Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 8, Septembre 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5872

Pour dénouer les fils de l'esthétique cinématographique

Olivier Ammour-Mayeur

Emmanuelle André, *Esthétique du motif — cinéma musique peinture*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2007, 160 p., EAN 9782842922030.

Pour citer cet article

Olivier Ammour-Mayeur, « Pour dénouer les fils de l'esthétique cinématographique », Acta fabula, vol. 11, n° 8, Notes de lecture, Septembre 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5872.php, article mis en ligne le 13 Juillet 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5872

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Pour dénouer les fils de l'esthétique cinématographique

Olivier Ammour-Mayeur

L'ouvrage d'Emmanuelle André, riche d'analyses à l'acuité saisissante, se divise en trois parties, se rapportant chacune à une déclinaison de l'une des acceptions de la notion du « motif ». La première partie s'intitule « Du pictural au musical : l'arrachement du motif », la deuxième « Motiver, défigurer : questions de rythme », la troisième, enfin, « Du musical au pictural : quelle forme pour le motif ? », fermant ainsi la boucle ouverte avec la première partie.

Reprenant cette notion du motif depuis ses déploiements musicaux et picturaux, l'auteure en redessine les contours théoriques en appliquant les principes esthétiques à l'art cinématographique. Ces analyses, portant à chaque fois sur un film singulier, détaillent de façon attentive les *reprises* de motifs, volontairement introduites par les réalisateurs dans le cours de la narration filmique, et qui, cependant, sont restées, jusqu'à ce jour, *invues* de la majorité des spectateurs et des critiques. Tout l'art de cet ouvrage tend, ainsi, en repartant de la célèbre nouvelle de Henry James « The Figure in the Carpet » (1896), à mettre en évidence que certains films, parfois déjà largement commentés[1], ont tout de même su conserver par devers soi l'un des secrets les plus évident de leur *fabrique*. À partir de quoi, et ainsi que l'a formulé Marie-Claire Ropars-Wuillemier — qui fut l'un des maîtres à penser de l'auteur de cet ouvrage : « l'image dissimule et cache l'essentiel, et, ce faisant, dévoile la dissimulation qui constitue son principe même[2]. » En bref, c'est ce principe de voilement-dévoilement visuel que tente de mettre au jour E. André, au travers des analyses formulées sur les trois films par elle convoqués.

L'attention de l'auteure aux trois œuvres cinématographiques qu'elle passe au crible de l'analyse — selon l'ordre d'apparition en scène suivant : *La Nuit du carrefour* (Jean Renoir, 1932), *Le Vent* (Victor Sjöström, 1927) et *Gertrud* (Carl Dreyer, 1964) — s'avère ainsi riche d'enseignements sur les différents axes d'approche possible quant à cette notion quelque peu protéiforme de *motif*.

Le « moment favori »

[1] Si *Le Vent* et *Gertrud* ont reçu les faveurs de la critique (journalistique, comme universitaire), Emmanuelle André rappelle fort pertinemment que *La Nuit du carrefour* a été longtemps déconsidérée dans la production de Jean Renoir. L'analyse ici proposée a ainsi le grand mérite de réhabiliter une œuvre par trop longtemps mal évaluée depuis sa sortie.

[2] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Le Temps d'une pensée (Du montage à l'esthétique plurielle), textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Saint-Denis, PUV, coll. « Esthétiques Hors Cadre », 2009. Voir le compte rendu de Béatrice Bloch sur Fabula.org : http://www.fabula.org/revue/document5806.php

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

La première partie — « Du pictural au musical : l'arrachement du motif » (pp. 17-66) — s'attarde en grande partie sur la notion de « moment favori », développée par le musicologue François Nicolas. L'auteure reprend à sa charge le propos théorique sur le sujet, ainsi :

> Jamais complet, plutôt fragmentaire, [le moment favori] n'intervient pas au début du morceau, comme le fait le plus souvent le thème, mais un peu plus tard. Il instaure ensuite « un vertige, une brèche entre ce qui est consécutif et ce qui reste en suspend, infondé, improbable quoique désormais attesté. Ce n'est pas un moment de doute de l'œuvre, mais un moment de décision secondaire, après celle de commencer[3] ». (p. 37)

En d'autres termes, un « motif » s'avère en ce qu'il représente un « passage non seulement bref mais aussi situé (sa place le détermine dans l'œuvre). Il est hétérogène, contraste avec ce qui précède, il inaugure et a un caractère novateur » (*ibidem*.). À partir de quoi, E. André transpose ces propositions théoriques à l'aspect cinématographique qui l'intéresse :

> Événement qui point et fait sens, le moment favori retourne le temps de l'œuvre et pour cette raison, accroche la perception. De là son intérêt conceptuel pour l'œuvre de cinéma : il concernerait alors un passage bref qui fait sens parce que justement il contiendrait en partie le problème posé par le film. Il les exposerait d'une part, les déplierait d'autre part, jusqu'à faire se confronter le film à ses questionnements essentiels. Dans *La Nuit du carrefour*, l'incartade de la caméra sur les toiles peintes serait le moment favori de l'œuvre parce qu'elle répond tout d'abord aux critères de reconnaissance proposés par François Nicolas. Ce moment n'est pas un beau passage, certes pas le point d'orgue de l'œuvre — ni début générateur, ni fin conclusive. C'est un moment bref, situé, même si l'isoler est délicat car « sa citation factuelle ne restitue guère la singularité de sa puissance[4] ». (p. 38)

Avant de proposer une conclusion partielle sur le sujet, qui mérite non moins toute l'attention :

> Enfin, le moment favori est un second début à l'œuvre et, à ce titre, n'intervient pas d'entrée – dans le film, au bout d'un quart d'heure seulement –, ce qui ne l'empêche pas de contenir un potentiel musical, qui informe l'œuvre dans sa totalité : « tout moment favori inaugure une rétroaction et pas seulement une projection » ; bien qu'elle ait lieu avant la première visite de Maigret chez les Danois, la séquence du commissariat s'inspire des trois compositions (et du damier en particulier) à l'instar des scène immédiatement consécutives[5]. (pp. 38-39)

Du motif au thème : d'une rythmique l'autre

---

[3] Le texte entre guillemets est une citation tirée de François Nicolas, « Les moments favoris. Une problématique de l'écoute musicale », *Les Cahiers de Noria*, Reims, n°12, juin 1997, p. 24.

[4] Entre guillemets, citation de François Nicolas, *ibid*., p. 30.

[5] Entre guillemets, citation de François Nicolas, *ibid*., p. 33.

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

Dans la deuxième partie, « Motiver, défigurer : questions de rythme » (pp. 67-108), l'auteure déplace le curseur de ses interrogations sur le motif vers la question du thème, deuxième déclinaison, selon elle, du motif.

> [...] Si le motif contient en lui le mouvement nécessaire à ses métamorphoses, le thème est une *forme motivante*, en (dé)formation continuelle, déjà rythmique — soit un principe de variation dynamique à la source de l'activité créatrice. (p. 68, souligné dans le texte)

À travers cette démarcation définitionnelle tracée entre les deux notions, elle interroge, du même geste, la définition, très problématique à ses yeux, de la notion de rythme cinématographique, à travers une analyse du mouvement qu'impose, au grain de l'image, la récurrence des tempêtes de sable et des tornades dans *Le Vent* (Sjöström).

> L'introduction du rythme au cinéma témoigne de deux faits remarquables : une tentative de trouver un vocabulaire idoine pour rendre compte d'un rapport à la musique, souvent pensé intuitivement ; un souci empirique et théorique de dire les puissances du temps dans le film, de les identifier en un concept qui embrasserait ses déploiements et ses retournements, son écoulement et ses revirements. (p. 86)

Ainsi, toujours pénétrantes, les analyses proposées autour de la figure de Letty (personnage central du *Vent*), entendent-elles mettre au jour les déplacements rythmiques qu'impose toute mise en scène cherchant à offrir des équivalences *visuelles* de l'invisible — mais obsédante — présence du vent. E. André pointe alors, à travers un examen serré du montage proposé par Sjöström, les différentes étapes du processus qui entrainent le personnage de Letty d'une confrontation avec les éléments vers une forme de fusion avec ces derniers ; ce processus ayant pour embrayeur le travail visuel du *pan* (repris à l'esthétique proustienne à travers Didi-Huberman).

Engendrement sériel des forces motiviques

Dans sa troisième partie, enfin — « Du musical au pictural : quelle forme pour le motif ? » (pp. 109-150) —, le propos se déplace vers la « composition sérielle » (p. 124) du motif. Centré sur *Gertrud* de Dreyer, la composition musicale de l'œuvre est, en ce cas, le résultat d'un travail de reprise d'un motif récurrent, et déployé tel par le réalisateur : le « tête-à-tête » entre Gertrud et les différents protagonistes masculins qui gravitent autour d'elle. Or, l'analyse du film montre que ce travail de répétition se trouve démultiplié et produit littéralement un engendrement sériel à multiples niveaux. Ainsi que le souligne E. André, les tête-à-tête déclenchent, en effet, tout un déploiement de résonnances visuelles ; qu'il s'agisse de gestes des personnages (notamment ceux de Gertrud) ou encore que ces motifs se dispersent dans le décor, comme c'est le cas, par exemple, pour les motifs dans le tapis sur lequel s'évanouit Gertrud, qui entrent en écho avec d'autres formes géométriques

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

savamment redistribuées au cours du film. Dès lors, ce nouveau réagencement motivique des éléments induit pour l'auteure que :

> L'intérêt du cinéaste-théoricien Dreyer pour les formes élémentaires est lié au renouvellement artistique du cinéma, qui s'effectue selon lui par l'*abstraction*, laquelle s'oppose en tous points au naturalisme. (p. 128, souligné dans le texte)

En d'autres termes, l'attention portée au motif filmique (où aux motifs qui s'y dispersent) permet d'interroger à nouveaux frais l'esthétique cinématographique et ses avatars. Dès lors, s'attachant plus attentivement à la composition du cadre, ainsi qu'à son impact sur le mouvement du cadrage à travers l'œilleton de la caméra qui en offre la vision, le critique serait à même de détacher l'interprétation des œuvres cinématographiques d'une simple, et banale, acception « naturalisante » des éléments constituants le décor — ou même le comportement des personnages. Se détachant ainsi du cliché d'une image filmique soit disant « miroir de la réalité ». Cette option théorique entraîne à sa suite des conséquences esthétiques qui s'inscrivent bien au-delà de la simple séquence où s'insère la répétition du motif :

> Les objets, tableaux, statues, camées, acquièrent ainsi un sens qui dépasse largement leur fonction décorative pour instaurer un système de résonance visuelle, si l'on entend par là la diffusion d'une figure dans le film, son émiettement — cette figure pouvant aussi être verbale [...] ou visuelle [...]. Or, ce système de reprise, parce qu'il concerne des éléments anecdotiques o minimaux — un tableau, la courbe d'un vêtement —, présente cette particularité de ne pas être perceptible a priori. S'ajoutant aux liaisons entre les formes motiviques, les rapports des figures aux lieux d'image instaurent des effets d'allers et retours d'un plan au suivant et de l'avant à l'arrière champ, qu'il est difficile de saisir à la première vision du film. Le temps du film s'en trouve affecté parce que l'image, finalement, n'est jamais au présent, mais toujours reliée à une figure d'avenir et de passé. (p. 135)

D'autres propositions sont suggérées dans les pages de cet ouvrage. Par exemple, la longue analyse qui porte sur la notion de rythme dans la deuxième partie, ou encore l'ébranlement perceptif dans la première partie. Cependant, il n'est pas possible, dans le cadre d'un compte rendu de redéployer toutes les nervures de la démarche. Ce compte rendu s'en tiendra donc aux éléments prélevés plus hauts, mais doit, cependant, les passer au crible des interrogations qui ont émergées au fur de la lecture.

De quelques questions que soulève la démarche de l'ouvrage

Si E. André affirme bien, un peu tardivement tout de même, que :

> Le motif n'est pas tant une figure musicale qu'un problème esthétique, destiné à situer au sein de l'œuvre l'origine et le cheminement de la création, le site de l'idée, quitte pour cela à changer de support, parfois dans une même œuvre (p. 121)

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

la volonté de l'auteure de cette *Esthétique du motif* de vouloir à toute force rapporter ses analyses à une dimension esthétique strictement *musicale* du motif peut parfois laisser perplexe le lecteur, alors même qu'une acception *visuelle* de ce dernier n'aurait pas démérité, ni « dégradé » la portée innovante des analyses proposées.

Ainsi, si l'on ne peut qu'adhérer au propos de l'auteure selon quoi :

> Entre analyse de musiques et analyse de films, des principes méthodologiques confluent, et ce sont ces points de rencontre qui, précisément, retiennent l'attention. Pas un mot dans les belles pages d'Adorno consacrées à l'analyse musicale qui ne s'applique avec la même justesse au cinéma (p. 20)

il semble cependant moins évident, par la suite, et alors que l'ouvrage s'attache principalement aux données *visuelles* inscrites dans la trame narrative de ces films, de rapporter systématiquement, comme le fait E. André, l'ensemble des analyses produites à leur encontre à une musicalité qui leur serait intrinsèque. Non pas que cette mise en rapport ne puisse être juste, seulement le lecteur se trouve plus d'une fois, notamment dans les moments d'articulations entre analyses et théories, devant des formules plus assertives qu'argumentatives ; et qui confinent parfois davantage à une « croyance » personnelle de l'auteure plutôt qu'à un état de fait. Ainsi, peut-on lire, entre autres formules : « la peinture élit ce moment-là du film [dans *La Nuit du carrefour*] — et le musicalise » (p. 40). Or, rien de l'analyse qui précède ne soutient ce propos. Rien n'indique en quoi, ni comment, le moment élu se trouverait musicalisé.

Dans la deuxième partie, toute l'analyse de la notion de rythme décrédibilise la visée « visuelle » de celle-ci à l'avantage d'une rythmique toute musicale. Il est affirmé ainsi, entre autres là encore, que « considérer que le rythme a rapport avec l'image reste une hypothèse à démontrer, tant cette notion est historiquement chargée d'un appareil conceptuel aux ramifications plurielles » (p. 84). Or, par la suite, quand bien même « la musique hérite [...] de la confusion sémantique qui entoure la généralisation de l'emploi du terme » (*ibidem*), il n'en reste cependant pas moins que c'est cette dernière acception (celle d'un rythme « purement » musical) qui sert de support à l'ensemble des analyses. Évacuant ainsi, d'un même geste, non seulement la notion de rythme cinématographique mais celle du mouvement visuel non moins, que cet art introduit dans l'esthétique du XXe siècle. Le « rythme cinématographique » étant balayé d'emblée en tant que « notion passablement vieillie, usée, tant elle fut l'objet de commentaires à la fois passionnés et déroutants, décousus et exaltés » (p. 86).

Bref, ces passages qui tendent à exclure, sans arguments solidement étayés, tout rapport du motif (ou de ses avatars) avec une acception visuelle donnent l'impression que l'auteure, afin de défendre son point de vue, s'est contentée de

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

contourner certaines questions, plutôt que de les affronter. Le lecteur peut ainsi en venir à la conclusion que, d'après E. André, toute analyse filmique, pour mériter crédit et attention ne peut qu'en passer par une théorisation musicale de la perception, tandis que toute analyse s'en rapportant à la perception visuelle s'avèrerait immédiatement décrédibilisée.

Ainsi, que penser de ce passage, tiré de la troisième partie :

> Dans le film [*Gertrud*], le spectateur est littéralement promené d'une figure à l'autre et, finalement, ce jeu figuratif entraîne un mode de perception particulier, qui relève de l'écoute musicale, en raison du travail mémoriel que celle-ci requiert. Exactement comme l'audition d'une pièce de musique, la perception du film est flottante, parce qu'elle demande un même effort mnésique. (p. 136)

Exemplaire, là encore, de la démarche générale de l'ouvrage, ce passage ne cesse d'interroger le lecteur. En effet, pourquoi le « travail mémoriel » ne pourrait-il solliciter *que* la perception auditive pour pouvoir s'avérer effectif ? La *mémoire visuelle* n'existerait-elle donc pas ? Si c'est le cas, ainsi que semble le défendre l'auteure, aucun argument ne vient expliciter en quoi cette mémoire visuelle ne pourrait être valide.

In fine, en réalité, à travers ce questionnement qui exhausse la perception auditive contre la fonction scopique habituellement convoquée pour parler de cinéma, l'ouvrage soulève, sans l'avoir conceptualisée, une problématique qui va bien au-delà de la simple analyse filmique. C'est un débat ancien qui se trouve en ces pages mis en scène de façon latérale : l'opposition — mais pourquoi faudrait-il « croire » unilatéralement en cette opposition cognitive, là subsiste une autre interrogation[6] — entre les mémoires auditive et visuelle. Si l'on sait, en effet, depuis longtemps, que certains ont une mémoire plus axée sur la rétention auditive (ce qui semble être le cas pour l'auteure d'*Esthétique du motif*), d'autres, cependant, mémorisent davantage à travers leur perception visuelle des choses. Or, le livre d'E. André semble systématiquement révoquer la seconde pour la première. Le lecteur est donc en droit de s'interroger sur la validité d'une telle opposition entre ces deux formes mnésiques, au détriment systématique de l'une par rapport à l'autre.

Que l'on ne s'y trompe pas, les critiques formulées dans ce compte rendu n'entendent pas invalider les propositions formulées dans *Esthétique du motif*. Ces dernières relancent, au contraire, de façon judicieuse certains préconçus de la théorisation cinématographique. Cependant, la densité des analyses — ainsi que celle des élaborations théoriques de la perception musicale des œuvres filmiques —

[6] Cette interrogation est bien entendue celle de l'auteur du compte rendu et n'entre aucunement en enjeu dans le livre d'Emmanuelle André.

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

aurait certainement gagnée en efficacité épistémologique, si leur auteur n'avait eu tendance à systématiquement récuser la portée strictement *visuelle* de la perception, et à débattre de façon moins partisane avec ces dernières. Il n'en reste pas moins, pour conclure, qu'il est tout à fait certain que l'approche proposée dans cet ouvrage, des trois œuvres minutieusement scrutées au fil des pages, renouvelle de façon stimulante la critique cinématographique. Elle permettra par la suite, sans aucun doute, d'envisager un plus large spectre d'œuvres cinématographiques afin d'en renouveler, là aussi, leur perception et leur réception.

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

PLAN

AUTEUR

Olivier Ammour-Mayeur
Voir ses autres contributions

Courriel : ammour-mayeur@voila.fr

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