

Ioan POP-CURȘEU

## COMMENT LE CINÉMA HÉRITA DE LA PHOTOGRAPHIE: LE REGARD, LA FEMME, LE RÉALISME

**Abstract:** Taking as a start point the apparition of photography and the way the new invention was received by artists and intellectuals, the present article aims at proposing a few answers to the question why a new medium provokes major cultural changes, at a level of perception, at an aesthetic one, or at a level of ideological discourse.

First, I will analyze some important texts on photography (Baudelaire, Th. Gautier, Delacroix, Walter Benjamin), trying to put forward the difficulties that the new medium had to face in constituting itself a specific aesthetic discourse, in comparison with painting. The painting supposes a theoretical tradition, based on clear principles: it was/is always considered as an art of imagination. Photography, on the contrary, had/has only the reputation of "transcribing" a "tranche de vie" and of exaggerating the aesthetic rules of realism and of realistic representation.

Secondly, I will take into account the apparition of cinema and its historical context: the most clear way of apprehending it was to consider it a legitimate heir of photography. I will analyze the reverberation of this idea in some films such as Luchino Visconti's, *La Terra trema* (1948), Michelangelo Antonioni's, *Blowup* (1966).

*Ioan POP-Curșeu*

*Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television,  
Cluj-Napoca*

*E-mail: ioanurseu@yahoo.com*

Thirdly, I will concentrate on the contestation of a photographic realism in cinema, showing that the moving images make a great profit of their own impurity or of their multimedia nature, which underline more and more obsessively a problematical relation to reality. Some classical works will be cited, such as Michael Powell's, *Peeping Tom* (1960), R. Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, *C'est arrivé près de chez vous* (1992), Steven Soderbergh's, *Sex, lies and videotape* (1989).

Some strong ideas will support the argumentation: the realism is a deal of historical and social context, photography and cinema emerged as violent ways of seeing/watching, they often suppose a symbolical crime, the woman is a main topic of the visual fact (she is often the ideal victim).

**Key words:** photography, cinema, painting, realism, sight, crime, woman's condition.

### 1. *Petite histoire subjective de la photographie*<sup>1</sup>

On a souvent affirmé que la photographie repose sur deux phénomènes convergents, c'est-à-dire d'un côté sur

---

1 Je suis redevable, pour une partie des informations «objectives» de cette histoire «subjective» de la photo, à l'ouvrage de Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

l'intérêt croissant que le XIXe siècle a développé – sur les traces des siècles précédents – pour les jeux d'optique et pour l'étude des phénomènes liés à la vision, et, d'un autre côté, sur l'investigation d'un principe fondamental de la chimie, à savoir la réaction à la lumière de certains composés chimiques à base d'argent. En ce qui concerne l'exploration systématique du visuel, il suffit de citer la *camera obscura*, la mode des «silhouettes» à la fin du XVIIIe siècle, le physionotrace, les dioramas (où s'est illustré d'ailleurs Daguerre lui-même), ainsi que des jouets basés sur toutes sortes d'illusions amusantes, comme le kaléidoscope ou phénakistiscope. C'est comme s'il y avait au terme d'une évolution culturelle complexe la jonction de deux principes universels, le spirituel et le matériel, favorisant l'émergence d'un nouveau moyen d'expression, qui allait – à la longue – bouleverser toute la culture visuelle européenne (et non seulement), le système des arts traditionnels, ainsi que les modes de perception<sup>2</sup>. Mais la photographie est aussi l'objectivation historique d'un regard – phallique, agressif – qui tue, ou au moins qui momifie, qui rend inanimés des sujets auparavant doués de vie.

Le premier demi-siècle de la photographie, depuis les «héliogravures» de Niepce, jusqu'à l'invention du rouleau de film celluloïd par George Eastman

(1888) est marqué par une extraordinaire diversité des techniques mais aussi par des prises de position divergentes en ce qui concerne le rôle social, scientifique et artistique de la nouvelle technique. On explorait, on débattait, on se débattait, on avait soif de mettre à jour de nouvelles images et d'offrir à l'humanité de nouvelles perspectives. La plaque métallique argentée de Daguerre, le procédé négatif-positif inventé par Talbot, les images impressionnées sur émail, les plaques en verre employées par Niepce de Saint-Victor, neveu du premier inventeur, ou bien de nombreux procédés au collodion témoignent d'une variété qu'on aura vite fait de perdre par la suite, une fois que la photographie sera entrée dans sa phase de massification. Un phénomène analogue peut être mis en évidence à propos des débuts du cinéma, caractérisés par la même fièvre d'invention et d'innovation, entre les trouvailles des frères Lumière, d'Edison, de l'Anglais William Friese-Greene, de l'Italien Filoteo Alberini, ou des Allemands Max et Emil Skladanowsky.

La chance et le malheur de la photographie ont été de naître et s'imposer en même temps que le réalisme dans les arts. Parallèlement à Niepce et Daguerre, Balzac appliquait au roman les visées philosophiques de la physiognomonie et, à peine quelques années plus tard, en 1855, Courbet ouvrait son Pavillon du réalisme pour narguer l'Exposition universelle, fermée aux audaces de la peinture d'avant-garde. L'effervescence intellectuelle et technique des années du milieu du XIXe siècle a mis les artistes et les critiques sur le pied de guerre et il n'est

2 C'est la théorie de Marshall McLuhan (l'apparition d'un nouveau médium bouleverse les modes de perception) que je fais mienne ici, cf. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962.

pas dépourvu de signification historique de noter que ceux qui ont vitupéré contre le réalisme ont bien voulu faire à la photo l'honneur de la critiquer. Le schéma n'est cependant pas universel. Si les frères Goncourt, connus pour leur poétique romanesque réaliste, parlaient dans leur *Journal* du souvenir qui «a la netteté d'un cliché photographique» (1<sup>er</sup> mai 1857), ce qui laisse penser qu'ils attribuaient à la nouvelle invention une grande qualité de «vérité», le 4 juin 1857, ils n'en écrivaient pas moins des impressions négatives sur la photographie: «Vu, Hôtel Drouot, première vente de photographies. Tout devient noir en ce siècle: la photographie, c'est comme l'habit noir des choses.» À une autre occasion, le 28 septembre 1859, lors d'une visite au peintre Gavarni, les Goncourt transcrivaient une conversation dont le but était de séparer nettement la peinture de la photographie: «Nous causons photographie et de la façon *demoiselle*, dont se colorient les figures dans la chambre noire, du contraste complet avec la manière de sentir et de reproduire des peintures. Il nous dit qu'évidemment la peinture est une convention dont le triomphe est le style [...]»<sup>3</sup>

Baudelaire et Gautier me semblent mieux adaptés que les frères Goncourt à fournir la matière d'une lecture croisée sur la question du réalisme et de la photographie. Un des peintres importants

autour desquels Baudelaire et Gautier se rencontrent dans leurs conceptions esthétiques respectives, en 1855, est Gustave Courbet, le théoricien et promoteur du réalisme. La naissance du réalisme en peinture et en littérature est liée à un double phénomène: l'émergence du positivisme philosophique (et les termes «positif, positive» apparaissent d'ailleurs dans les jugements des deux critiques), et la révolution de 1848. Républicain convaincu, G. Courbet prend part aux soulèvements de 1848, et c'est de cette période que date sa relation complexe avec Baudelaire. Baudelaire, sans rien perdre de son dandysme, professe une certaine esthétique entre 1848-1851 (dans l'article *Les Dramas et les romans honnêtes*), qui sera beaucoup plus nuancée en 1855, lorsqu'il publie son compte-rendu de *L'Exposition universelle*. Même si le terme «nature» tient une place majeure dans la pensée de Baudelaire (étant lié à une esthétique des correspondances), le critique n'en est pas moins un adversaire féroce du «réalisme» en tant qu'école, en tant que système absolu d'interprétation de la vie dans l'art (voir les textes *Puisque réalisme il y a*, «*Madame Bovary*» par Gustave Flaubert etc.).

Dans *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, Baudelaire rattache, de manière assez surprenante, la vision artistique de Courbet à celle d'Ingres, peintre néo-classique et adversaire acharné de la photographie<sup>4</sup>. Le «paradoxe» que

3 Les citations du *Journal* des Goncourt proviennent de la source informatique suivante: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14799/pg14799.html>, consultée le 18 avril 2011.

4 On trouve la signature d'Ingres sous une protestation des artistes contre la photographie. Cela n'a rien d'étonnant, puisque, pour cet artiste, la photo relève – tout

Baudelaire énonce est solidement argumenté: les deux maîtres sont menés par «une sauvage et patiente volonté», par «un esprit de sectaire[s], un massacreur de facultés». Il font une «guerre à l'imagination» pour deux raisons différentes, mais qui les font aboutir à des résultats similaires: Ingres suit avec obstination l'idée du «beau raphaélesque», tandis que Courbet érige au rang de principe suprême de l'art «la nature extérieure, positive, immédiate». Malgré les coups assés à la peinture de Courbet, Baudelaire sent la nécessité de cette «réaction salutaire» contre la peinture académique et contre la sécheresse qui la caractérisait<sup>5</sup>.

Si l'on s'arrête sur le texte de Gautier, on peut remarquer des ressemblances et des différences par rapport au texte de Baudelaire. La ressemblance la plus frappante est que les deux critiques ont des réticences relatives à l'art de Courbet. Mais tandis que Baudelaire reconnaît la nécessité d'une réaction contre l'académisme, Gautier raille le

---

comme pour Baudelaire – de l'industrie, et non de l'art: «Maintenant on veut mêler l'industrie à l'art. L'industrie! Nous n'en voulons pas! Qu'elle reste à sa place et ne vienne pas s'établir sur les marches de notre école d'Apollon, consacrée aux arts seuls de la Grèce et de Rome.», cité par Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 77.

5 Charles Baudelaire, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, in *Ceuvres complètes*, vol. II, Édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, pp. 594-590 (la partie relative à la peinture d'Ingres).

peintre d'avoir «installé le réalisme dans une baraque à côté de l'Exposition». Au lieu de cela, Courbet «ferait mieux de cultiver le grand paysagiste qui est en lui»; le critique cite en exemple *La Roche de dix heures* qui présente un remarquable instantané de la vallée de la Loue, caractérisé par «un bel accent de vérité et une puissance de couleur rare». Des tableaux de Courbet que Gautier a commentés ailleurs ne l'ont pas du tout impressionné: *Demaiselles de campagne*, *Casseurs de pierre*, *Fileuse*. Le jugement de Gautier sur Courbet est extrêmement dur: le peintre, «sous prétexte de réalisme, calomnie affreusement la nature» qui n'est jamais «ni si laide, ni si disgracieuse, ni si barbouillée». *Les Cribleuses de blé* indiquent cependant une amélioration, que Gautier voit dans la «grâce rustique» de la petite fille qui soulève le van. En ce qui concerne les autoportraits, Courbet aime beaucoup se représenter soi-même, et il n'applique pas à sa «belle tête» les principes du réalisme. *La Dame espagnole* montre une femme pour laquelle le peintre a été «bien cruel». Gautier convoque son expérience personnelle pour combattre la vision du peintre et cite les gitans qu'il a vus en Espagne: aucun n'était aussi laid que la femme peinte par Courbet. La palette du peintre réaliste est «faisandée», «chargée de nuances vertes et putrides»<sup>6</sup>.

L'avis de Gautier sur la photo est assez nuancé. Il ne porte pas contre la

---

6 Voir, pour ces avis sur Courbet, Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 155-157.

photo le même jugement virulent que celui de Baudelaire. Cependant, dans une étude sur Delacroix publiée en 1864 et reprise dans *L'Histoire du romantisme*<sup>7</sup>, Gautier dit que le but de l'art n'est pas la reproduction photographique de la réalité, mais une recréation du monde à travers l'imagination, en quoi il rejoint la position de Baudelaire du *Salon de 1859*. L'avis du grand peintre romantique Eugène Delacroix dans le cadre de cette polémique est assez modéré: on sait très bien qu'il se sert souvent de photographies de modèles nus pour réaliser ses peintures, et l'on sait également qu'il réalise lui-même la photographie d'au moins un tel modèle nu; de même, il est devenu membre de la Société de photographie. Le daguerréotype, pour lui, est un précieux «conseil», une «espèce de dictionnaire», et non «le tableau même»; si l'on s'en tient à lui, on obtient une «copie froide» de cette autre «copie imparfaite» qu'est la réalité, c'est-à-dire que l'on privilégie la «lettre» par rapport à l'«esprit»<sup>8</sup>.

Baudelaire s'en prend à la photo dans «Le Public moderne et la photographie», chapitre du *Salon de 1859*. Daguerre, messie de tous ceux qui exigent de l'art une reproduction fidèle de la nature, érige la photographie en art absolu. La photographie, refuge des peintres

manqués, reste pour Baudelaire une forme de l'industrie, une invention purement matérielle, qui ne peut prétendre à aucune dignité esthétique. La mésalliance entre les prodiges de l'industrie et les buts de l'art engendre des produits hybrides, qui dérangent les conditions de la Beauté, inséparable du travail de l'imagination. Baudelaire reconnaît cependant plusieurs applications utiles de la photographie: elle peut sauver de l'oubli les ruines et les manuscrits qui se dégradent, permet au voyageur de se rappeler les circonstances matérielles du voyage, aide le naturaliste dans son travail ou sert même à l'astronome dans l'exploration du ciel. Mais, malgré ces diverses applications utiles, elle ne saurait usurper la place de la peinture et de l'art de l'acteur, qui produisent des portraits captivants, sortes de «biographies dramatisées», mises à mal par cette technique de malheur, qui réussit à faire admettre ses produits au Salon – à côté de la peinture – justement à partir de 1859, mais dans une pièce séparée. Au moyen de la photographie on n'arrive pas à produire un bon portrait, une «biographie dramatisée», parce que le photographe vise à une reproduction exacte du modèle et ne prend plus la peine d'en assimiler la personnalité pour mieux la rendre, à l'instar d'un grand comédien et d'un vrai portraitiste:

En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se

7 Th. Gautier, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'Une étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, L'Harmattan, «Les Introuvables», 1993.

8 Pour la conception d'Eugène Delacroix, voir Gisèle Freund, op. cit., pp. 79-80, d'où proviennent mes citations

flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien.<sup>9</sup>

Une insulte à l'«art sublime du comédien» vient de la pose que prennent les gens qui se font photographier. «Héros» grotesques, ils gardent leur «grimace» de circonstance le temps que le photographe fixe leur image répugnante en Jules Césars, en Hercules, en Vénus, etc., sans vraiment comprendre le savant travail exigé pour bien incarner un autre être, qu'il soit mythologique ou bien réel. L'avènement de la photographie nuit selon Baudelaire à deux arts très proches l'un de l'autre, et dont la perfection est consubstantielle à l'imagination: la peinture et le théâtre. Le chapitre sur la photographie s'articule extrêmement bien aux autres du *Salon de 1859*, puisqu'il est suivi – dans un esprit polémique évident – du chapitre sur «La Reine des facultés» et qu'il montre clairement l'opposition de Baudelaire à une esthétique d'imitation servile de la nature et l'adhésion à une esthétique de l'imagination.

Jérôme Thélot montre cependant, dans *Baudelaire. Violence et poésie*, tout ce qu'il y a d'ambigu dans l'attitude du poète par

rapport à la photographie, sous la surface de laquelle il ne pouvait manquer de lire l'horreur de la mort par momification. Aux critiques du *Salon de 1859* fait pendant une vraie fascination, visible surtout dans le fait que Baudelaire se laisse photographier à plusieurs reprises par Nadar, Neyt et Carjat. Tout en rejetant la possibilité philosophique du portrait photographique, le poète se soumet non sans une certaine dose de perversion masochiste à ce genre d'exercice. À travers les portraits de Baudelaire par Nadar, Jérôme Thélot va jusqu'à suggérer un complexe rapport de forces entre le poète et le photographe. Le livre de ce dernier, publié en 1911, *Charles Baudelaire intime. Le poète vierge*, rend compte de ce rapport d'amour et de haine, et constitue une sorte de réponse polémique au *Salon de 1859*.

*Charles Baudelaire intime. Le poète vierge* repose sur une thèse bien précise qui se rapproche des thèses psychanalytiques, même si je suis sûr que Nadar n'est jamais entré en contact avec les recherches de Freud. Selon Nadar, Baudelaire est un cas pathologique, étant né d'un père très vieux et d'une mère très jeune. De plus, cette mère se serait remariée très tôt après son veuvage et cela aurait constitué une stupeur et une horreur pour le petit Charles, incapable de comprendre et de supporter la trahison maternelle. Encore plus, cette mère n'aurait jamais compris la valeur littéraire hors du commun des écrits de son fils, ce qui aurait encore contribué à la détresse et à l'isolement de celui-ci. Ces éléments font qu'il y a dans

9 Voir Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie» / *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, pp. 614-619, citation p. 617.

la vie de Baudelaire un refus absolu de la femme, identifiée au mal et au diable. Au niveau de la vie physique, le refus absolu prend la forme de la virginité: même s'il est un grand poète de l'amour, Baudelaire n'est jamais allé jusqu'au contact sexuel avec une femme, se bornant à la traiter en objet purement esthétique et à jouir des plaisirs du voyeurisme<sup>10</sup>. Le livre de Nadar, écrit dans un style parfois trop contourné et ampoulé, est – selon Jérôme Thélot – une vengeance posthume contre son ami, contre les effluves de haine que le poète envoyait au photographe pendant les séances de pose. Mais la vengeance commence déjà par la tentative de faire poser et de photographier celui qui lançait des diatribes si violentes contre la photographie, par la tentative de lui démontrer que la photographie est tout aussi capable que la peinture à fournir une «biographie dramatisée» du modèle:

Nadar est celui qui fit poser Baudelaire: qui le regarda à travers l'inquiétant appareil [...] qui le vit se débattre [...] fixe devant ce regard fixe et noir de la lentille, d'autant plus lucide, celle-ci, qu'indifférente et matérielle. Nadar est celui qui pour Baudelaire fut l'œil. Cet œil, tel celui du «Galant Tireur», visait la marionnette et la brisait. [...] C'est la vertu et la profondeur du portrait pho-

tographique: ce décèlement du théâtre dans l'apparence du modèle.<sup>11</sup>

Le texte de Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931), où Baudelaire est d'ailleurs cité vers la fin de l'argumentation, amène dans l'œuvre du penseur juif le concept d'«aura», qui la structurera en profondeur. Avant de saisir la portée du texte de Benjamin, il faudrait peut-être dire quelques mots sur l'état de la technique et de l'art photographiques au moment où l'essai a été écrit. Benjamin regarde déjà les débuts de la photographie avec l'œil de l'histoire; pour lui, le daguerréotype et le calotype sont des produits de musée. Ce qu'il connaît, ce qu'il voit souvent, c'est la photo sur film celluloïd, inventée vers 1888 par George Eastman, au terme d'une évolution tourmentée de plus d'un demi-siècle, pendant laquelle on changeait de technique presque plus vite que l'on changeait de chemise. L'albumine (procédé inventé par le neveu de Niepce et qui consistait à induire le support de verre avec une couche d'albumine afin d'obtenir des images extrêmement fines) et le collodion (qui donnait une image invariablement négative par transmission et positive par réflexion) avaient eu leur heure de gloire pendant la deuxième moitié du siècle, et l'on avait même pratiqué la photographie sur émail.

10 Voir l'édition suivante du livre de Nadar, *Charles Baudelaire intime. Le poète vierge. Déposition – Documents – Notes – Anecdotes – Correspondances – Autographes et Dessins – Le Cénacle – La Fin*, s. l., Obsidiane, 1990.

11 Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 252-253. L'analyse des rapports Baudelaire-Nadar, en partant de la question du portrait photographique, pp. 250-287 («Hypothèses sur l'enfer»).

L'approche de Benjamin, visant aussi bien les aspects esthétiques que les aspects techniques de la photographie, s'inscrit dans la conscience historiciste propre au marxisme. Pour lui, «la période la plus belle» de la photo, marquée par des noms tels que David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron (première femme photographe), Hugo et Nadar, équivaut aux dix premières années, celles justement qui précèdent l'«industrialisation», l'apparition des studios comme celui de Disdéri, et la diffusion du goût pour la photo dans les masses<sup>12</sup>. Allergique, à l'instar d'autres penseurs marxistes (Bertolt Brecht ou Benjamin Fondane), aux impératifs économiques qui dominent l'évolution des nouveaux médiums, Benjamin s'intéresse aux rapports de la photographie à la peinture et souligne même que la nature profonde du travail photographique a quelque chose à voir avec la manière dont les metteurs en scène soviétiques approchent le cinéma: «On peut même dire que les grandes réalisations de ses metteurs en scène n'étaient possibles que dans un pays où la photographie ne naît pas de l'excitation et de la suggestion, mais de l'expérience et de l'apprentissage.»<sup>13</sup>

Cependant, l'évolution de la photographie, marquée par le génie incompris d'Atget (1856-1927), devait aboutir, à la suite d'un long parcours historique, à la «libération de l'objet par rapport à

l'aura»<sup>14</sup>, cette aura que Benjamin définit avec les mots mêmes qu'il reprendra dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936), à savoir «une trame singulière d'espace et de temps: unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»<sup>15</sup>. Le travail d'Atget assainit et purifie un monde suffoqué par les conventions du portrait photographique, celui de «drôles» et «drôlesses» recrutés dans les rangs de la petite bourgeoisie, que détestait Baudelaire aussi. À plusieurs reprises, Benjamin parle du «surréalisme» de la vision d'Atget, ce qui n'est pas une qualité évidente, visible – sauf que, à y regarder de près, on découvre dans les décors citadins dépourvus souvent de présence humaine et de vie surpris par cet artiste marginal, un mystère inquiétant, un déséquilibre discret de la composition, un message de révolte sociale, une hantise de la mort, qui ne sont pas sans rapport avec les recherches des surréalistes. Le monde des Parisiens pauvres, avec ses chanteurs ambulants, ses prostituées, ses chiffonniers, *immortalisé* par l'objectif d'Atget avec une compréhension qui frise souvent la compassion la plus pure, rappelle étrangement l'atmosphère du *Spleen de Paris* de Baudelaire. Si Atget reste l'exemple majeur de Benjamin, d'autres noms lui servent à étoffer ses dires: A. Wiertz avec son discours glorieux sur la nouvelle invention (destinée à travailler en collaboration étroite avec la peinture), Blossfeldt avec ses photographies de

12 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in *Œuvres II. Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, pp. 15 et *passim*.

13 *Ibid.*, p. 33; voir aussi p. 28.

14 *Ibid.*, p. 26.

15 *Ibid.*, p. 27.



plantes, David Octavius Hill et les interférences qu'il institue entre peinture et photographie, August Sander et ses études anthropo-sociologiques, Moholy-Nagy, auxquels s'ajoutent Kracauer et Tristan Tzara. Benjamin, au fond, entame la première réflexion philosophique sérieuse sur la photographie, qui ne sera pas sans échos dans *La Chambre claire* de Roland Barthes (1980), ouvrage nettement plus subjectif, quoique situé entre les modèles théoriques fournis par le marxisme, la phénoménologie et la sémiotique.

Fruit d'une fascination avouée pour l'image, *La Chambre claire*, dernier livre publié par le critique de son vivant, introduit des concepts importants dans l'interprétation de la photographie. Quoiqu'il n'y ait pas de vraie originalité à lier la photographie à une certaine pratique du théâtre (n'oublions pas que les premiers photographes étaient soit des peintres – «ratés», selon les dires de Baudelaire –, soit des gens de théâtre), ou à la peur de l'oubli qui sous-tend l'expérience de la mort (des chercheurs comme André Bazin, Hans Belting ou Régis Debray ont montré le rapport profond et problématique de toute image avec la mort, entendue comme perte, séparation, oubli<sup>16</sup>), le livre de Barthes a une contribution conceptuelle majeure,

16 Voir, en dehors des textes de Bazin, Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992; Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, col. «Le Temps des images», 2004.

à savoir l'institution de la dialectique *sudium / punctum*. Barthes oppose donc d'un côté l'intérêt culturel général que suscite la photographie au détail qui sollicite obsessionnellement l'attention, le détail qui mord, qui point, qui ne laisse pas la conscience du *Spectator* en repos, qui fonctionne par une sorte de retour d'agression: l'objectif agresse et «tue» symboliquement un être humain, une tranche de vie, mais quelque chose dans l'image reste vivant et agresse à son tour le spectateur. La photographie repose sur une approche du réel qui tend à le momifier d'une certaine manière:

Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant: en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé («ça a été»), elle suggère qu'il est déjà mort.<sup>17</sup>

Au-delà de cela, ce qui pose problème à Barthes, c'est la relation tendue entre photographie et cinéma. Déjà, dans bon nombre de ses interviews, il avouait une circonspection par rapport au cinéma, art des images mobiles, opposée à la fascination pour la peinture et la photographie. En effet, le cinéma interdit la rêverie: on ne peut pas fermer les yeux en voyant un film, sous peine de ne plus

17 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, pp. 123-124.

retrouver la même image et de perdre la cohérence narrative de l'ensemble. Le cinéma contraint le spectateur à une «voracité continue», en dehors de toute «pensivité»<sup>18</sup>, ou, dirait-on, réflexivité. Le cinématographe est «normal» comme la vie, réaliste au plus haut degré, dépourvu de «mélancolie»<sup>19</sup>, narratif, plus proche du roman que de la photo. Ces opinions de Barthes nous amènent à nous demander dans quelle mesure le cinéma est un digne héritier de la photo: je vais esquisser une réponse en deux mouvements.

## 2. Le cinéma, héritier de la photographie: la tradition de l'«objectivité»

L'interrogation des relations entre cinéma et photographie n'a pas toujours été caractérisée par une circonspection pareille à celle de Barthes. Le plus souvent, chercheurs et artistes ont vu dans le cinéma ce qu'il ne pouvait pas – légitimement – manquer d'être: l'héritier officiel de la photographie. Niepce, Daguerre, Talbot et Atget avaient réussi à capter la «réalité», à l'immobiliser sur la plaque photographique ou sur le papier. Il restait à la photographie un problème épineux, celui de savoir comment elle allait capter le mouvement. Des photographes appliqués s'étaient penchés sur l'étude du mouvement dans les années 1880-1890. L'américano-britannique Eadweard J. Muybridge, sur les traces du Français Étienne-Jules Marey, avait réussi à montrer le caractère aéroporté du galop

du cheval, en construisant un dispositif de fils électriques qui obligeaient le cheval à se photographier soi-même. Sous la charge de l'Université de Pennsylvanie, Muybridge a entrepris de solides études du mouvement humain et animal. Marey, quant à lui, est l'inventeur du fusil photographique ultrarapide, ainsi que d'une technique particulière, la «chronophotographie», permettant de reproduire une séquence complète de mouvements sur une seule image, comme par exemple un saut à la perche décomposé dans ses étapes successives, avec l'élan, la montée, la distension et la chute<sup>20</sup>. Il ne restait plus, à partir de ce point, qu'à restituer au mouvement sa durée concrète pour avoir le cinéma. Ce fut chose faite en 1895: les frères Lumière l'inventèrent qui, plus tard, allaient contribuer à l'invention de la photographie en couleurs (1903), chose non dépourvue de signification. D'ailleurs, ils avaient une affaire prospère dans le domaine de la photo, et c'est sur cette base qu'ils se sont appuyés pour inventer une nouvelle forme d'expression visuelle, qu'ils n'ont cependant pas contribué à perfectionner, laissant à d'autres le soin de le faire.

L'invention de la grammaire cinématographique est due à deux «cinéastes» anglais de ce que l'on a appelé «l'école de Brighton». George Albert Smith et George Williamson, à la base photographes attitrés de la bonne bourgeoisie qui venait passer

18 *Ibid.*, pp. 89-90.

19 *Ibid.*, pp. 139-140.

20 Voir, sur Marey et Muybridge, *Histoire de la photographie, de 1839 à nos jours, The George Eastman House Collection*, Taschen, 2005, pp. 294-301.

les vacances à Brighton, ont mis au point un système qui consistait à faire alterner des plans à contenu différent ou des plans de grandeur variable (plan d'ensemble / gros plan)<sup>21</sup>, ce qui a permis à la narration par images de se développer dans un sens spécifique. De plus, cela a déterminé de nombreuses recherches allant vers une plus grande vraisemblance et vers le dépassement du «réalisme» naïf des frères Lumière.

Walter Benjamin rapproche la photo d'une certaine tradition de l'«objectivité» comme souci formel, qu'il voit se manifester pleinement dans le cinéma soviétique. Le film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929), montre comment le cinéma hérite de la photo surtout du point de vue technique et moins du point de vue esthétique. À partir de la 21<sup>ème</sup> minute, il y a une belle suite d'images photographiques: un cheval arrêté dans son galop, des panoramas de ville, plusieurs portraits de femmes et d'enfants, etc. Juste après, la suite des photogrammes sur le film celluloïd est montrée. En parallèle, le spectateur voit la monteuse à la table de travail, avec les ciseaux, en train de couper le rouleau par groupes de photogrammes, afin de les recoller ensuite de manière intelligente: c'est de là que vient l'illusion du mouvement, de la durée, de la continuité «narrative», du réalisme plus prégnant que celui de tous les autres arts.

André Bazin affirme, de son côté, dans l'article «Ontologie de l'image pho-

tographique» (1945), que le cinéma est le perfectionnement dans le temps de «l'objectivité photographique». L'image des choses, que la photographie avait été la première à pouvoir conserver avec un maximum de fidélité, devient avec le cinéma l'image de leur durée aussi; le film libère le mouvement et donne vie au «photogramme» (que l'on pourrait ici entendre à l'instar du morphème, comme la plus petite unité de sens de l'image cinématographique). Un deuxième article de Bazin, «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération» (1948), complète les schémas énoncés dans le premier, et marque l'adhésion totale du critique français aux principes esthétiques du néoréalisme italien.

Le film de Luchino Visconti, *La Terra trema* (réalisé toujours en 1948 et qu'André Bazin connaissait d'ailleurs très bien) constitue un complément parfait aux postulats théoriques baziniens. Ce film mise sur un réalisme très photographique: c'est une impression à laquelle l'utilisation savante du noir et blanc ou de longs plans-séquences avec une grande profondeur de champ n'est pas étrangère. Très souvent, le réalisateur recourt à des plans fixes, comme celui où – au bord de la mer – les femmes Valastro attendent avec angoisse le retour des hommes partis au large. Seul le vent introduit une note de dynamisme à l'intérieur de la «photo». L'esthétique photographique est ouvertement assumée, comme en témoigne la présence d'une photographie de famille, qui apparaît aux moments charnières de la narration cinématographique. Au début,

21 Cf. Ion Barna, *Lumea filmului*, Bucarest, Minerva, «BPT», 1971, tome I, pp. 144-148.

Lucia tient un discours en marge de la photographie, en insistant sur les thèmes du rassemblement autour du père et de la mère, du grand-père, sur la solidité des liens familiaux qui unissent trois générations ayant vécu dans une même maison. La photo de famille sera visible comme un reproche ou bien comme un encouragement à persévérer: lorsque Lucia retourne à la maison la nuit, après une rencontre avec le commissaire don Salvatore, lorsqu'un des garçons – Cola – quitte le foyer pour aller chercher fortune ailleurs (il dit «au revoir» à tous ceux qui se trouvent immobiles dans la photo), ou bien à la fin, lorsque Mara accroche le cadre sur le mur d'une nouvelle demeure, afin de signifier la renaissance des Valastro. Cette photo structure donc de manière symbolique la demeure familiale, elle instaure un ordre centré autour des figures masculines (grand-père et père), quoiqu'il y ait aussi chez ces Siciliens un culte de la mère. Les femmes gravitent autour des hommes, mais leur présence est importante, car elles restent liées symboliquement à l'âtre, au foyer, elles sont des principes d'équilibre, d'ordre, de propreté, surtout la fille aînée Mara, qui a un sens aigu de l'honneur. En effet, la division des tâches est précise à Acitrezza, village de pêcheurs siciliens où Visconti a travaillé: les hommes en mer et au marché, les femmes au foyer et à l'Église. Dans des plans d'une beauté purement photographique, comme dans l'ouverture du film par exemple, les spectateurs découvrent toute la complexité des travaux ménagers: mettre de l'ordre dans

la pièce, épousseter les meubles, chercher du pain... La mère et toutes les filles, des plus jeunes aux filles à marier, s'y mettent avec des gestes rituels. Elles sont fières de leur famille, de la cellule qui les enferme tout en leur donnant de la sécurité et cela est visible dans leur relation presque religieuse à la photographie accrochée au mur, qu'elles maintiennent très propre et regardent avec respect, en lui parlant comme à une personne vivante.

Le film d'Antonioni, *Blowup* (1966) propose une réflexion sur la pratique photographique et sur ses enjeux, aussi bien anthropologiques qu'esthétiques ou idéologiques. Le travail du photographe dépeint dans ce film (joué par David Hemmings, inspiré par l'artiste londonien David Bailey), va dans deux sens: un travail purement esthétique, conventionnel, imprégné d'érotisme, s'oppose à un souci constant de scruter la réalité dans ses aspects les plus sordides. On pourrait voir dans cette «double postulation» l'affrontement des deux constantes majeures du travail de l'imagination: féminin (lunaire, nocturne, sensuel, érotique) / masculin (solaire, diurne, rationnel, phallique-agressif). Le photographe semble prendre un plaisir égal aux deux directions dans lesquelles le pousse son désir d'appuyer sur le déclencheur de l'appareil, quoique les trop longues séances de pose avec certains mannequins ne soient pas dépourvues d'ennui. Pour lui, la photographie est une manière d'explorer le sens du monde à travers le regard, d'interroger le visible, de capter les vibrations subtiles de la

lumière. Toujours à l'affût, il cherche l'instant unique, l'épiphanie, la beauté la plus expressive ou l'émotion la plus envahissante. Il sait tirer d'un modèle toute la force d'expression, en le brutalisant ou en le stimulant sexuellement, comme le montre la magnifique séance initiale avec Verouschka. Ce qui suit, le travail avec un groupe de jeunes femmes, introduit le spectateur dans les coulisses du studio photographique et l'initie dans diverses manières de transfigurer la beauté naturelle qui précèdent la séance (maquillage, ajustement des vêtements, apprentissage de la pose). L'artiste peut être à la fois très compréhensif par rapport à la beauté féminine mais aussi d'une misogynie extrême, ce qui le transforme en un personnage complexe, impossible à encadrer dans une typologie trop étroite. La discussion avec l'éditeur, dans un bar, pose le problème de la valeur de témoignage de la photographie, et les quelques images sur lesquelles se fixe la caméra rappellent étrangement l'atmosphère de révolte sociale infusée dans des photos de l'école américaine de l'entre-deux-guerres (Dorothea Lange, Walker Evans, Lewis Wickes Hine etc).

Cependant, le meurtre surpris dans le parc l'amène à se poser des questions sur la structure – configurationnelle et symbolique – de la réalité et sur le jeu incompréhensible que joue la Femme (Vanessa Redgrave). Qui est-elle? Quels sont les mobiles du crime? Quelle relation perverse l'unissait au défunt? Est-elle la victime d'une société masculine, propriété

à la fois de tous les hommes qui tombent sous ses charmes? Est-elle au contraire une habile menteuse, une criminelle qui met en scène le crime tout en se servant d'un bras masculin pour l'exécution, comme le photographe se sert de l'objectif comme d'un pénis symbolique? En agrandissant successivement certains détails du cliché pris dans le parc, le photographe espère découvrir un témoignage objectif des faits mais il bute sur un mystère qui s'agrandit à mesure que son œil avide scrute les dessous cachés du trio passionnel, vraisemblablement (mais il s'agit ici d'un cas notoire de mémoire culturelle) mari-femme-amant. Fasciné par ce qui lui arrive, le photographe s'interdit de prendre les décisions les plus naturelles, comme celle d'annoncer la police, et espère que la vérité dernière réside dans les miroirs de l'appareil photo.

Il serait intéressant de déterminer dans quelle mesure exacte *Blowup* a subi une quelconque influence du film de Hitchcock, *Rear Window* (1954), avec lequel il présente quelques similitudes significatives, au niveau de la réflexion sur une pratique du regard qui scrute les dessous de la réalité à travers le téléobjectif, plus perçant, scrutateur et pervers que l'œil humain. Les deux films s'orchestrent autour d'une pratique du voyeurisme, située au carrefour de l'existential, de l'érotique et de l'esthétique; pour ce type de regard affamé, l'être humain qui est vu à travers les verres de l'objectif (surtout la femme) devient objet à son tour et peut être manipulé au gré du regardant...

### 3. Le grand malentendu: le cinéma, héritier de la photo?!

Dès que le cinématographe conquiert son autonomie, au tout début du XXe siècle, il explore d'autres voies plastiques que celles de la photo. La peinture est une des alternatives fondamentales invoquées fort à propos pour contrebalancer l'influence symbolique de la photographie. Cependant, malgré les relations de parenté évidentes entre les deux arts, le critique sagace qu'est A. Bazin, dans l'article «Peinture et cinéma», montre comment l'«écran détruit l'espace pictural»<sup>22</sup>. Le film dénature l'œuvre, il attaque son essence même, en brise le cadre, mais tout cela pour la contraindre à dévoiler certaines virtualités qu'elle contient. Sans copier la peinture, les films sur des peintres – réalisés par de bons metteurs en scène – accèdent à une picturalité essentielle, qui est au fond une manière à part de structuration du visible:

Le cinématographe est un art par lui-même. Le cinématographe ne doit donc jamais copier la scène. Le cinématographe, étant essentiellement visuel, doit parachever avant tout l'évolution de la peinture: se détacher de la réalité, de la photographie, du gracieux et du solennel. Devenir anti-gracieux, déformant, impressionniste, synthétique, dynamique, verbolibre.<sup>23</sup>

22 J'ai consulté les articles cités d'André Bazin dans une traduction roumaine d'Ervin Voiculescu, *Ce este cinematograful?*, Bucarest, Meridiane, 1968.

23 F. T. Marinetti et alii, *Le Cinématographe futuriste* (1916), in *Revue d'esthétique, Ci-*

*Le Guépard* (1963) de Luchino Visconti illustre bien tout cela, en dehors de la dernière qualité requise par les doctrinaires futuristes: en effet, il ne s'agit pas là un film «verbolibre»! Si *La Terre tremble* est un film essentiellement photographique, *Le Guépard* fait preuve d'une qualité picturale particulière, même en dehors des nombreux renvois directs à la peinture sous forme de tableaux présents dans les cadres. Ces renvois tissent un fascinant réseau de significations à travers le film, qu'il s'agisse des peintures murales de la villa Salina réalisées dans le goût de Tiepolo, du tableau de Greuze que contemple le prince et qui est comme un rappel de sa propre mort, ou de nombreuses autres présences ponctuelles. Le tableau de Greuze, filmé de plusieurs angles différents, produit l'effet de la destruction de l'espace pictural à l'écran, mais souligne aussi à quel point le cinéma peut être une école du regard, une technique idéale de reconfiguration de la réalité. En dehors de cela, disais-je, Visconti élabore une esthétique du tableau, un bouillonnement romantique de contours et de nuances, une chromatique qui semble se détacher des huiles de l'école du XIXe siècle en Italie (Francesco Hayez: surtout dans *Senso*, 1954). Submergée par l'abondance des signes picturaux, la narration donne à voir la destinée des personnages dans ces images secondaires inscrites dans

*néma: Théorie, lectures*, numéro spécial sous la direction de Dominique Noguez, n° 2-3-4 / 1973, pp. 280-281.

l'image filmique, sursaturée de picturalité. Richesse et baroque semblent les deux mots d'ordre d'un univers tourné vers le passé aristocratique et catholique, à l'instar de l'église de Donnafugata, dont les trésors d'art – filmés dans des nuances grises ou terreuses – développent encore les qualités picturales de la pellicule.

\*\*\*

Dans le film de Michael Powell, *Peeping Tom* (1960), on se confronte à une réflexion très complexe sur le regard dans sa dimension morbide, agressive, criminelle. Le personnage principal, Mark, se reconnaît, suite à une confrontation avec un psychanalyste que son père (lui-même homme de science) a connu, comme atteint de «scoptophilie» (voyeurisme, *Peeping Tom!*, besoin irrépissable d'espionner autrui). Mark est à la fois photographe pour des revues érotiques, opérateur dans un studio de cinéma-télévision et criminel en série. Il tue des jeunes femmes en les filmant pour surprendre leur peur, comme pour reprendre les expériences que son père faisait avec lui lorsqu'il était enfant, en le filmant tout le temps. Sa caméra, œil-pénis pervers, ne le quitte presque jamais, sauf dans une sortie avec la candide Helen (Anna Massey), lorsqu'ils l'enferment à clé dans une petite remise de la maison où ils habitent tous les deux. La scène du suicide final du criminel en face de la caméra est fabuleuse et illustre le plaisir du spectaculaire même dans la mort.

Mais quel est le rapport entre les victimes du tueur de *Peeping Tom*, puisqu'il est connu que les criminels en série ne tuent pas au hasard? Elles sont toutes jeunes, belles, blondes ou rousses,

légèrement frivoles et très coquettes, et – surtout – leurs corps et âmes ne présentent pas de trace visible d'une agression, d'un manque, d'une rupture, d'une imperfection. Les femmes marquées d'une fêlure, d'une invalidité (Lorraine, la mère d'Helen – aveugle), ou la pure et candide vierge Helen échappent à l'œil meurtrier de la caméra: elles ont déjà été entamées par la vie, le couteau caché dans le trépied – qui simule une érection à chaque meurtre – n'a plus de prise sur elles. De plus – et ici les faits seraient susceptibles d'une interprétation psychanalytique – les victimes montrent une ressemblance assez évidente avec la seconde épouse du père haï et admiré, avec la mère de substitution, la «mauvaise» mère. Michael Powell lie à la fois de manière évidente et très subtile les pulsions criminelles de Mark aux traumas de l'enfance, aux dilemmes des imagos maternelle et surtout paternelle. Le père est celui qui l'a doublement voire triplement frustré de l'amour de la mère en le transformant en objet d'étude même près du cadavre de sa vraie maman, et en remplaçant très vite celle-ci par une autre, une blonde-rousse impeccable, qui tient Mark par la main tel un objet.<sup>24</sup>

24 Un cortège de victimes féminines s'égrène aussi dans le film de Tom Tykwer, *Le Parfum* (2006, d'après le roman de Patrick Süskind), dont la conception très picturale et littéraire est soutenue par les rythmes d'une musique obsédante, composée en partie par le réalisateur. Ici, pas de prise pour la psychanalyse: Jean-Baptiste Grenouille, criminel à l'état pur, tue les femmes dans le seul but de conserver leur essence sous la forme du parfum. C'est une quête effré-

Une chromatique riche, avec des couleurs puissantes et saturées, une musique de piano obsédante soutiennent une action tendue, où l'horreur est habilement ménagée et où le spectateur en vient à se ranger du côté de Mark, une fois qu'il connaît ses souffrances... «filmées». Un érotisme de l'objectif, du regard, existe ici, comme dans le film de Michelangelo Antonioni, et même un érotisme de l'objet en soi, car Mark, après une sortie avec Helen et un petit baiser d'adieu, reprend le geste amoureux *sur* la surface de la caméra. Quelques illusions d'optique, quelques scènes de plateau cinématographique, et de nombreuses projections amènent le spectateur à se poser des questions sur le regard, sur la réalité, sur la composition de l'image. On est loin d'une esthétique photographique; le cinéma gagne en complexité, en autonomie, même quand il «cite» la photo. Un certain esthétisme

---

née de la beauté, de l'absolu, qui le guide, en dehors de toute sexualité (si l'on entend celle-ci dans un sens «classique»). Ce qui déclenche l'aventure de Grenouille est le premier meurtre, perpétré à l'encontre d'une jeune vendeuse de prunes: cela arrive par hasard, à cause des peurs incontrôlées de l'homme et de la femme dans leur face-à-face. Le trauma de Grenouille est de perdre peu à peu l'odeur subtile et enivrante de la vierge tuée: c'est cela qui le lancera dans sa tentative inhumaine de conserver les senteurs des corps féminins, puis de les agencer pour composer un parfum divin. Pour les mobiles complexes des meurtres en série, voir aussi *Henry: portrait of a serial killer* de John McNaughton (1990).

(une manière où s'allient recherche de la beauté et le kitsch), n'est pas étranger aux recherches visuelles de Powell, comme on le voit lorsque Mark est en train de photographier Milly pour un calendrier sexy, ou avant de la tuer vers la fin du film.

Film relativement linéaire, avec quelques *flash-back*, *Peeping Tom* suppose parfois des ellipses et souvent des blancs qui laissent de la liberté à l'imagination du spectateur. Si celui-ci a affaire à un film réaliste dans sa substance, dans la narration, il n'en est pas moins vrai que *Peeping Tom* reste profondément illusionniste en ce qui concerne les techniques. Les victimes féminines, comme on l'apprend à la fin, se voient dans un miroir déformant et c'est l'objectif aussi qui les déforme. Powell en veut souligner l'aspect de lentille transformatrice et montrer qu'au fond l'illusion de la réalité n'intervient que dans le produit fini, suite au processus de montage. La vue à travers l'objectif est toujours une vue qui malaxe la réalité. À certains moments, la lentille / le miroir déforme le vivant tout comme dans les tableaux de Francis Bacon, en créant une mixture de formes et de couleurs, une pâte où tout est devenu un volcan de l'horreur. La chromatique orchestrée autour du rouge et du bleu, toujours en opposition, en dialogue, en contraste, depuis le début jusqu'à la fin du film, avec toutes leurs nuances, la saturation des couleurs, le manque évident de lumière naturelle, du jour, les détails de la construction de l'espace convergent vers la création d'une atmosphère propice pour un thriller psychologique. Le système chromatique



rouge / bleu rend le film plus violent que *Psycho* de Hitchcock, réalisé à la même époque en noir et blanc.

Toujours en noir et blanc, *C'est arrivé près de chez vous* (1992), des réalisateurs belges René Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, mise sur une esthétisation du crime en tant que fait visuel. C'est un film qui brise des tabous, surtout ceux de la représentation en art. «Histoire» presque invraisemblable d'un criminel en série, Ben (Benoît Poelvoorde), le film glisse dans l'horreur lors de la scène du viol collectif: c'est le moment où tout se casse, où la sympathie du spectateur pour le meurtrier s'évanouit et l'inconfort – voulu par les cinéastes – l'obsédera jusqu'à la fin du film. Il y a là un jeu: les trois cinéastes attirent l'attention sur le fait que – si le criminel est rendu sympathique – le spectateur est prêt à avaler tout ce qu'on lui sert, à ne plus faire attention à la violence ou à la charge éthique de l'art. C'est pourquoi ils cassent l'enchantement: le meurtre affreux des deux amants la nuit de Noël nous plonge, par son invraisemblance même, au cœur de la plus insoutenable réalité. Quand on voit la femme enceinte, avec son ventre lacéré après le viol, les tripes à l'air, l'enchantement de l'illusion artistique se brise par miracle. Sans aucun doute, une réflexion indirecte sur le système des médias n'est pas à exclure, surtout que Poelvoorde & Com. déclarent avoir eu l'idée du film en suivant une série télévisée sur les *paparazzi* qui grossissent de manière impardonnable les choses, juste pour gagner un peu plus en audience.

Le réalisme se présente au lecteur comme une trame assez complexe de significations. Tout d'abord, il y a l'emploi de la caméra mobile, la convention narrative du documentaire, l'emploi d'acteurs non professionnels, les ambiguïtés voulues entre niveau intra-diégétique et extra-diégétique, le noir et blanc qui a marqué toute une tradition cinématographique du réalisme, etc. Ceci au point que l'on a quelques plans extrêmement photographiques, sinon «photogéniques», par exemple à 1 heure 24 minutes du film, lorsque Benoît va chercher sa mère et la trouve assassinée, tandis que les complices de l'équipe de tournage l'attendent dans la voiture: photo signifie sans doute ici angoisse, attente insoutenable, suspension du temps.

Mais ce réalisme est en permanence critiqué et parodié de tous les angles possibles d'approche. Déjà, l'idée que l'on voit un film est très forte, parce que cela fonctionne au niveau intra-diégétique: la caméra est là, avec les membres de l'équipe qui disparaissent tour à tour, par des accidents (les opérateurs du son: il pourrait s'agir ici d'un hommage au pseudo-documentaire classique de Rob Reiner, *This is Spinal Tap*, 1984), ou dans la tuerie finale, quand les rivaux de Ben, des gangsters italiens, liquident tout le monde. Il est souvent question de pellicule (notre équipe travaille avec ce genre de support classique), qui est chère et Ben – généreux – «pourvoit», et l'on a même une très amusante rencontre avec une équipe rivale, à partir de la minute 48, mais cette équipe travaille en cassette vidéo, ce qui

n'intéresse pas les nôtres, qui profitent de leur avantage pour fusiller les concurrents et briser leur caméra: cela fait sans doute allusion à l'attraction des cinéastes pour des sujets morbides.

Le film *dans le film* s'accompagne d'un film *sur le film*, et les allusions cinématographiques pullulent. Ben regarde avec ses amis les vieux films de sa grand-mère, qui danse nue avec d'autres mémères dans un pré (approx. min. 53). À la min. 42.40, un homme est tué dans sa salle de bains, et Ben pose des questions aux membres de l'équipe de tournage: «Qu'est-ce que ça vous rappelle?» La réponse, qu'il donne lui-même est: *Le Vieux fusil*, avec Philippe Noiret, de Robert Enrico (1975), un «bon» film. Cependant, Ben, pour marquer sa distance d'avec le film noir casse la nuque de sa victime, en disant que le gros Noiret n'a pas fait ça. Et les exemples pourraient continuer, c'est comme si on nous attirait l'attention que ce que l'on voit n'est pas structuré seulement à un premier degré, mais aussi à un deuxième et troisième degré.

Tout ceci s'accompagne d'une immense dose d'ironie dans le discours sur les autres arts, car ce film est saturé d'allusions complexes. Le criminel en série est un raffiné, un artiste, et c'est ce qui le rend sympathique. Il fait de la musique, joue du piano en compagnie de Valérie, qui, elle, joue de la flûte (elle sera tuée de manière barbare vers la fin du film avec l'instrument planté au cul). Il récite des poèmes sur la mer, les pigeons, qui semblent de sa propre composition, mais où les échos des poèmes de Verhaeren ou même de

Baudelaire ne sont pas à exclure. Il tient tout un discours sur les vertus esthétiques de l'urbanisme, en allant tuer une vieille dame dans un pâté de logements sociaux. Ce qu'il rêve, ce sont des constructions à la Frank Lloyd Wright, avec des espaces très aérés, non pas des bâtiments en briques rouges, couleur du «sang», de la «violence», alors que tout le monde est d'accord que le «fléau» de notre société est justement la violence. Le «rouge» est aussi la couleur du «vin» et donc des «pots-de-vin», et Ben souligne que derrière la construction de ces bâtiments il y a sans doute des «magouilles» politiques. C'est aussi un amateur de peinture qui court les expos, qui présente des artistes Suédois devant la caméra de Rémy, et qui fait tout un discours sur Bernard Buffet et sur le symbolisme de son art. Ben cite une affiche que Buffet a faite pour un spectacle de Robert Hossein, intitulé *La Vie de Jésus* [en fait, *Un homme nommé Jésus*, 800.000 spectateurs]. C'est l'occasion pour Ben de mentionner aussi les films où Hossein s'est produit en tant qu'acteur, par exemple *Angélique, marquise des anges* de Bernard Borderie, 1964. La question qui se pose ici est si l'art est assimilé en profondeur, ou superficiellement, et quelles sont les raisons – autres que parodiques – d'un nombre aussi grand d'allusions culturelles. Cela tient, ainsi que la construction d'ensemble de la narration, d'une poétique ouvertement post-moderne (à supposer que ce concept ait quelque réalité concrète).

\*\*\*

*Sex, lies and videotape* (1989) de Steven Soderbergh est l'emblème du film indépendant à grand succès: narration conduite de main de maître, peu de personnages – donc d'acteurs, réflexion actuelle sur les problèmes du couple et de la femme, etc. La caméra est ici un personnage principal: le spectateur voit son œil-phallus prometteur dès que Graham (James Spader) ouvre le coffre de la voiture, tout comme il voit l'objectif de l'appareil dès le début du film de Michelangelo Antonioni. À travers la caméra, Graham aide les femmes à résoudre leurs problèmes sexuels, il les voit se désinhiber progressivement, ou – si l'expression est permise – fleurir dans la splendeur de leur féminité. Ann (Andie MacDowell) et Cynthia (Laura San Giacomo), après les entrevues avec Graham, se comprennent elles-mêmes et vont jusqu'à résoudre leur conflit sororal à valences mythiques. Pour simplifier, les femmes ont dans ce film des problèmes sexuels, le mari John (Peter Gallagher) a un problème d'identité, tandis que Graham a tous ces problèmes à la fois, ce à quoi s'ajoute la caméra. C'est elle son grand problème, cet œil phallique qui s'interpose entre lui et la «réalité» et qui s'éteindra au moment où il découvre l'amour authentique à côté d'Ann. De plus, il détruit ses cassettes et la caméra dans un geste de fureur iconoclaste qui dit tout du «mensonge» que représente tout acte de filmer dans une certaine direction, dans un certain but. Le film peut être partagé en trois parties équilibrées, interdépendantes et interpénétrées: a. sexe, b. mensonges à

l'intérieur du quartette de personnages, c. vidéo et réflexion sur l'acte de filmer la vie, de représenter la réalité sur un support artificiel. L'époque de la culture visuelle est clairement déterminée dans ce film: c'est une période où les caméras (*handy cams*) sont accessibles, où chacun peut se transformer en opérateur et regarder à la maison comme au cinéma ce qu'il vient de filmer. Soderbergh propose aussi une réflexion sur les dérives du regard et du voyeurisme: tout le long du film, à l'exception de la fin, le spectateur a l'impression que Graham est incapable de jouir des femmes qu'il rencontre autrement qu'à travers la caméra, et surtout quand la cassette passe à l'écran. Son discours sur l'incapacité d'avoir une érection n'est pas aussi sot qu'il en a l'air, au moins sur un plan symbolique: en effet, la caméra est là pour tout pallier, remplaçant le naturel par l'artificiel, le direct par l'indirect, le risque par la simulation du risque. À l'origine de ce phénomène se trouve un schéma psychologique qui remonte à l'adolescence du personnage, lors de son amour raté pour Elisabeth, quand il n'arrivait pas très bien à exprimer ce qu'il sentait et préférait se faire comprendre par gestes ou de manière détournée.

Les deux sœurs ennemies, thème récurrent des histoires, qu'il s'agisse des contes folkloriques ou des récits cinématographiques, sont extrêmement complémentaires dans le film de Soderbergh: Ann est introvertie, Cynthia est extrovertie («she is loud»); Ann mène une vie rangée de femme au foyer, épouse d'un riche avocat, Cynthia travaille dans un bar, fume,

a une vie sexuelle débridée, s'intéresse à l'art (d'ailleurs quelques-unes de ses compositions florales en pastel ornent les murs du living de sa sœur); Ann pense à la mère et à la famille avec tendresse, Cynthia semble plutôt rebelle quant à ses obligations filiales ou bourgeoises, etc. Avec cela, la structure est encore plus compliquée, car chacune des deux sœurs convoite ce que l'autre possède, dans une spirale à laquelle une interprétation psychanalytique pourrait facilement s'appliquer: Cynthia s'attaque au mari de sa sœur, Ann languit après toutes les libertés que sa condition maritale lui a fait abandonner. D'ennemies qu'elles sont tout au long de l'intrigue, elles deviennent amies à la fin, après le «contact» avec Graham: c'est la conséquence naturelle d'un processus de mûrissement qui leur fait découvrir l'équilibre de leur féminité et les amène à poser un regard serein sur le monde<sup>25</sup>.

#### 4. Conclusion

Le rapport complexe entre cinéma et photographie, élaboré en tant que fruit d'une longue histoire du regard, dont j'ai essayé de retracer les points qui m'ont paru «subjectivement» nécessaires, suppose des moments d'équilibre et des moments de tension, des mariages d'amour et des

divorces éclatants, autour du problème de la représentation et du réalisme, ce réalisme qui – en dernière analyse – n'est pas autre chose qu'une conséquence directe du contexte historique et social. Les œuvres cinématographiques choisies pour illustrer les phénomènes esthétiques mentionnés au long de mon parcours m'ont paru significatives pour la pluralité des sens que le mot «réalisme» peut acquérir au sein du fait visuel<sup>26</sup>. Au-delà de cela, ces œuvres font voir des choses importantes sur les symboles impliqués dans l'invention de la photo et du cinéma, ainsi que sur la dialectique féminin-

<sup>25</sup> Mes considérations sur le statut femme dans les films analysés ont été en partie inspirés par l'article d'Anne Gillain, «L'Imaginaire féminin au cinéma», in *The French Review*, vol. 70, n° 2, décembre 1996, pp. 259-270.

<sup>26</sup> Plusieurs textes de théorie du film m'ont été d'un grand secours pour circonscrire les avatars complexes du réalisme cinématographique, partant de points de vue très différents les uns des autres: Rudolf Arnheim, «Film et réalité», in *Revue d'esthétique*, op. cit., pp. 27-45; Gianfranco Bettentini, *L'indice del realismo*, Milano, Bompiani, 1971; David Alan Black, «Cinematic Realism and the Phonographic Analogy», in *Cinema Journal*, Vol. 26, No. 2 Winter, 1987, pp. 39-50; Greg Easley, Peter Pereboom, «Realism and Film Historical Practice», in *Journal of Film and Video*, Vol. 37, No. 1, *Film History*, Winter 1985, pp. 48-54; Fredric Jameson, «On Magic Realism in Film», in *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 2, Winter 1986, pp. 301-325; Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960; C. S. Lakshmi, «Feminism and the Cinema of Realism», in *Economic and Political Weekly*, Vol. 21, No. 3, Jan. 18, 1986, pp. 113-115; Stephen Prince, «True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory», in *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3, Spring 1996, pp. 27-37.

masculin, sur la condition de la femme (en tant que victime des mâles, mère de famille, agent du péché, être humain à part entière, facteur d'agression). En fin de compte, l'invention de nouveaux moyens d'expression visuelle, qui a marqué le XIXe siècle et toute la culture ultérieure,

n'est pas sans présenter des liaisons solides avec une histoire du voyeurisme et avec une pulsion de mort, manifestée à travers la pratique criminelle du regard, à travers les sécrétions meurtrières d'un œil objectivé dans les créations de l'industrie.