Acta fabula
Revue des parutions
vol. 23, n° 3, Mars 2022
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.14258

Errance féconde, ou comment parcourir le cinéma

Fertile wandering, or how to go through the cinema

Mikołaj Wyrzykowski

Vincent Amiel & José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris : Vendémiaire, coll. « Cinéma et séries », 2020, 616 p., EAN 9782363583468.

Pour citer cet article

Mikołaj Wyrzykowski, « Errance féconde, ou comment parcourir le cinéma », Acta fabula, vol. 23, n° 3, Notes de lecture, Mars 2022, URL : https://www.fabula.org/revue/document14258.php, article mis en ligne le 02 Mars 2022, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.14258

Mikołaj Wyrzykowski, « Errance féconde, ou comment parcourir le cinéma »

Résumé - Le cinéma a autant de facettes qu'il y a de réalisateurs, chacun d'eux façonnant et réinventant ce médium à sa façon — cette pluralité concerne également l'histoire même du 7e art, ce dont était conscient déjà Jean-Luc Godard. L'ouvrage coécrit par Vincent Amiel et José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma* (2020), non seulement met l'accent sur cette interdépendance entre la grande Histoire et les histoires créées par des artistes, mais introduit une nouvelle façon de les parcourir. Ce n'est ni une traversée des décennies de l'évolution du cinéma, ni les souvenirs des films ayant marqué le xxe siècle ; ce n'est ni un cahier d'analyses ni un manuel d'esthétique : il s'agit plutôt d'un essai où la pensée des auteurs chemine à travers plusieurs thèmes, explore des territoires et des aspects, avance et revient sur ses pas… en un mot, c'est du vagabondage, une exploration du monde « à sauts et à gambades ».

Mots-clés - formes du cinéma, Histoire du cinéma, langage cinématographique, théories vagabondes

Mikołaj Wyrzykowski, « Fertile wandering, or how to go through the cinema »

Summary - Film has as many facets as there are directors, each of them shaping and reinventing the medium in their own way - this plurality also concerns the very history of the 7th art, something of which Jean-Luc Godard was already aware. The book co-authored by Vincent Amiel and José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*(2020), not only emphasizes this interdependence between the great History and the stories created by artists, but introduces a new way of traversing them. It is neither a traversal of the decades of cinema's evolution, nor memories of the films that have marked the 20th century; it is neither a notebook of analyses nor a textbook of aesthetics : rather, it is an essay in which the authors' thought wanders through several themes, explores territories and aspects, moves forward and backward… in a word, it is wandering, an exploration of the world "with leaps and bounds".

Ce document a été généré automatiquement le 29 Avril 2024

Errance féconde, ou comment parcourir le cinéma

Fertile wandering, or how to go through the cinema

Mikołaj Wyrzykowski

Le cinéma a autant de facettes qu'il y a de réalisateurs, chacun d'eux façonnant et réinventant ce médium à sa façon — cette pluralité concerne également l'histoire même du 7e art, ce dont était conscient déjà Jean-Luc Godard[1]. L'ouvrage coécrit par Vincent Amiel et José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma* (2020), non seulement met l'accent sur cette interdépendance entre la grande Histoire et les histoires créées par des artistes, mais introduit une nouvelle façon de les parcourir. Ce n'est ni une traversée des décennies de l'évolution du cinéma, ni les souvenirs des films ayant marqué le xxe siècle ; ce n'est ni un cahier d'analyses ni un manuel d'esthétique : il s'agit plutôt d'un essai où la pensée des auteurs chemine à travers plusieurs thèmes, explore des territoires et des aspects, avance et revient sur ses pas… en un mot, c'est du vagabondage, une exploration du monde « à sauts et à gambades[2] ». Comment ce mode de déplacement (ou mode de lecture dans ce cas-ci) peut-il changer notre façon de voir les films ?

L'histoire, d'après V. Amiel et J. Moure (tous deux professeurs en études cinématographiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), n'est pas écrite de surplomb, comme s'il s'agissait de décrire un temps déjà révolu ; au contraire, les auteurs vulgarisent parfaitement bien leur savoir et, en menant le lecteur au tout début de l'ouvrage, lui lâchent ensuite la main pour lui permettre d'explorer librement le territoire — qu'il soit déjà assez connu ou complétement nouveau, celui-ci donne l'impression de pouvoir s'élargir grâce aux parcours multiples proposés, jusqu'à l'infini. Malgré de nombreux ouvrages tentant d'esquisser l'évolution du cinéma et proposant l'analyse des films marquants (citons seulement

[1] Nous nous référons au magnum opus de Jean-Luc Godard, à savoir *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gaumont, 1988. *Grosso modo,* le cinéaste y dessine la relation entre le XXe siècle et le cinéma, lien par lequel l'un modèle l'autre.

[2] Nous reprenons ici l'expression de Montaigne que mentionnent José Moure et Vincent Amiel dans l'interview disponible pour le visionnage ici : https://youtu.be/8DEKx8IRlYc.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

A World Film History[3], *The World Viewed*[4] et *L'Analyse des films*[5] à titre d'exemple), les auteurs ont réussi à proposer une nouvelle vision de l'histoire du 7e art.

Nous allons voir donc comment *Histoire vagabonde du cinéma* n'est pas une simple traversée de films ou une chronique de développements techniques propre à chaque époque, mais un parcours relevant véritablement du vagabondage et du nomadisme, en tant que ceux-ci représentent les cheminements d'une mémoire qui, de manière circulaire, revient sans cesse sur ses pas afin de mieux avancer dans les nouvelles idées et de découvrir des territoires ou des visions encore inconnus.

Nous verrons d'abord comment, pour J. Moure et V. Amiel, le langage cinématographique puise chez les autres arts pour devenir un art total, tout en s'en distinguant par sa technique ; nous nous arrêterons ensuite au cœur du réseau infini de chemins empruntés, selon les auteurs, par ce langage ; enfin nous nous demanderons si une telle narration vagabonde peut rafraîchir et renouveler le cinéma d'aujourd'hui qui, alors qu'il semble être partout, paraît en même temps être en déclin.

Langage cinématographique

Le cinéma a un langage par lequel il se distingue des autres arts — mélange de photographie, de littérature et d'opéra, il les dépasse tous pour en faire quelque chose de complétement nouveau. C'est également l'enjeu de cet ouvrage, selon un processus qui consiste à prendre un élément déjà existant afin d'explorer les possibilités de sa substance et, par une prouesse technique ou un génie alchimique, à le transformer. Prenons comme exemple l'image de couverture qui est celle de Monica Wittig dans *Le Désert rouge* (Michelangelo Antonioni, 1964). La texture de l'image est granuleuse, son contour rappelle la forme de l'iris (procédé utilisé dans les films en noir et blanc où un cercle noir, en rapetissant progressivement, ferme la scène). Nous voyons à la fois la protagoniste du *Désert rouge* et Monica Wittig elle-même ; la rousseur de ses cheveux est en contraste avec le fond gris ; dans ce gros plan elle regarde une autre personne, ou bien il s'agit d'un regard-caméra — nous ne pouvons pas trancher. Ce ne sont que quelques aspects du langage cinématographique, tels que la couleur, l'opposition entre le réel et la fiction, la figure de la star ou encore le montage, qui forment des points de départ pour V. Amiel et J. Moure. Exemple même d'un langage du cinéma, ce gros plan « place le

[3] Robert Sklar, *A World History of Film*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2002.

[4] Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the ontology of film*, Harvard University Press, 1979.

[5] Jacques Aumont ; Michel Marie, *L'Analyse des films, 4e éd.*, Paris, Armand Colin, 2020.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

visage au centre du récit et au cœur du drame, tout en le fétichisant et en le détachant des aléas du monde et de l'histoire » (p. 16). C'est « la clef de voûte du discours filmique » (p. 17) — sa signature.

Ce n'est pas par hasard que les auteurs commencent leur vagabondage par le gros plan : il est l'un des aspects qui a justement permis au cinéma de se distinguer du théâtre ou de la peinture, grâce à l'alternance entre plans d'ensemble et plans rapprochés — procédé de montage influant aussi bien la narration que les émotions du spectateur[6]. Ceci vaut pour l'image aussi bien que pour les formes et les matériaux qui entrent dans la fabrication du langage cinématographique. Mise en scène, point de vue, tournage ou encore effets spéciaux : en vrais historiens, les auteurs retracent la naissance de chacun de ces aspects, leur itinéraire, leurs multiples transformations, la manière dont ils sont poussés jusqu'à leurs extrémités par de nouveaux auteurs émergeants, ce qui finit ainsi par faire évoluer tout le langage filmique.

La question n'est plus seulement la définition du cinéma[7], mais plus précisément ce qui forme son langage et crée à travers lui une expérience cinématographique tangible. On songe bien entendu ici au tournage et au mouvement de la caméra, à la tension entre représentation et captation, au rapport regardant/regardé, à la profondeur de champ, à l'artificialité du montage et à la documentation du réel par le plan-séquence. Or il faut aussi mentionner le corps et le paysage, les acteurs et les spectateurs, ou encore les rires et les larmes qui ne narrent pas simplement des histoires, mais renvoient inévitablement à eux-mêmes — c'est-à-dire au langage en train de se créer[8].

Forme vagabonde

Le vagabondage est selon le dictionnaire Larousse le fait « d'errer sans but précis » ou encore « de laisser divaguer son esprit au gré de la rêverie »[9]. Ainsi, même si la structure d'*Histoire vagabonde du cinéma* est bien établie, elle n'est pas prédéfinie par un itinéraire visant un objectif final ; les thèmes proposés ne sont aucunement exhaustifs, car les auteurs n'ont pas la prétention d'écrire une chronique complète du cinéma ou une suite d'analyses des films classiques. L'organisation de l'ouvrage peut nous faire penser à une planche de jeu, comme le jeu de l'oie, offrant plusieurs cases avec des aspects cinématographiques précis — mais les auteurs ont pris la

6 Pour les effets ainsi produits, consulter la vidéo du fameux « effet Kouleshov ».

7 Nous faisons ici référence au texte célèbre d'André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*.

8 Cette autoréflexivité du cinéma et la mise en avant de son langage sont au cœur des films de Wes Anderson.

9 . Il est à rappeler que le vagabondage était autrefois considéré comme délit.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

liberté de sauter d'une case à une autre, de mélanger les classiques du cinéma occidental ou asiatique avec des films peu connus, de faire une histoire de l'horreur ou des luttes au lieu d'imposer une seule Histoire du 7e art.

La narration de V. Amiel et J. Moure se divise en plusieurs branches, en procédant plutôt par des thèmes choisis que par une évolution linéaire — bien que chaque chapitre présente le développement chronologique d'un aspect du cinéma à travers quatre films différents. L'ouvrage se divise en quatre parties : « Images des hommes et du monde » qui est une exploration de motifs tels que le corps, le paysage ou le document ; « Formes et matériaux des images » où sont étudiés les composantes du cinéma telles que la mise en scène ou le son ; « Création et fabrique des films » où l'on apprend concrètement comment se fait un film ; et enfin « Spectacle et émotions », qui s'intéresse aux effets provoqués par les images projetées sur les spectateurs. Chacune de ces parties se divise en six chapitres, ou plutôt aspects du thème exploré, et à l'intérieur de ceux-ci six films constituent à chaque fois un point de départ pour la réflexion. Les thèmes proposés à l'intérieur de cette structure minutieuse à la fois s'entrecroisent et fonctionnent indépendamment les uns des autres, ce qui invite en effet à un vagabondage libre — mode de lecture qui rappelle celui de *Marelle* de Julio Cortázar[10] ainsi que la discontinuité de l'Histoire telle que l'a conceptualisée Michel Foucault[11]. À la fin de chaque chapitre, les auteurs proposent dix films, aussi bien des classiques que des titres récents, afin de prolonger la réflexion ; cette liste est suivie d'une courte bibliographie et des notes, dispositif qui permet d'alléger la lecture pour les cinéphiles et d'ancrer, pour les autres chercheurs, les propos de V. Amiel et de J. Moure dans un plus large contexte.

La pensée des auteurs procède en effet de façon sinueuse. Prenons comme exemple le chapitre « Points de vue », où l'on est introduit dans le thème par *La Loupe de grand-maman*, film de George Albert Smith datant de 1900 et considéré « comme l'un des premiers à adopter un langage cinématographique, c'est-à-dire à s'éloigner du simple enregistrement d'un spectacle profilmique » (p. 232). Une œuvre marquante, car incluant une scène où la caméra abandonne son objectivité au profit d'une subjectivité. Cette petite avancée dans le langage cinématographique est développée par Hitchcock, qui réussit à quitter la place extérieure du spectateur (point de vue omniscient privilégié par les premiers cinéastes) afin d'explorer les possibilités de *reactions shots* (p. 236) alternés par des plans d'ensembles et des plans subjectifs. Le spectateur est à la place du protagoniste, le regard de la caméra est son regard : le phénomène est poussé

10 Julio Cortázar, *Rayuela,* Paris / Buenos Aires, Panthéon Books / Sudamericana, 1963.

11 Nous pensons au terme *épistème* qui indique, selon Foucault, ce que le savoir est à une époque donnée. Voir également l'article de Judith Revel, « Michel Foucault : discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu ? », *Le Portique*, 13-14 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

encore plus loin par Max Ophuls dans *Le Plaisir* et atteint son paroxysme dans l'immersion produite par *Fils de Saul* de László Nemes. Or la réflexion n'est pas réduite à ces grandes lignes : les auteurs vagabondent d'une théorie à une autre, s'appuient sur un contexte historique précis pour passer à la philosophie de Deleuze ou aux analyses de Bazin, dévient du chemin emprunté et balaient un horizon cinématographique sans se restreindre au film figurant dans le titre. Il s'agit ainsi d'une confrontation entre théories, analyses et techniques où l'on suit le progrès du champ/contre-champ ou de la voix off comme si on les voyait naître. Où cela peut-il bien nous mener ?

Narrer le spectacle

Les définitions rapportées par J. Moure et V. Amiel sont plurielles (voir l'introduction au chapitre « Plans », p. 134-136) et les notions avancées reviennent à plusieurs reprises (la notion du découpage apparaissant dans « Montage » et dans « Récits »). Ceci produit un effet de lecture circulaire, qui ressemble moins au simple vagabondage dépourvu d'objectif, qu'au parcours d'un nomade dont l'itinéraire récurrent relie les points qui lui sont déjà connus[12]. La narration multiple et vagabonde des auteurs peut alors être vue comme une façon de se faire un territoire et d'y inscrire, par leurs parcours circulaires, l'histoire du cinéma — ou plutôt de sa mémoire, celle-ci formant un corps vivant qui ne cesse de s'élargir et de créer de nouvelles configurations. Les thèmes discutés émergent d'une multiplicité d'autres, la réflexion ne se restreint pas à un seul film ou ouvrage critique, mais se trouve à chaque fois prolongée.

Ce qui s'impose dès les premières pages comme l'enjeu principal de l'ouvrage est une nouvelle vision de l'histoire du cinéma : voir celle-ci à travers les évolutions de certains de ces aspects permet une nouvelle lecture des films. L'herméneutique vagabonde[13] se présente comme une désobéissance à l'analyse habituelle, en prenant un autre chemin ou en traçant une voie complétement nouvelle. Ainsi, voir *Mulholland Drive* à travers la poétique de Los Angeles comme ville de postmodernité par excellence (p. 88), ou *La Féline* par la peur, non montrée, qu'elle insinue au sein de son univers fantastique (p. 500), permet une lecture perpétuelle de ces signes cinématographiques et, à travers elle, une nouvelle vision du cinéma même. On ne nous propose ni d'histoire linéaire ni de méthode d'analyse du 7e art ; ce n'est pas

[12] Afin de mieux comprendre le parcours nomade et de le distinguer de l'errance ou d'un simple vagabondage, voir Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.

[13] Ceci pour rappeler la schizo-analyse évoquée par Deleuze et Guattari dans *Anti-Œdipe*. Voir Jean-Baptiste Faure, « Schizo-analyse et espace schizoïde : Deleuze et Guattari face à l'espace phénoménologique », *Philosophique*, 15 | 2012, p. 69-84.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

une nouvelle philosophie[14] révolutionnaire ou sa synthèse mais tout simplement une autre configuration des théories précédentes, qui met en mouvement des concepts et des plans sinon trop figés.

La narration d'*Histoire vagabonde du cinéma* est en effet errante, mais c'est par cette même errance qu'elle devient féconde. Nous voyons le paysage évoluer en fonction du protagoniste dans *The New World* de Terrence Malick, ou la couleur fabriquer un univers artificiel dans *Avatar* de James Cameron et, finalement, on n'a plus affaire à une description froide de l'art imitant la réalité : l'art, tout comme son commentaire, *se voit faire du monde*. Cet ouvrage est une histoire d'amour et de désir que l'on prend plaisir à suivre. Chaque étape de ce parcours nous permet de sentir une multiplicité d'autres thèmes restant encore à explorer. *God is in detail*, pourrait-on dire, et si c'est par lui que le cinéma fabrique un regard (p. 67), le livre de Vincent Amiel et José Moure permet d'en renouveler la vision et de la rendre nôtre.

***

Puisqu'il n'est pas possible de faire une synthèse d'*Histoire vagabonde du cinéma*, nous avons opté pour la description de sa démarche, ou plutôt de son parcours. Grâce à celui-ci, alors que beaucoup prophétisent la fin du 7e art[15], nous pouvons en espérer la régénération. Chaque fin supposée, chaque rupture sont dans cet ouvrage décrites comme les déclencheurs d'une nouvelle évolution. À l'époque où le son avait été progressivement intégré aux films, on craignait déjà la mort du cinéma ; maintenant, alors que la projection est un pur divertissement (un véritable monde du spectacle[16] qui prive la salle noire de la vérité de son expérience) et que les cinéphiles restent chez eux devant leurs petits écrans, on le craint à nouveau. Or la vitalité de l'art demeure dans notre façon de voir : le vagabondage des auteurs nous rappelle que revenir à l'histoire permet en même temps de la faire avancer et, ce qui paraît encore plus important, d'en faire une expérience *actuelle* à travers la fiction cinématographique.

14 Nous pensons ici notamment à Deleuze : *Cinéma 1 : Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983 ; *Cinéma 2 : Image-temps,* Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

15 Voir à ce sujet le livre d'Antoine de Baecque, qui étudie la mort et le cinéma : *L'Histoire-caméra, t. 2 : le cinéma est mort, vive le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des spectacles », 2021.

16 Nous faisons référence à Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet / Chastel, 1967.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Langage cinématographique
- Forme vagabonde
- Narrer le spectacle

AUTEUR

Mikołaj Wyrzykowski
Voir ses autres contributions
mikolajwyrzykowski@outlook.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.