



HAL
open science

Violence figurale du montage cinématographique : prolongements métapsychologiques

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. Violence figurale du montage cinématographique : prolongements métapsychologiques. Interpositions (1 - 3 Février 2011) Montage des images et production du sens / Bildgrenzen. Montage und visuelle Sinnproduktion Colloque international organisé par le FNS Bildkritik eikones (Bâle) et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Paris), Feb 2011, Paris, France. halshs-00794701

HAL Id: halshs-00794701

<https://shs.hal.science/halshs-00794701>

Submitted on 28 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Violence figurale du montage cinématographique.
Prolongements métapsychologiques
 Luc Vancheri (PR, Université Lyon 2)

Interpositions (1 – 3 Février 2011)

Montage des images et production du sens / Bildgrenzen. Montage und visuelle Sinnproduktion
 Colloque international organisé par le FNS Bildkritik eikones (Bâle)
 et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art (Paris)

Je partirai d'une constatation. Il n'est pas d'études consacrées au montage cinématographique aujourd'hui qui ne se fondent sur le postulat analytique suivant : le montage est le nom que la pensée se donne lorsqu'elle a pour tâche de constituer un agencement d'images. Agencement et pensée voudraient suggérer ici que le montage est désormais moins l'affaire du cinéma que de toute pratique d'image, qu'elle soit cinématographique ou pas, artistique ou pas. Nous nous sommes en outre habitués à étendre le champ de compétence du montage au-delà des seules images, et il semble qu'il n'y ait pas de domaines ou d'objets qui puissent lui échapper.

Voilà qui rend inséparables deux conclusions habituellement portées sur le montage. D'une part le montage s'est rendu responsable d'une nouvelle pensée de l'image. D'autre part, il a rendu possible une nouvelle image de la pensée. L'une et l'autre valent également pour le cinéma, mais se lisent aussi bien dans les planches de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg que dans le *Livre des Passages* de Walter Benjamin.

Il semble donc que l'on puisse décrire, et c'est ce que ce colloque met en lumière, la constance d'une pensée du montage qui a bouleversé tout à la fois le régime général de l'image, de l'art et de la pensée. Rien de moins. Des premiers bouleversements qui voient de nouvelles logiques esthétiques reconfigurer le champ des pratiques artistiques aux pensées du montage qui transforment nos manières de faire de l'histoire, ce qui se présente dans l'art sous les espèces d'une mutation esthétique se double ainsi d'une dimension épistémologique décisive.

En effet, toute histoire des images s'ouvre inévitablement sur une archéologie du montage, qui suppose que l'on distingue dans une perspective foucauldienne, contre la tentation qu'il y aurait à parler, par exemple, d'une histoire du montage de l'antiquité à nos jours, le type de discours et d'archive à partir desquels le nom de montage commence de désigner un certain rapport de la pensée aux images, disponible ou visible depuis le cinéma certes, mais qui commence avant lui, avant de servir à décrire un rapport général de la pensée à elle-même.

C'est quelque chose qu'un cinéaste comme Harun Farocki a beaucoup médité, que l'exposition que la Galerie du Jeu de Paume lui a consacrée a mis en lumière. Ainsi, dans *Section*,

un film qu'il réalise en 1995, et qui consiste en une relecture de quelques uns de ses propres films (*Sorties d'usine*, 1995 ; *Vidéogrammes d'une révolution*, 1992 ; *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988 ; *Une image*, 1983 ; *Entre deux guerres*, 1977-1978 ; *Feu inextinguible*, 1969), Farocki fait-il cette remarque qui conditionne toute sa pratique des images et du cinéma : « Aujourd'hui, je ne saurais plus écrire un mot sans avoir sur l'écran une image à regarder. Ou plutôt : sur deux écrans. »¹ Puis il ajoute : « Aujourd'hui, je ne peux plus penser à un film si je ne suis pas sur le banc de montage. J'écris de l'intérieur des images, puis je les lis. »² On le voit, monter n'est plus un geste artistique, c'est une modalité de la pensée. Monter ne consiste pas seulement à établir des rapports d'images ou de représentations qui procèdent de rapports partiels, monter revient à s'orienter dans la pensée et dans le langage. C'est le sens de la pratique du montage multi-écran que développe Farocki, qui lui permet d'avoir une vue analytique sur ce qu'il essaie de penser. C'est à ce titre que le montage ne cesse de s'affirmer comme ce nouveau plan d'orientation de la pensée qui permet de passer indifféremment d'une œuvre de cinéma à une installation d'art contemporain, de lois poétiques à des principes muséographiques, d'un geste herméneutique à une méthode historiographique.

On pourrait à ce titre relire rapidement l'histoire du cinéma sous les espèces du montage en conservant à l'esprit la critique que Deleuze et Guattari ont adressé à la psychanalyse et à l'économie politique. Ainsi serait-il arrivé au cinéma ce qui est arrivé à l'une et à l'autre : « Freud découvre le désir comme libido, désir qui produit, et il n'a de cesse de ré-aliéner la libido dans la représentation familiale (Edipe). La psychanalyse, c'est la même histoire que l'économie politique telle que la voit Marx : Adam Smith, Ricardo découvrent l'essence de la richesse comme travail qui produit, et ils n'ont de cesse de la ré-aliéner dans la représentation de la propriété.»³ D'une manière assez semblable Lumière et Méliès découvrent la puissance poétique du montage et pourtant ils n'ont de cesse de le ré-enchaîner dans une économie générale de la représentation, qui subordonne le montage aux lois de la narration et du récit filmiques. C'est en ce sens que l'on peut relire les essais d'Harun Farocki, qui s'efforce de penser un montage analytique délié de ses fonctions narratives, véritable effort de désenchaînement du montage, qui identifie désormais l'acte de voir et l'acte de penser. Le montage permet ainsi de former une vue analytique des choses.

Farocki met donc en jeu deux opérations nécessaires. La première, qui rend indispensable un véritable apprentissage, consiste à visionner des images de manière ininterrompue, « jusqu'à ce que le plan du film, sa construction, s'impose d'elle-même. » On retrouve cette manière d'être

¹ Harun Farocki, *Films*, Théâtre typographique, 2006, p 97.

² *Ibid.*, p 105.

³ Félix Guattari, *Revue L'Arc*, n° 49, p 49.

dans les images. A cet instant, pour préciser le type de familiarité qu'appellent son rapport aux images, Farocki évoque « le regard de l'historien, (le regard de) l'historien de l'art. Son œil, écrit-il, caresse des milliers de sculpture jusqu'à ce qu'une figurine, l'adolescent de Critios, lui découvre quelque chose de nouveau. » On sait le rôle qu'à joué ce Kouros dans la sortie de la sculpture grecque de l'archaïsme tardif et dans la figuration d'un citoyen isonomique, dont la liberté de mouvement, si faible soit-elle, se gagne autant sur les modèles iconographiques passés que sur les formes politiques qui règnent encore sur la Grèce antique. La seconde consiste à monter un film, en comparant sur deux écrans toujours posés côte à côte, les deux images qui devront se succéder.

Ces deux opérations disent en définitive deux choses, qui concèdent une certaine manière de voir et de penser par montage. La première concerne la pratique fusionnelle de Farocki, l'expression est de Farocki lui-même, qui évoque une manière sensible de monter, dans laquelle tout l'être se trouve engagé : « Quand je travaille à la table de montage, je pose le bout des doigts sur le ruban de la bobine que je fais défiler, j'effleure le point de coupe ou la collure avant de voir ou d'entendre. Ce geste signifie subtilité de la perception, ou tact. »⁴. C'est le geste de l'artisan, du bien voir et du bien travailler, geste sensible qui, pour être l'envers d'un savoir et d'une compétence, n'en définit pas moins le lieu de l'art et de la pensée. La seconde appelle une expérience plus directe de la pensée, qui fait droit à un automatisme de la pensée.

L'une et l'autre décrivent ainsi une manière très particulière et très générale à la fois, d'écrire depuis l'intérieur des images, d'être dans la position de celui qui a appris à reconnaître le lieu et les formes de sa pensée. « Souvent, dit Farocki, j'ai eu l'impression que les heures, les jours, les années passées sur le banc de montage m'avaient enseigné quelque chose dont je ne pouvais rien transmettre à personne. Un peu comme les mathématiciens, qui ne trouvent qu'à peine une personne à qui raconter ce qu'ils font. »⁵ L'œuvre de Farocki me semble tout à fait symptomatique de ce nouveau rapport aux images, qui les place sous la condition d'une pensée du montage, qui ressortit à la fois à une analytique – son efficience technique – et à une esthétique – nous assistons à l'invention d'une nouvelle figure de la subjectivité. Toute chose qui nous replace devant la nécessité de prendre en compte l'épistémè dont elle est responsable.

Ce prologue un peu long a pour fin de m'introduire à un autre aspect du problème qui m'intéresse aujourd'hui et qui concerne les liens poétiques qui se font entre rhétorique et pensée sous les espèces de ce que nous nommons depuis une quarantaine d'années maintenant : le *figural*⁶. Afin de satisfaire à l'exigence théorique qui soutient ce problème d'image, j'aimerais vous

⁴ Harun Farocki, *Films*, op.cit., p 98.

⁵ Ibid., p 104.

⁶ Je me permets sur ce point de renvoyer à Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Armand Colin, 2011.

présenter une rapide analyse d'un film danois, *Festen*, réalisé en 1998 par Thomas Vinterberg⁷. Je ne retiendrai ni l'esthétique radicale revendiquée par le Dogme 95 ni le drame incestueux qui pourrait nourrir des analyses de nature psychanalytique. Je m'intéresserai en revanche à une fulgurance du montage qui accorde la violence d'un affect – produit par la révélation de l'inceste – à la violence poétique d'une série d'effets qui met en relation l'ensemble des personnages directement concernés. Nous avons donc vu Hélène qui lit silencieusement la lettre que sa sœur défunte lui a laissée. Elle remarque la curiosité du domestique qui l'a aidée dans ses recherches, et pousse soudainement un cri pour l'effrayer. Si toute la séquence repose sur un montage alterné qui nous laisse partager l'intimité des frères et des sœurs, le cri d'Hélène précipite les quatre séries de la séquence en une nouvelle série unifiée autour de l'idée de chute. Le cri d'Hélène, loin de demeurer isolé, est suivi de très courtes actions qui, pour n'être aucunement en relation entre elles, vont laisser le sentiment d'une chaîne causale. Tout s'enchaîne très vite dans des plans courts. Ainsi voit-on Michael chuter sous la douche, suivi de Christian qui fait tomber son verre d'alcool, et, enfin, nous découvrons Pia, immergée dans sa baignoire, sortir brusquement la tête de l'eau. Le montage crée une onde de choc qui semble se propager de personnage en personnage. Tout se passe comme si le cri d'Hélène, sur sa seule impulsion sonore, sur sa seule poussée énergétique, avait provoqué la chute de Michael, le bris du verre et la sortie de Pia. Tout fonctionne comme si la *violence figurative des images* (le cri, les chutes, la brusque sortie du bain) avait laissé place à la *violence figurale du montage*, qui force le rapprochement d'une série de situations indépendantes. L'énergie que libère le cri, loin de se résoudre dans la petite saynète que jouent Hélène et l'homme de chambre, se propage de plan en plan. On assiste à la propagation d'une véritable onde de choc qui multiplie les effets sur son passage. Le montage n'a plus seulement pour fonction de créer une chaîne signifiante à partir de situations indépendantes, il travaille désormais à instruire une ligne efficace des affects, capable d'agir directement sur le contenu de la représentation. Les personnages sont désormais sous le coup d'un scénario formel, dynamique et énergétique, qui soumet la forme générale de la représentation à la force particulière d'une poussée pathétique.

En d'autres termes, le montage n'est plus subordonné à un ordre des actions qui lui préexiste, actions qu'il a pour fonction d'agencer selon le projet de la fable cinématographique, toute entière vouée à la douloureuse maïeutique d'un secret. Non seulement il est doué du pouvoir de constituer un agencement singulier qui donne à entendre une communauté de circonstances – c'est là une autre fonction commune du montage cinématographique –, mais il s'est rendu capable d'un tout autre événement. Ainsi, le montage fait dépendre les actions d'une

⁷ Je dois à Julien Masserann d'avoir attiré mon attention sur cette séquence.

source pathétique qui laisse entendre que les formes du film sont sous l'effet d'une force qui les met en mouvement. Cette logique du montage n'est pas nouvelle. Térésa Faucon l'analyse aussi bien chez Eisenstein que chez Pelechian. Elle décrit par ailleurs dans *Les Habitants*, la qualité dynamique et énergétique d'un montage qui reconstruit la forme générale d'un mouvement abstrait à partir de formes concrètes. Mais là où Pelechian « utilise des images d'archives, [...] pour les fondre en matière première pour pouvoir recréer une nouvelle forme », Vinterberg laisse filer le mouvement d'un affect qui se rend visible, mouvement dont il enregistre les effets.

C'est ici que je souhaite revenir aux leçons de Christian Metz, afin de montrer que les formes du montage cinématographique reposent sur des processus de figuration qui les apparentent au fonctionnement de la pensée. On le sait, lorsque Christian Metz opère pour les études cinématographiques le retour à Freud qui allait leur permettre de se rendre disponible aux nouvelles questions d'analyse et d'image qui avaient déjà touché l'histoire de l'art, son projet est explicitement de partir des concepts de la métapsychologie freudienne – pour le volet théorique – et des travaux de Jacques Lacan sur la métaphore et la métonymie – pour le volet analytique. De ce point de vue, sa rhétorique du film, adossée au travail déjà mené sur les relations entre psychanalyse et dispositif cinématographique, doit compléter sa compréhension de ce qu'il a nommé *Signifiant imaginaire*. Christian Metz s'est ainsi montré attentif à la rhétorique primaire du film, afin qu'on parlât d'opérations métaphoriques et métonymiques, et non, comme il en va trop souvent, de métaphores et de métonymies. En somme afin de bien marquer qu'il importe moins de lire ici et là le résultat des figures du discours filmique, que d'insister sur ce point, qu'il en va des processus formels du film comme des procédés de figuration du rêve, qui doivent servir la constitution d'une « textualité du film », déduite des « grandes figures de l'enchaînement visuel et sonore. »⁸ Manière, en d'autres termes, d'indiquer le sens de son projet, qui est moins d'ajouter à l'inventaire poétique des figures du film, que de satisfaire une raison théorique de l'image de film et, à ce titre, je le cite, un « espace épistémologique où se validerait telle ou telle façon d'en parler. »⁹

Autrement dit, parler de métaphore et de métonymie au cinéma, c'est bien sûr affronter la rhétorique ancienne, avec ses tropes et ses figures, la linguistique structurale d'inspiration saussurienne, avec ses notions de paradigme et de syntagme, mais ce sera aussi prendre en compte les notions de déplacement et de condensation, introduites par la psychanalyse, qui donne à entendre les mécanismes qui régissent les mouvements de la pensée. Sept ans après la première édition de son essai, Metz a clairement ressaisi le sens de son entreprise théorique : « Arrivé à ce point, j'ai voulu remonter la tradition de la rhétorique classique, la combiner avec

⁸ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1977, p. 180.

⁹ *Ibid.*, p 180

certaines apports de la linguistique moderne, et proposer une conception un peu nouvelle de la censure psychanalytique – écart sans cesse variable entre deux milieux plutôt que barrière les séparant –, afin de mieux rendre compte des *opérations figurales* dans le film, conçues comme des poussées, des frayages de signifiante qui débordent toute figure localisée, et dont les figures statiques (quand il y en a) ne sont que des moments conscients de pleine émergence, d'entière secondarisation. »¹⁰ Il ne fait donc aucun doute que pour Metz, la rhétorique du film, celle qui emprunte sa fortune herméneutique à la littérature et à la linguistique, doit être réévaluée à l'aune du modèle économique de la psychanalyse freudienne. C'est ce titre que son analytique de l'image rend possible un nouveau modèle visuel de la matière filmique, qui procède d'une conception figurale des images et du montage filmique.

Le retour à Freud, que Paul Ricoeur aura magistralement préparé, s'est fait sur cette prémisse essentielle, qui accorde à l'image de rêve une double économie structurante. Je me permets ici de rappeler un certain nombre de choses sues de tous, mais nécessaires à mon exposé. Ainsi, l'une procède d'un *régime de forces psychiques*, grâce auxquelles quelque chose comme une image trouve à se former. L'autre relève d'un *régime du sens*, qui fait du rêve le lieu d'une réélaboration de la pensée à la faveur d'un inlassable travail de déformation. En d'autres termes, sous les noms de refoulement, d'investissement ou de surinvestissement, se fait jour l'idée d'une *force* qui travaille à la formation des images. Pas de forme sans force donc, pas de formation sans énergétique, pas de procédés de figuration sans dynamique. La chose n'est pas neuve certes, puisqu'on peut la lire chez Etienne Jules Marey, qui découvre dans son essai sur la *Méthode graphique* (1878) qu'une force unique peut revêtir des formes différentes, au point de présider à tous les phénomènes de la nature. Elle relève de la pensée thermodynamique du 19^{ème} siècle qui découvre le principe de conservation de l'énergie, tout événement dans un système pouvant être analysé dans les termes d'une transformation de « certaines formes d'énergie en d'autres formes d'énergie ».

Rapporté au champ des images du film, ce nouage entre la poussée des forces et le travail des formes décrit l'un des moments essentiels de toute poétique figurale du film. Toute chose que nous pouvions apercevoir dans le court extrait de *Festen* que je vous ai proposé. Metz cherche donc à montrer que, toujours, le mouvement de figuration l'emporte sur le geste de fixation qui identifie tel fragment ou tel motif filmique. Plus encore, Metz note que, souvent, il n'est ni possible ni pertinent d'essayer de distinguer entre métaphore et métonymie, entre condensation et déplacement, entre processus primaire et processus secondaire, voire entre paradigme et syntagme. La décision interprétative, en effet, varie selon que l'on rapporte l'élément analysé à tel

¹⁰ Ibid., p. IV.

ou tel moment du film, ce qui doit nous conduire, non pas à privilégier une interprétation par rapport à une autre, mais à décrire toutes les possibilités signifiantes qui peuvent être dégagées. On sait la conclusion à laquelle il arrive dans l'une des rares analyses proposées à propos du fondu-enchaîné : « Le fondu enchaîné ne se contente pas de baliser quelque rapport de signifié entre deux segments, il mélange physiquement leurs signifiants, exactement comme dans la définition freudienne des “procédés de figuration” propres au rêve (= figuration : on voit par ce mot que Freud lui-même pensait à une sorte de rhétorique primaire.) »¹¹ Il n'est que de penser au rêve, à sa manière de déconcerter l'image et le récit, de bouleverser les logiques du bien composer et du bien dire qui ont gouverné la peinture et la poésie de la tradition occidentale. Image déconcertée par excellence, l'image de rêve n'en demeure pas moins fermement tenue par « des relations logiques comme simultanées ; exactement comme le peintre qui réunit en une école d'Athènes ou en un Parnasse tous les philosophes ou tous les poètes, alors qu'ils ne se sont jamais trouvés ensemble dans ses conditions : ils forment pour la pensée une communauté de cette sorte. »¹²

En invitant à considérer le rêve comme une véritable régression, Freud opère donc un véritable mouvement vers les profondeurs de l'appareil psychique. C'est à ce prix qu'il est possible de comprendre que « l'assemblage des pensées du rêve se trouve désagrégé au cours de la régression et ramené à sa matière première. »¹³ Dans l'important travail qu'il a mené sur le texte freudien, travail fondateur de nos approches renouvelées de l'histoire des images, Georges Didi-Huberman nous a parlé de l'image de rêve dans les termes d'un opérateur de régression et d'attraction. Parler d'*opérateur de régression*, c'est donc comprendre que l'image ne se forme que dans le mouvement désagrégant de ses pensées. Parler d'*opérateur d'attraction*, c'est suggérer que rien ne se forme qui ne soit d'abord le fruit de pensées désagrégées et ré-agrégées ensuite. C'est donc entendre que la désagrégation des pensées ne va pas sans un montage des éléments figurés, pour produire au final ces images sans semblance ni dessein apparents. On le voit, l'hypothèse engagée par Lacan et poursuivie par Metz est donc celle-ci : ce que la rhétorique appelle métaphore et métonymie se retrouve dans la psychanalyse freudienne sous les espèces quasi prototypiques de la condensation et du déplacement, ces derniers procédés de figuration permettant de comprendre les grands moments de la formation des images de rêve et, incidemment, la « mobilité psychique dans sa généralité », ce qui revient à désigner l'« hypothèse énergétique elle-même »¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 345.

¹² *Ibid.*, p. 271.

¹³ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967, p. 462.

¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

En soulignant que la figurativité du film est inséparable de la figurabilité de ses images et de son procès énergétique, Christian Metz a parfaitement reconnu et analysé ce moment si particulier de la signification qui s'égale à une motion, tant « la dynamique et le symbolique, la poussée et le sens sont bien loin de s'exclure, ils sont (dans leur fond) identiques. »¹⁵ C'est à ce titre que Metz peut rappeler qu'« aucune théorie du figural en art ne pourra tenir »¹⁶ à se situer en dehors de ces deux procédés : la condensation et le déplacement. La réalité figurale du film ne saurait se penser en dehors de ces prémisses : il n'y a de rhétorique du film qu'à l'aune d'une analyse métapsychologique du signifiant filmique. Telle est l'effet poétique que le film de Vintenberg produit, lorsqu'une explosion pathétique se voit capable d'une suite d'accidents figuratifs liés à une même cause, lorsqu'une série d'actions indépendantes se trouvent soumises à la même loi figurale qui conditionne la réalité figurative de chacune.

Je voudrais maintenant poursuivre avec Pasolini pour réfléchir la manière dont le film parvient à maintenir le fil continu d'une pensée, là où la représentation instaure du discontinu et produit de la non-pensée. La danse de Salomé, qui est relatée au chapitre XIV de l'évangile de saint Matthieu, ne fait pas exception au souci de littéralité de Pasolini. La séquence suit d'assez près les douze versets du texte de l'évangéliste. Seul l'épisode dansé fait l'objet d'une attention prolongée, que ne lui accorde pourtant pas Matthieu. En effet, le verset 6 ne fait mention d'aucun détail qui pourrait évoquer la danse de Salomé et la musique qui l'accompagne. On lit seulement : « Mais comme Hérode célébrait le jour de sa naissance, la fille d'Hérodiade dansa devant tous les conviés, et plut de telle sorte à Hérode, (verset 7) qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait. » On sait la suite : la demande de Salomé, la décollation du Baptiste et, enfin, la tête apportée sur un bassin et confiée à Hérodiade. Ce dernier épisode ne sera pas montré par Pasolini, qui achève son récit sur une décollation filmée hors champ.

L'essentiel est donc bien la danse de Salomé, précédée de quelques plans de saint Jean-Baptiste dans sa cellule, d'une brève accolade et d'un baiser entre la mère et la fille. Or ce qui frappe lorsqu'on suit cette petite chorégraphie, c'est que la danse, qui concentre l'attention de tous, est tout à la fois proposée et refusée. Elle est, en effet, le moment majeur et central de la mise en scène de Pasolini : on ne voit qu'elle. Mais elle est étrangement filmée, Salomé se trouvant cadrée aux épaules, voire au ras du cou, pendant toute la durée de sa danse : sa scénographie est ainsi peu visible. On ne suit donc que les mouvements gracieux de la tête et des bras qui jouent d'une branche fleurie. On est saisi par la beauté de cette jeune fille comme l'est le roi Hérode, qui succombe à son charme et tombe dans son piège. Le blanc des vêtements, le ton enlevé des flûtes, les fleurs en rameaux, les mouvements délicats, la beauté de Salomé, tout

¹⁵ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 285.

¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

concourt à faire de cette danse un moment ravissant, qui n'est pas sans effet sur Hérode, roi ravi, plongé dans un état de ravissement, soumis à la beauté de Salomé, véritable pivot figuratif de cette séquence. Quel est donc le sens de la mise en scène de Pasolini, qui fait l'ellipse d'un corps gracieux, dont on imagine volontiers qu'il n'est pas pour rien dans la séduction qui ravit Hérode ? Comment compter la déception que nous ne pouvons pas ne pas ressentir, devant ce qui nous échappe, devant la danse que nous ne voyons pas ? Il faut pour cela s'intéresser à ce cadrage surprenant qui nous refuse l'ensemble, pour ne nous laisser que le détail d'une Salomé tout à sa gloire. Nous disions que quelques plans du Baptiste précèdent l'arrivée de Salomé. Or, les plans des deux protagonistes de cette danse funèbre, quoi qu'il en soit de son étonnante beauté, sont liés par une même grandeur scalaire : l'un et l'autre sont filmés au niveau des épaules et du cou. Le cadrage coupe les personnages, conserve la tête et refoule le corps. Ces personnages sont des têtes : l'une danse, l'autre gémit. Une telle insistance formelle nous oblige à considérer ce que cette égalité scalaire recherche comme effet et ce qu'elle instruit comme signification. L'hypothèse qu'on ne manquera pas de former est que quelque chose se joue entre la découpe qu'opère le cadre et celle qui attend le corps du Baptiste, entre la coupure du cadrage et celle de la décollation.

Le choix d'un cadrage commun à Salomé et à Jean-Baptiste va ainsi permettre à Pasolini, d'une part, une économie narrative qui l'autorise à ne pas exposer les ressorts dramatiques de la demande de Salomé. En cela il respecte le principe d'une adaptation littérale qui gouverne son projet. Ce que le texte biblique ne dit pas, Pasolini ne le montrera pas. Mais ce choix formel lui permet en outre de faire l'ellipse de la décollation et de sa présentation sanglante. Là où la peinture n'a jamais refusé la force spectaculaire d'une représentation violente – pensons seulement à la Salomé du Guerchin ou du Caravage –, le cinéma de Pasolini demeure sur le seuil de l'événement. Quel est donc le souci du cadre dans cette mise en scène à la fois spectaculaire (la danse) et déceptive (la mort refusée) ? D'abord, rien de moins que de satisfaire l'interprétation d'une relation entre deux personnages qui ne partagent ni le même espace ni la moindre occasion dialogique : tout travaille à faire du Baptiste et de Salomé un véritable couple tragique. En décidant d'un même cadrage pour deux personnages, Pasolini introduit une ressemblance formelle qui décide d'un lien narratif entre deux personnages. Mais pas seulement. L'économie scalaire, par ailleurs étendue au roi Hérode, lui aussi filmé en gros plan, décide d'une solution figurale, qui témoigne d'une dissonance entre les valeurs de la représentation – elle repose sur une économie de la grâce et de la beauté – et celles de la figuration qui évoque le supplice et la mort. Le cadrage n'est donc plus seulement une opération formelle qui, de manière élective, décide de composer une scénographie dansée. Il travaille bien plus à interpréter, c'est-à-dire à figurer, une demande qui n'a pas encore pris forme, mais qui est déjà donnée dans l'image, qui est déjà formée

en figure. Interprétation qui met bord à bord deux cadrages, dont le sens n'est jamais que le *sans* de la coupure. Coupure qui ne désigne pas tant le hors-champ refoulé de Jean-Baptiste et de Salomé, le corps non vu du saint et de la danseuse, que la décollation qui partage et découpe physiquement le corps de celui qu'il s'agissait de faire taire. C'est pour avoir dénoncé le mariage d'Hérode Antipas, tétrarque de Galilée et de Pérée, avec Hérodiade, qui fut la femme de son frère, Hérode Philippe I^{er}, que saint Jean-Baptiste est mis à mort. Dans le texte de Matthieu, couper la parole à celui qui parle trop aura donc consisté à lui couper la tête. Pasolini n'a cependant conservé du Baptiste que quelques lamentations, qu'interrompent la musique et la danse, avant que les soldats ne viennent réaliser la promesse d'Hérode. On remarquera en outre que le cadrage du Baptiste se marque, sur son bord inférieur, d'une forme de plateau, qui rappelle le triste réceptacle que l'iconographie chrétienne a abondamment représenté.

Mais l'essentiel demeure cette relation temporelle qui s'établit entre deux personnages, entre une action présente et une action à venir. Relation pathétique que la danse a pour fonction d'intensifier en donnant à la violence d'un impensé l'aspect d'un dehors gracieux (déplacement), relation pathétique que la logique des cadres figurent en donnant à penser l'identité d'un cadre et d'une décollation, tandis que le montage prolonge le fil continue d'une pensée de mort. Le cadre et le montage sont donc bien ces formes du film qui pensent une décollation, qui composent une violence sans nom (celui du Baptiste n'est prononcé qu'à la fin), mais non sans intensité. Violence figurale qui parle du désir de mort d'Hérodiade et de Salomé, violence figurale qui noue irrésistiblement le désir de mort des deux femmes et le désir concupiscent du roi Hérode. Violence figurale, enfin, qui laisse entendre, par-delà l'explicite de la représentation, la force latente d'une pensée qui, pour ne pas avoir encore été formulée, n'en a pas moins été figurée.

L'image pense, telle est la formule qui résume l'attention nouvelle portée aux images. Formule que J Aumont a éclairée frontalement. Ainsi, il ne s'agissait donc plus de chercher à faire de l'image la matière symbolique d'un discours, dont elle serait la traduction figurative plus ou moins libre, plus ou moins inspirée, mais, d'une part, d'être attentif aux « processus mentaux qui, sans elle, serait sans forme », et, d'autre part, de prendre en compte les « éléments de symbolisation » qu'elle « transporte » et « transforme¹⁷ ». Freud ne disait pas autre chose dans *L'interprétation des rêves*, à propos des symboles que l'on rencontre dans les images du rêve : « Toutes mes analyses m'ont conduit à la conclusion qu'il n'est point nécessaire d'admettre l'existence, dans le travail du rêve, d'une activité symbolique spéciale de l'esprit. Le rêve utilise les symboles tout préparés dans l'inconscient ; ce sont eux qui satisfont le mieux aux exigences de la formation du rêve grâce à leur figurabilité et leur liberté à l'égard de la censure » (p 300). Cette

¹⁷ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit, Séguier, 1996, p. 156.

question d'une pensée figurative, d'une pensée non verbale irréductible à un déjà-pensé, est donc relancée sur cette conviction que l'image matérielle, résultat d'un faire et d'une technique – qu'ils soient ou non les dispositions d'un art –, coïncide avec les opérations psychiques dont elle est la présentation. Non seulement l'image constitue visuellement des formes qui s'ajustent, plus ou moins, aux objets du monde – en cela elle poursuit le projet d'une imitation –, mais elle fait de ces mêmes objets des signes qui mettent en œuvre une pensée – un « imaginaire », dira Jacques Aumont – dont la figurativité demande que soient reconnus les modes de présentation particuliers de l'image.

Anne Sauvagnargues a parfaitement résumé de tels enjeux, tels qu'ils sont formulés par Gilles Deleuze dans *Cinéma 1* et *2* : « Il peut sembler hasardeux de rapprocher la technique de montage d'un film et l'activité même de la pensée [...] La proposition est radicale : la pensée procède par coupure et collage, et le cinéma permet une nouvelle figure logique de la pensée, qui correspond à une nouvelle philosophie de l'image¹⁸. » Il n'y a donc pas de contradiction à soutenir que *l'image pense* et à défendre en même temps une pensée qui soit d'abord un travail, là même où Freud, qui introduisait la figurabilité dans l'image, prévenait que *l'image de rêve travaille, mais ne pense pas*. Souvenons-nous qu'il s'agissait pour Freud de rapporter le travail du rêve à la possibilité de tromper la censure de la conscience : c'est à ce titre que peut être compris le rapport qui se fait entre pensées latentes et pensées manifestes du rêve. Les premières ne sont jamais que la transformation des secondes. Si elles appartiennent de droit à la vie psychique du sujet, elles n'en sont pas moins indisponibles audit sujet : le rêve est bel et bien le lieu de leur figurabilité.

Lyotard a raison de dire que, toujours, le figural insiste mais échappe, flotte bien plus qu'il ne se dépose. Pas de dépôt donc, seulement des suspensions, mais toujours actives. Toutefois, le figural peut bien être comme l'*ombilic* des images de l'art, pour repasser par une métaphore freudienne, son nœud analytique qui nous met au contact d'une réalité filmique qui reflue, hors de tout système codique – on peut sans doute s'aviser d'une idiotie figurale –, il n'en a pas moins ses logiques et ses rôles, son économie et ses significations, parfaitement concertées avec le dessein de l'œuvre.

¹⁸ Anne Sauvagnargues, « La table des catégories comme table de montage », in *Gilles Deleuze et les images*, sous la direction de François Dosse et Jean-Michel Frodon, éditions des Cahiers du cinéma, 2008, p. 117.

