinéma vectorise d'inédites présences. À quelques choix de vocabulaire près : « Le cinéma, prenant comme matériel brut le monde naturel, peut rendre appréhensible cette présence réelle dans des fragments filmés du monde, là où le spectateur, voyant ces mêmes éléments dans ce qu'il prend pour sa réalité, n'aurait aperçu que de la matière¹⁹. » Aussi il a presque toujours – du moins le bon cinéma – pris les choses à revers, par derrière : grappillant, chapardant, maraudant, troussant. Mentir vrai : le

¹⁶ Cette scène elle-même, qui rend toute l'intrigue possible, ne sera jamais évoquée que verbalement. On n'y fera jamais face.

¹⁷ Voir Erwin Panofsky, *Idea*, Appendice 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 168-178.

¹⁸ Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, « Vanité que la peinture », Paris, Cahiers du cinéma/Édition de l'Étoile, coll. « Écrits », 1984, p. 57.

¹⁹ Eugène Green, *Présences. Essai sur la Nature du cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 204.

dos, râble, échine, c'est ce qui supporte la figure, charpente, alèse, c'est le *fond de l'image* (qui n'a pas de fond).

En 1962, se souvenant peut-être de l'entrée en scène d'une femme à reculons, Jean-Luc Godard, pour qui le cinéma était « la vérité vingt-quatre fois par seconde ²⁰ », n'a-t-il pas fait débiter *Vivre sa vie*, l'un de ses films les plus beaux, par un « tableau » où les deux protagonistes, Nana (Anna Karina) et Paul (André S. Labarthe), sont filmés longuement de dos, accoudés à un comptoir de café, leurs visages à peine devinés, *entrevus* dans la glace à l'arrière-plan, dans une sorte de *Bar aux Folies-Bergères* retourné comme un gant, au cours duquel la jeune femme annonce son désir de faire du cinéma ? Cette ouverture, roulée sur elle-même tel un tatou, n'est pas qu'une provocation d'entrée de film (elle est, certes, aussi cela), mais elle semble surtout vouloir faire comprendre que, si vérité il y a au cinéma, ce ne peut-être qu'une vérité qui, présence intime du monde, ne veut pas avoir affaire à la société, aux convenances, aux représentations, les « vrais » mensonges, qui sont du côté de la salle. Ces dos monolithiques, imperméables, vestes, d'où les yeux sont vacants, valent alors comme des surfaces de projection, comme des doublons de l'écran dans l'image, sur lesquels le désir, entravé, du spectateur lui est renvoyé, faisant d'eux, comme du dos de Laura, les plus prometteurs de tous les visages.

Laura, Nana : promesses infidèles qu'aucun visage ne pourra tenir.

²⁰ On ne présente plus cette célèbre, et rebattue, réplique de Michel Subor dans *Le Petit Soldat* (1960).