

COLLECTION ESSAIS LA LETTRE VOLÉE

SUJETS SENSIBLES

UNE ESTHÉTIQUE DES PERSONNAGES DE CINÉMA

Benjamin Thomas



SUJETS SENSIBLES

UNE ESTHÉTIQUE DES PERSONNAGES DE CINÉMA

Benjamin Thomas

Cet ouvrage a été publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



© 2022 ANTE POST a.s.b.l.
responsable des éditions de La Lettre volée
146 avenue Coghen, B-1180 Bruxelles
Website : <http://www.lettrevolee.com>

Conception graphique : Casier/fleuws

Photographie de couverture :

Dépôt légal : Bibliothèque royale de Belgique
3^e trimestre 2022 – D/2022/5636/12
ISBN 978-2-87317-592-4

Le mode d'apparaître ne vient pas se surajouter à l'organisme comme un vêtement dont il pourrait se défaire, mais dit le sens même de son être-là, sa condition d'existant en tant que corps, en tant qu'être sensible et sentant.

DAVID GÉ BARTOLI, SOPHIE GOSSELIN,
Le Toucher du monde

Sick of drying up in the sun.

CEREMONY, « *Sick* », sur *Rohnert Park E.P.*

Au cœur de la nuit dissolvante, toutes amarres rompues, toute pesanteur larguée, docile au souffle et porté sur de l'eau, j'étais un pur lieu d'échange et d'alliance.

JULIEN GRACQ, *Liberté Grande*

Bien des personnages de films entendent, mais écoutent-ils ? Bien des personnages de films voient, et même regardent, mais contemplent-ils ? Et ceux que l'on observe se déplaçant, le font-ils dans une forme de disponibilité au monde ?

Ainsi formulées, ces questions esquissent déjà une distinction possible entre deux états du personnage. Il y aurait celui que l'on désigne usuellement ainsi, tout simplement parce que c'est sous ce jour qu'il apparaît le plus fréquemment : le personnage en ce qu'il a une fonction à remplir dans l'économie du récit. Il a une certaine physionomie ; il est surtout un ensemble de paroles, de gestes et de comportements pragmatiques, motivés par les desseins de la narration ; il a un caractère – une « psychologie » – dont la raison d'être est que ses traits provoquent, colorent, justifient d'une manière ou d'une autre des situations dans lesquelles l'intrigue trouve sa consistance même. Mais il y aurait aussi une manière de donner corps au personnage en ce qu'il serait *d'abord* – c'est-à-dire aussi, car il ne s'agit pas de penser l'un comme exclusif de l'autre – un *sujet sensible*. Autrement dit : une figure humaine dont l'existence à l'image est ostensiblement celle d'un être en train d'éprouver le monde comme tissu de phénomènes sensibles, et dont les actions sont avant tout qualifiables en ce qu'elles se déploient dans le champ sensoriel : écouter, contempler, marcher, toucher, sentir...

Toute chose, tout mouvement, tout corps cadré accède par la simple opération du cadrage à la *signifiance*, c'est-à-dire qu'ils se distinguent,

se signalent comme étant *nécessaires*, ne serait-ce que plastiquement (du fait de leurs relations aux bords du cadre et aux autres éléments de la composition). Dès lors qu'un élément participe à la composition dynamique et structurée qu'est une image cinématographique, il procède d'une « phénoménalité significative », même lorsque ses « directions de sens ne sont pas thématiques¹ ». Il va donc de soi qu'un personnage apparaissant comme sujet sensible ne saurait être qualifié d'immotivé au simple prétexte qu'il se désengage – fût-ce très provisoirement – des impératifs de l'intrigue.

En d'autres termes, si un film se donne la peine de faire advenir un tel personnage, c'est que la figure du sujet sensible permet à ce film de donner forme à (de formuler) un problème qui est pour lui déterminant. Et ce qui aiguillonne alors le travail des figures peut bien sûr recouvrir une infinité de questions, se placer sur une infinité de plans. On peut ainsi, en faisant une place centrale à l'épreuve sensible du monde par un personnage, exprimer ce qui se dit par ailleurs sur le plan dramatique, mais le faire sur un plan esthétique où le propos prend des formes irréductibles à ce qu'en dit le verbe. Cela peut consister aussi à ouvrir des plans autonomes par rapport à celui du récit. Des plans sur lesquels les puissances nécessairement esthétiques activées par le *personnage sensible* formulent en *affects* et en *percepts* des questions éthiques ou politiques. L'intérêt, on l'aura compris, est que ces questions sont alors certes adressées à l'entendement du spectateur, mais tout en ayant pour lui une singulière existence sensible.

Ne prenons que quelques-uns des exemples que l'on rencontrera dans les sept chapitres qui suivent. On peut *raconter* la tragédie du deuil et la difficulté à renouer avec les autres, mais *donner à éprouver* que renouer avec les diverses configurations sociales, c'est peut-être, plus fondamentalement, réapprendre à écouter le monde, à s'inscrire dans le sensible (*Maboroshi* de Hirokazu Kore-Eda). On peut s'amuser à déplier une farce un peu cavalière sur les crises de la IIIe République, tout en se souciant de laisser place à l'insignifiant des interactions humaines, car c'est peut-être là que se pose la question éminemment politique de ce

1. HENRI MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, Paris, Cerf, 2013, p. 83.

qu'est un peuple (*Elena et les hommes* de Jean Renoir). On peut enfin raconter une histoire de vagabond panthéiste, mais faire de ce personnage un sujet sensible à partir duquel se déploiera une réflexion esthétique sur ce qu'est un paysage, dont découlera une question éthique relative aux schèmes dont l'homme se dote pour se saisir du monde (*Hors Satan* de Bruno Dumont).

Un problème de cinéma – une puissance cinématographique qui donne à penser –, une fois qu'on l'a rencontré dans les films, se déplit de plusieurs façons. On peut en forger la théorie, ce qui implique de le cultiver un temps *in vitro*, jusqu'à ce que s'affirment le protocole d'étude, les notions, les concepts qui l'éclairent et en cristallisent les enjeux; alors seulement on retourne aux films, c'est-à-dire que l'on revient à l'analyse filmique qui avait permis au préalable d'isoler l'objet, et on l'observe de nouveau *in vivo*, apte désormais à repérer mieux et plus efficacement les subtilités de ses procédés et de ses extensions. Une autre manière de faire consisterait à suivre attentivement ce problème de cinéma dans son milieu naturel, et donc à ne compter que sur l'analyse filmique; on le verra alors surgir dans une certaine configuration dont il participera pleinement, puis on le retrouvera sous un tout autre aspect dans un autre lieu, occupé à tout autre chose mais pourtant reconnaissable, et ainsi de suite. Autrement dit, ici, c'est en restant au plus près des formes, des opérations, des agencements sensibles que l'on découvre, en *acte*, la théorie des images.

Il ne s'agit pas de hiérarchiser ces approches, mais de les distinguer. Toutes deux partagent de toute façon l'essentiel: la conviction que les images cinématographiques sont un site théorique, le seul d'où l'on pense le cinéma. Pour la question particulière qui nous intéresse ici, c'est la seconde piste que l'on a empruntée. On a donc suivi la figure du personnage comme sujet sensible dans des films très différents. Et comme c'est à l'analyse filmique que l'on s'en est remis, c'est-à-dire à l'analyse patiente de chacun de ces films, on a pris au sérieux des questions esthétiques qui leur sont à chaque fois tout à fait propres. Mais, précisément, loin d'éloigner notre objet principal, cela permet de le voir apparaître dans toute sa richesse figurative et figurale: le personnage en tant qu'être sensible est la figure où se nouent les enjeux de chacune des œuvres évoquées ici.

Si ce livre est donc une *esthétique des personnages de cinéma*, c'est en deux sens. D'abord parce que, comme on l'a dit, le personnage y est conçu comme sensible, donc comme un être esthétique (le terme vient du grec *aisthetikos*, « qui a la faculté de sentir, sensible, perceptible »). Ensuite, parce que l'esthétique, selon la définition qu'en proposait Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, c'est l'étude de la « construction sensorielle du regard et de l'écoute ¹ » par l'œuvre, soit le domaine de l'analyse filmique ².

1. MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 45-46.

2. Le chapitre 5 est la version profondément remaniée et augmentée d'un article paru dans le numéro 676 de *Positif* sous le titre « Les paysages de Bruno Dumont : formes vraies de l'être-au-monde ». Le chapitre 6 est la version revue et corrigée d'un article paru dans le numéro 37 de *La Furia Umana* sous le titre « La matière d'image d'où cela bourgeonne : Shinji Aoyama, Thomas Salvador ».