



### Varia 3

- **Hélène Vally**

#### Penser et analyser le flou cinématographique le parti-pris du sensible\*

Depuis ces vingt dernières années, des réalisateurs tels que David Lynch (*Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*), Philippe Grandrieux (*Sombre*, *La Vie nouvelle*, *Un Lac*), Gus Van Sant (*Gerry*, *Elephant*, *Paranoid Park*), Steve McQueen (*Hunger*, *Shame*) ou encore Carlos Reygadas (*Bataille dans le ciel*, *Lumière silencieuse*), emploient de façon récurrente le flou. Cette utilisation se démarque d'un usage classique, c'est-à-dire d'un flou au service de la narration (exemplairement, pour représenter des états subjectifs), au profit d'un emploi plus sensible et plastique. Mais que ces images soient totalement ou partiellement floues (emploi d'objectif à décentrement ou faible profondeur de champ), une question essentielle se pose lorsque nous souhaitons les étudier : comment analyser ce qui échappe à notre regard ? Et avant même de pouvoir écrire sur le flou, comment penser le trouble alors que, comme l'énoncent Gilles Deleuze et Félix Guattari, « rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées »<sup>1</sup>. En effet, tant il s'insère dans un régime du sensible, le flou

---

<sup>1</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Reprise », 2008, p. 189.

n'interroge pas seulement notre capacité à voir, mais aussi notre capacité à penser une image.

### Qu'est-ce que le flou ?

Pour pouvoir penser, puis analyser le flou, nous serions tout d'abord tentée de le définir. Mais, comment définir un terme qui dit ce qui échappe à notre regard et à notre pensée ? Comment conceptualiser le flou ? À la suite de Dominique Chateau, nous pensons que le flou répond à ce que Leibniz entend par une connaissance claire et confuse<sup>2</sup>. Dans *Discours de métaphysique*, Leibniz a distingué une connaissance claire et distincte d'une connaissance claire et confuse, ce qui nous permet de penser la différence entre netteté et flou cinématographique :

Quand je puis reconnaître une chose parmi les autres, sans pouvoir dire en quoi consistent ses différences ou propriétés la connaissance est *confuse*. C'est ainsi que nous connaissons quelquefois *clairement*, sans être en doute en aucune façon, si un poème ou bien un tableau est bien ou mal fait, parce qu'il y a un *je ne sais quoi* qui nous satisfait ou qui nous choque. Mais lorsque je puis expliquer les marques que j'ai, la connaissance s'appelle *distincte*<sup>3</sup>.

Nous savons ce qu'est le trouble optique mais nous ne pouvons l'enserrer dans les limites d'une définition. Tenter de le faire serait « comme tenter d'attraper le savon au fond d'une baignoire »<sup>4</sup>. Ce serait une faute que de vouloir figer le flou, de le rabattre sur une définition précise alors qu'il nous dit justement, dans un mouvement d'ébranlement qui lui est propre, ce qui nous échappe.

---

<sup>2</sup> D. Chateau, « Les limites du flou », dans *Vagues figures ou les promesses du flou*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, pp. 41-49.

<sup>3</sup> Leibniz, *Discours de métaphysique*, Paris, Pocket, « Agora, Les Classiques », 1993, p. 54, §XXIV. Nous retrouvons également cette distinction dans « Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées » : « Une connaissance est donc *claire*, lorsqu'elle suffit pour me faire reconnaître la chose représentée, et cette connaissance est à son tour ou confuse ou distincte. Elle est confuse, lorsque je ne peux énumérer une à une les marques suffisantes pour distinguer la chose d'entre les autres, bien que cette chose présente en effet de telles marques et les éléments requis, en lesquels sa notion puisse être décomposée. C'est ainsi que nous reconnaissons assez clairement les couleurs, les odeurs, les saveurs et les autres objets particuliers des sens, et que nous les distinguons les uns des autres, mais par le simple témoignage des sens et non par des marques que l'on puisse énoncer » (dans *Opuscules philosophiques choisis*, Paris, Hatier-Boivin, « Bibliothèque de la philosophie », 1954, pp. 9-10).

<sup>4</sup> D. Chateau, « Les limites du flou », art. cit., p. 48.

Il faut nous tourner vers le philosophe Wittgenstein pour mieux comprendre l'impossibilité que nous avons de définir le trouble optique. Wittgenstein a abordé la notion de flou dans le langage, plus précisément dans le sens des mots. Il va jusqu'à interroger la capacité que les concepts ont d'établir des définitions précises :

nous sommes à l'évidence incapables de préciser et de circonscrire les concepts dont nous nous servons, non pas du fait que nous ignorons leur définition réelle, mais du fait qu'ils ne comportent pas de "définition" réelle. Supposer qu'il est indispensable qu'il y en ait une, cela reviendrait à supposer que des enfants qui jouent à la balle appliquent toujours dans leur jeu des règles strictes<sup>5</sup>.

Un concept dénigre le cas particulier au profit du général, et ce général est lui-même mouvant. Dans *Investigations philosophiques*, Wittgenstein analyse le concept « jeu », en disant que c'est « un concept aux limites effacées, un concept flou »<sup>6</sup>. Il se demande alors : « un concept flou est-il seulement un *concept* ? »<sup>7</sup>. Ses propos nous désarment tant ils pointent notre incapacité à éclaircir le sens des mots ou à créer des concepts. Lorsque nous tentons de définir le *flou cinématographique*, nous sommes donc confrontés à un problème plus vaste, qui est le *flou du langage*.

Pour Wittgenstein, ce constat n'a rien de négatif : « Nombreux sont les mots qui n'ont pas de sens très précis. Croire que c'est un défaut, ce serait à peu près comme si je vous disais que ma lampe de chevet n'est pas une vraie lampe parce que je suis incapable de dire avec certitude où s'arrête l'orbe de sa lumière »<sup>8</sup>. Dans *Investigations philosophiques*, tout de suite après avoir interrogé le concept « jeu », il énonce une série de questions qui font référence au flou optique : « Une photographie floue est-elle seulement l'image d'une personne ? Y a-t-il davantage à remplacer une photographie floue par une qui soit nette ?

---

<sup>5</sup> L. Wittgenstein, *Le Cahiers bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61. Cité par Dominique Chateau, « Les limites du flou », art. cit., p. 43.

<sup>6</sup> L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150. Cité par Dominique Chateau, « Les limites du flou », art. cit., p. 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, *Op. cit.*, p. 64. Cité par Dominique Chateau, « Les limites du flou », art. cit., p. 41.

L'image floue n'est-elle pas souvent ce dont nous avons précisément besoin ? »<sup>9</sup>  
Le flou, en général, a donc en soi une forme de richesse, vague et diffuse, mais il ne faut pas oublier qu'il est aussi labile et glissant que le savon. Par ailleurs, le lien que le philosophe établit entre le flou du langage et celui de la photographie, semble nous indiquer qu'une image floue n'est que le « reflet » de notre monde qui baigne dans un trouble général.

Mais, selon Wittgenstein, l'être humain veut sans cesse endiguer ce flou. Il a commenté, ce qui semble être pour lui le propre de l'homme, c'est-à-dire sa soif insatiable de clarté, en ces termes : « "Qu'est-ce que ?" C'est là le symptôme d'un malaise que nous éprouvons parce que tout n'est pas clair autour de nous, c'est à peu près l'équivalent des "pourquoi" que les enfants répètent sans cesse. Ils dénotent eux aussi un certain malaise de la pensée et ne se préoccupent pas nécessairement de découvrir une cause ou une raison »<sup>10</sup>. Il ajoute plus loin que « la définition, pensons-nous, voilà le remède spécifique à notre malaise »<sup>11</sup>. La définition sert de remède à ce qui fait chanceler notre esprit. Elle met de l'ordre dans les remous de notre monde en figeant le sens. Le flou ne peut s'ancrer dans un tel processus, car il est justement ce qui provoque le bouleversement de notre pensée. Pour le philosophe, le « qu'est-ce que ? » est de l'ordre du symptôme ; nous dirions même que cette interrogation tente d'endiguer le monde en tant que symptôme, non dans le sens où le monde serait malade, mais dans le sens où il serait sans cesse en mouvement et, donc, jamais tout à fait saisissable, clair et net. L'étymologie de symptôme renvoie à cette idée de mouvements indomptables, comme le rappelle Pierre Fédida : « le *symptôme* (du grec *symptōma* : originairement "*ce qui tombe*") renvoie à l'idée d'*événement*, de *coïncidence fortuite*, d'*accident* »<sup>12</sup>. Les événements, les accidents sont justement ce qui fait notre monde. Il n'y a pas de monde sans chute permanente. Le saisir à travers des définitions, des concepts, c'est en quelque sorte effacer ses impuretés, ses

---

<sup>9</sup> L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, *Op. cit.*, p. 150.

<sup>10</sup> L. Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>12</sup> P. Fédida, « Structure théorique du symptôme. L'interlocuteur », dans *Crise et contre-transfert*, Paris, P.U.F., « Psychopathologie », 1992, p. 232.

vibrations, ses surgissements. C'est vouloir aller à l'encontre de l'idée d'un univers qui peut être saisi dans sa totalité et, par conséquent, être enveloppé par nos mots, nos pensées et nos regards<sup>13</sup>.

### **Qu'est-ce qu'un plan flou ? Du « plan-signe » au plan-symptôme**

Si la question « *qu'est-ce que le flou ?* » est difficile et douloureuse, nous devons alors la reformuler en l'énonçant ainsi : « *qu'est-ce qu'un plan flou ?* ». Un plan trouble n'est pas exempt de « pensée », au contraire, il est le résultat d'un geste technique de la part du premier assistant opérateur (celui qui fait la mise au point) et d'une réflexion artistique de la part du réalisateur. Si pour Jean-Luc Godard, la mise en scène est une pensée<sup>14</sup>, nous nous joignons à Dominique Chateau en lui répondant que « l'instrument [premier] de la pensée du cinéaste »<sup>15</sup> est le *plan*. C'est le « support »<sup>16</sup> de la pensée de tout réalisateur.

Cependant, même si un plan flou est *pensé*, il peut mettre en danger ce que Dominique Chateau appelle « le principe d'activation » : « La pensée du film n'existe pas sans se préciser dans le dispositif spécifique du plan ni sans être activée par une projection en présence d'un cerveau éveillé. D'où l'importance de la notion d'activation comme *dialectique d'un objet et d'un sujet, l'un qui préfigure une activité que seul l'autre peut accomplir* »<sup>17</sup>. Plus précisément, pourquoi déstabilise-t-il ce processus d'activation ? Dominique Chateau explique que l'« on peut (...) définir le cinéma comme un médium où la pensée passe d'abord par l'iconicité »<sup>18</sup>. Or, via l'usage du flou, l'iconicité, propre aux images cinématographiques, semble être remise en cause. Selon Charles S. Peirce,

---

<sup>13</sup> Sur le lien entre le flou du monde et le flou optique, nous nous permettons de renvoyer à notre article sur le trouble dans le cinéma des frères Coen : « Flou optique, flou existentiel », dans *Eclipses*, « Joel & Ethan Coen, principe d'incertitude », n°49, sous la direction de J. Lauté et Y. Calvet.

<sup>14</sup> Cité par D. Chateau, dans *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuel », p. 93.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>18</sup> *Ibid.*

fondateur de la théorie des signes<sup>19</sup>, l'icône est dépendante de l'objet auquel elle se réfère à la base : elle « est un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant, même si son objet n'existait pas »<sup>20</sup>. Chateau observe que « l'icône n'existe donc pratiquement pas seule, un état où elle serait pure et simple ressemblance. Je peux considérer un tableau comme une icône, si je l'appréhende "en soi sans légende ni étiquette" »<sup>21</sup>. L'image cinématographique, si elle n'est pas une pure icône, est un *signe iconique* ou une *hypoicône*, soit, selon Peirce, un signe qui représente « son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être »<sup>22</sup>. La photographie est un signe iconique, non un indice<sup>23</sup> comme le remarque Chateau, fondée « sur une indicialité externe forte »<sup>24</sup>. La différence entre image photographique et cinématographique est une question de mouvement et de temporalité, tel que le souligne Roland Barthes en ces termes : « le cinéma ne serait pas de la photographie animée ; en lui l'*avoir-été-là* disparaîtrait au profit d'un *être-là* de la chose »<sup>25</sup>. Au cinéma, l'indicialité n'est plus ressentie au passé mais au présent, car la projection anime et redonne constamment vie au référent externe<sup>26</sup>.

Le premier problème qui se pose via l'emploi du flou serait le caractère indicial de l'image cinématographique et donc, par glissement, son iconicité...

---

<sup>19</sup> Pour Peirce, un signe est analysable de trois manières : nous analysons soit le signe en lui-même, soit son rapport à l'objet, soit son rapport à l'interprétant (signe créé par l'interprète à partir du representamen – le representamen étant le terme qui qualifie le signe pris dans la relation triadique). Le processus sémiotique s'inscrit donc dans un rapport triadique. Voir Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, p. 121.

<sup>20</sup> Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *Op. cit.*, p. 139.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 149. Cité par Dominique Chateau, dans *Le Bouclier d'Achille*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », p. 53.

<sup>22</sup> Ch. S. Peirce, *Ibid.*, p. 149.

<sup>23</sup> Peirce distingue trois types de sous-signes : l'icône, l'indice et le symbole. L'indice « est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet » ; et le symbole « est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi », *Ibid.*, p. 140.

<sup>24</sup> D. Chateau, *Le Bouclier d'Achille*, *Op. cit.*, p. 104.

<sup>25</sup> R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, « Recherches sémiologiques », Paris, Seuil, 1964, p. 47. Cité par Éric Costeux, dans *Cinéma et pensée visuelle*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », p. 41.

<sup>26</sup> « Si l'image cinématographique comporte la même détermination indicielle, en ce sens qu'elle reproduit une réalité donnée par empreinte, par connexion physique, au lieu de figer ce qu'elle a fixé, elle le restitue au mouvement, dans son mouvement, si bien que l'indicialité du renvoi au référent, donc au passé, est *absorbée* par l'indicialité d'une réalité à nouveau et n fois possiblement présente : l'indicialité cinématographique, comme en boucle, se referme sur une iconicité indéfiniment reproductible » (D. Chateau, *Le Bouclier d'Achille*, *Op. cit.*, p. 105).

Néanmoins, dans les plans où le flou est très prononcé, nous constatons que l'indicialité externe (c'est-à-dire la référence au profilmique) n'est jamais totalement rompue. Nous pouvons tout de même citer comme contre-exemple un plan de *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, où nous voyons surgir dans un fondu enchaîné, pendant quelques secondes, une image extrêmement trouble qui ne laisse aucune trace d'une quelconque indicialité externe. Dans *La Vie nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux, si la référence au profilmique est souvent entachée, il n'en reste pas moins qu'elle est « préservée ». Prenons l'exemple de ce plan flou dans lequel nous observons une tache noire se détachant d'un fond gris : malgré un trouble optique accentué, nous *reconnaissons*<sup>27</sup> un homme en train de courir. Par conséquent, c'est le spectateur qui *reconstitue* la référence au profilmique. Pour autant, il ne redonne pas de la netteté à cette image floue, car nous ne savons pas *qui est cet homme...* Il nous semble donc que la crise ne se joue pas tant au niveau de l'indicialité externe qu'au niveau de « l'indicialité interne » ou de « l'indicialité diégétique ». La question de la reconnaissance laisse alors la place à celle de l'identification.

Dans une perspective peircienne, nous pourrions dire que la relation triadique est brisée puisque le spectateur ne peut plus créer des interprétants face à un plan flou, c'est-à-dire de nouveaux signes. Peirce écrit : « *All thought, therefore, must necessarily be in signs* »<sup>28</sup>. Toute pensée doit donc être nécessairement pensée par signes. S'il n'y a pas de signes, il n'y a pas de pensée. De plus, pour Peirce, une pensée n'est jamais isolée, elle renvoie à d'autres pensées qui, elles-mêmes, renverront à d'anciennes pensées (« *That, since any thought, there must have been a thought, has its analogue in the fact that, since any past time, there must have been an infinite series of times. To say, therefore, that thought cannot happen in an instant, but requires a time, is but another way of saying that every thought must be interpreted in another, or that all thought is*

---

<sup>27</sup> Dominique Chateau définit la différence entre reconnaissance et identification en ces termes : « La reconnaissance ne doit pas se confondre avec l'identification : celle-ci présuppose des informations implicites dans le tableau et donc extérieures à lui ; celle-là se nourrit exclusivement des informations explicites que le tableau circonscrit » (*Ibid.*, p. 42).

<sup>28</sup> Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 151.

*in signs* »<sup>29</sup>). Dans le plan de *La Vie nouvelle*, nous ne pouvons *penser* le plan car aucune de nos pensées antérieures (produites par les images que nous avons vues auparavant) nous donnent d'indications quant à l'identité de l'homme. En mettant à mal la relation triadique, c'est le mouvement infini propre à la pensée (ici, celui du spectateur) qui se déchire. S'il n'y a plus d'interprétant, le plan, qui est à la base un signe, n'est plus interprétable<sup>30</sup> ...

Nous pourrions émettre une objection à notre analyse, en citant des plans où, malgré le trouble optique, les personnages sont identifiables. Prenons l'exemple d'un plan dans *Sombre* (1999) de Philippe Grandrieux, où nous voyons un visage flou qui disparaît peu à peu du champ : à cet instant, nous identifions bien Claire (Elina Löwensohn), personnage clé du film. Or, ce plan nous atteint par une autre voie que celle de l'annihilation de l'indicialité diégétique... Le flou, allié au basculement en arrière de la tête de Claire et à la lenteur avec laquelle elle effectue ce geste, fait de ce plan une parenthèse dans la fiction. Là encore, le spectateur est perturbé à cause d'une sortie fictionnelle. La pensée cède alors la place au ressenti ; autrement dit, « le "je suis affecté" remplace le "je pense" »<sup>31</sup>. Dans la déchirure faite au processus d'activation, l'emploi du flou nous fait paradoxalement sentir ce qu'est une pensée spectatorielle, soit une pensée qui s'anime à partir d'un « *plan-signe* »<sup>32</sup>, construit par une pensée cinématographique (celle du réalisateur).

Par le flou, le *plan-signe* se transforme en ce que nous appellerions un *plan-symptôme*. Le terme de « symptôme » renvoie ici directement à la

---

<sup>29</sup> *Ibid.* Traduction de Joseph Chenu, dans *Textes anticartésiens*, Paris, Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1984, p. 190 : « Le fait que l'existence d'une pensée actuelle implique une pensée antérieure, trouve son analogue dans le fait que puisqu'il y a du passé, il faut qu'il y ait une série infinie de moments antérieurs. Dire, par conséquent, que la pensée ne peut se produire dans l'instant, mais qu'elle demande un certain temps, ce n'est qu'une autre façon de dire que toute pensée doit être interprétée dans une autre, ou que toute pensée est pensée par signes ».

<sup>30</sup> Claudine Tiercelin écrit que « le concept d'interprétant met (...) en relief le caractère interprétable du signe » (*La pensée-signe*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, « Rayon philo », 1993, p. 203).

<sup>31</sup> J. Mottet, « Filmer sous le vent, glisser sur l'herbe : l'expérience paysagère dans *La Ligne rouge* de Terrence Malick », dans Jean Mottet (dir.), *L'Herbe dans tous ses états*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/paysages », 2011, p. 196.

<sup>32</sup> D. Chateau, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, *Op. cit.*, p. 107. C'est nous qui soulignons.



métapsychologie freudienne, reprise dans le champ de l'histoire de l'art et sous un angle critique par Georges Didi-Huberman<sup>33</sup>. À tort, nous le rapprochons souvent du terme de « *signe* » (de *signum*) : ce qui fait trace ou marque<sup>34</sup>. Il y a donc une différence entre les deux mots. Michel Foucault explique que le symptôme se transforme en signe par « l'intervention d'une conscience »<sup>35</sup>. Le symptôme, « déchirure » physique ou psychique, se voit en quelque sorte recousu par le diagnostic du docteur. Le signe, c'est par conséquent le symptôme qui a été intégré au discours médical. Nous pouvons transposer cette idée dans le cadre de l'analyse filmique : cette dernière a pour but de transformer ce qui nous interpelle, des « symptômes », en ce qui a du sens, en des signes donc. Pour penser et analyser un plan flou, il ne faut donc pas le transformer en un plan-signe (lui redonner du sens, de la netteté), mais comprendre en quoi il fait symptôme dans l'image, dans une séquence, un film, c'est-à-dire la puissance de vacillement, de déchirure qu'il produit en nous.

Qu'en est-il plus précisément de la relation entre la pensée du spectateur et celle du réalisateur dans un plan-symptôme ? Une pensée cinématographique est l'alliance d'une idée et de sa mise en forme dans un plan. S'il y a bien un cinéaste qui ne cesse de parler des idées, c'est David Lynch. Il les compare à des poissons qu'il pêche mais, avoue-t-il, les poissons peuvent aussi l'attraper (« Les idées viennent comme un visiteur et elles disent bonjour et elles vous parlent

---

<sup>33</sup> Se référer en particulier au livre de Georges Didi-Huberman intitulé *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1990. À la page 15 de *Devant l'image*, Didi-Huberman résume ainsi sa démarche : « Ce qu'on peut espérer ici de la "raison freudienne" serait plutôt de nous resituer par rapport à l'objet de l'histoire, par exemple, dont l'expérience psychanalytique nous renseigne mieux sur le travail extraordinairement complexe, par le biais de concepts (...). Ou bien, de façon plus générale encore, l'outil critique devrait ici permettre de reconsidérer, dans le cadre de l'histoire de l'art, le statut même de cet *objet de savoir* à l'égard duquel nous serions désormais requis de penser ce que nous gagnons dans l'exercice de notre discipline *en face de ce que nous y perdons* : en face d'une plus obscure et non moins souveraine *contrainte au non-savoir*. (...) penser l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art ». Lire également l'entretien passionnant entre Georges Didi-Huberman et Patrick Lacoste, « Dialogue sur le symptôme », *L'Inactuel*, n°3, printemps 1995, pp. 191-226.

<sup>34</sup> P. Fédida, « Structure théorique du symptôme. L'interlocuteur », dans *Crise et contre-transfert*, *Op. cit.*, p. 232.

<sup>35</sup> M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 2009, p. 92. C'est une partie d'un titre de paragraphe, dont l'intitulé entier est : « C'est l'intervention d'une conscience qui transforme le symptôme en signe ».

d'elles »<sup>36</sup>). Chez le réalisateur américain, l'idée peut naître d'un rêve, d'une émotion... « Je crois que j'ai eu ma première idée originale sur un pont de Philadelphie. C'était un mélange de peur et d'espoir »<sup>37</sup>, confie-t-il à Chris Rodley. Par conséquent, comme l'explique Laurent Dubreuil, « l'idée n'est pas métaphysique, vous n'en aurez pas de concept clair et défini »<sup>38</sup>. Si les idées habitent les films du cinéaste, elles sont comme des hantises qui restent énigmatiques pour le spectateur. Un plan lynchéen a toujours sa part de mystère. Le flou accentue ce phénomène car il amplifie l'effet d'étrangeté, comme ce gros plan flou sur la bouche du personnage surnommé « *Phantom* » dans *Inland Empire* (2006), tenant entre les dents une ampoule. Ici, l'usage du flou, allié au gros plan et à la bizarrerie du comportement du *Phantom*, met à distance le spectateur tout en, paradoxalement, le frappant de plein fouet.

Le cinéaste *pense* le flou ; or, sa pensée n'est pas forcément appréhendable immédiatement par le spectateur. Il y a donc quelque chose qui nous échappe et qui, pourtant, *est là*. Par l'emploi du trouble optique, nous constatons que la pensée cinématographique (celle du réalisateur) émerge tout en se retirant et, par glissement, déchire notre pensée. Dans son livre sur Marcel Proust, Gilles Deleuze remarque que « c'est le signe qui fait l'objet d'une rencontre, c'est lui qui exerce sur nous cette violence. C'est le hasard de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qui est pensé »<sup>39</sup>. L'exemple le plus célèbre est bien entendu la madeleine qui rappelle Combray à Proust. Le plan flou, s'il est bien de l'ordre d'une rencontre pour le spectateur et exerce sur lui une forme de brutalité, ne garantit pas l'éclosion de la pensée. Le plan ne fonctionne plus comme un signe, mais bien comme un *symptôme*. Nous devons à présent dépasser cette chute de la pensée, constitutive de l'usage du flou dans un pan du cinéma contemporain, pour entrer dans l'analyse.

---

<sup>36</sup> K. Sato, « Entretien avec David Lynch », *Balthazar*, n°5, printemps 2002, p. 11.

<sup>37</sup> D. Lynch et Chr. Rodley, *David Lynch, Entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 29.

<sup>38</sup> L. Dubreuil, « J'ai une âme solitaire », *Balthazar*, n°5, printemps 2002, p. 6.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1998, p. 25.

### Du plan-symptôme au plan-émotion

Pour interpréter un plan flou, il faut donc se détacher de tout aspect rationnel et entrer dans une relation plus sensible à l'image. Dans *Le Corps du cinéma*, Raymond Bellour écrit au sujet de ces plans qui marquent notre regard : « On ne choisit pas ses moments. Ils vont, viennent en vous au gré de la mémoire criblée de hasard autant que du désir d'inventorier et de prouver, de réactiver un choc plus ou moins ancien pour l'offrir en partage. Il y a tant de tels moments, tant et tant de plans de cinéma. Tant d'émotions qui s'y attachent, presque inconnues jusqu'à l'instant d'un choix qui soudain les attire et va leur insuffler une vie nouvelle et quasi excessive, tenant à leur valeur d'exemple. Ces moments vous choisissent, vous ont choisi un jour avant de devenir peut-être les motifs d'une argumentation »<sup>40</sup>. Les plans flous semblent faire partie de ces plans qui nous « choisissent » tant ils imprègnent et désarment notre regard, tant ils sont comme des éclats qui nous subjuguent. Un plan flou, avant de devenir un objet d'analyse, nous fait vaciller dans une expérience plus intime avec l'œuvre filmique, mais aussi plus incertaine et éprouvante. S'il désarçonne notre pensée, il fait naître quelque chose en nous : ce quelque chose, nous souhaiterions lui donner le nom d'*émotion*<sup>41</sup>. Comme le rappelle Patrick Cérès qui a consacré une thèse à cette question<sup>42</sup>, l'émotion vient du latin *emovere* qui signifie déplacer, ébranler, remuer, troubler. « En ancien français, le verbe d'*esmoivre* recouvre lui aussi le sens propre de "mettre en mouvement" (une armée, une humeur), et depuis le XIIe siècle, le sens figuré de "troubler, porter à certains sentiments", lequel effacera progressivement le sens propre qui sera réservé à *mouvoir*. Quant au substantif *émotion*, apparu au XVIe siècle et de formation savante, il a signifié à la fois un trouble psychique ou moral et un mouvement populaire »<sup>43</sup>. L'émotion est donc

---

<sup>40</sup> R. Bellour, *Le Corps du cinéma : hypnoèses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, « Trafic », 2009, p. 223.

<sup>41</sup> Ce quelque chose peut-être aussi de l'ordre de l'affect ou de la sensation. Dans le cadre de cet article, nous avons choisi de nous concentrer sur la question de l'émotion.

<sup>42</sup> P. Cérès, *L'Émotion du cinéma : contribution à l'analyse d'un phénomène*, sous la direction de J.-P. Berthomé, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, UFR Arts, Lettres, Communication, soutenue en 2003.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9.

toujours liée à une mise en mouvement qui agite, fragilise le monde intérieur aussi bien que le monde extérieur, et ce pendant quelques instants. C'est une « manifestation vive, brève, (...) une rupture temporaire »<sup>44</sup>, précise en effet Patrick Cérès. Nous retrouvons cette idée de rupture, plus exactement de changement, chez Jean-Paul Sartre, pour qui l'émotion est le résultat d'une modification de la conscience face à ce qui la désarçonne : par exemple, quand nous nous évanouissons devant un danger car nous ne pouvons plus y faire face. Pour Sartre, notre conscience peut « être-dans-le-Monde »<sup>45</sup> de deux manières :

Le monde peut lui apparaître comme un complexe organisé d'ustensiles tels que si l'on veut produire un effet déterminé il faut agir sur des éléments déterminés du complexe (...). Mais le monde peut aussi lui apparaître comme une totalité non-ustensile, c'est-à-dire modifiable sans intermédiaire et par grandes masses. (...) c'est le monde *magique*. Nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique<sup>46</sup>.

Magique, parce que l'émotion est « une modification totale de "l'être-au-monde" »<sup>47</sup> et « une transformation du monde »<sup>48</sup>. Soulignons que lors de ce processus la conscience est irréfléchie : « cet essai n'est pas conscient en tant que tel, car il serait l'objet d'une réflexion. Il est avant tout la saisie de rapports nouveaux et d'exigences nouvelles »<sup>49</sup>. L'émotion est une rencontre, entraînant de profonds changements du point de vue du sujet et de son rapport au monde. Michel Collot, dans son très beau livre *Matière-émotion*, reprend les thèses de Sartre en expliquant que l'émotion « n'est pas un état purement intérieur »<sup>50</sup>, mais aussi une sortie hors de soi. Lorsque l'émotion relève d'une rencontre avec l'extérieur, elle nous enveloppe, nous dessaisit<sup>51</sup>. Pour Sartre et Collot, ce

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, « Philosophie », 2010, p. 61.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> M. Collot, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., « Ecriture », 2005, p. 11.

<sup>51</sup> « Lorsqu'en revanche la cause de l'émotion est extérieure, elle saisit le sujet de telle manière qu'il ne saurait la maîtriser ni la mettre à distance ; il ne se tient pas en face d'elle, il lui appartient. (...) cela peut se produire à l'occasion de l'accident le plus banal. Une épaisse colonne de fumée m'arrête au détour du chemin. Surpris, je sens la peur monter en moi. Elle s'évanouirait aussitôt, si je pouvais identifier l'origine du phénomène (...). Mais voici qu'il m'enveloppe, et je ne puis voir ni savoir d'où il provient. L'affect alors me déborde, et le percept, émancipé de tout objet précis,

processus engendre un autre rapport au monde, plus exactement « un mode d'ouverture au monde »<sup>52</sup>.

Dans un plan flou, ce processus est beaucoup plus difficile car le flou, tout en faisant naître en nous des émotions, nous met à distance par la forme d'opacité qu'il crée. Néanmoins, il ne nous laisse pas pour autant indifférent, bien au contraire, il est de l'ordre de l'*intensité*, et c'est en ce sens qu'un plan flou peut nous émouvoir malgré la forme de rejet qu'il nous impose. Intense car le flou, tout en travaillant à la dispersion des contours, semble intensifier les objets, les personnages filmés d'une manière bien particulière : il nous « montre » autre chose. Prenons l'exemple de ce gros plan flou sur le gardien de prison, Raymond Lohan (Stuart Graham), dans *Hunger* (2008) de Steve McQueen<sup>53</sup>. Auparavant, nous le voyons fumer une cigarette contre un mur en brique, en plan moyen. La caméra effectue un zoom avant, le cadrant jusqu'à la taille. Puis, nous avons un très gros plan sur sa main nette et blessée, tandis que sa bouche reste dans le flou. Nous entendons avec une extrême netteté le bruit lorsqu'il tire sur sa cigarette. Ensuite, lorsqu'il penche sa tête en arrière, nous avons un très gros plan flou sur son visage ; il lève les yeux au ciel mais, au lieu d'un raccord regard sur un plan de ciel, le raccord s'effectue sur lui, filmé de nouveau en plan taille et en net, qui regarde par terre : le plan suivant nous montre alors un rat.

Dans cette séquence, la netteté et le gros plan sur la main meurtrie ont pour but de mettre en valeur la perte d'humanité du surveillant. L'usage du flou, lui aussi, fait écho à ce phénomène, et nous pose cette question fondamentale : un homme, qui a commis des actes de barbarie, peut-il être filmé de près, en net ? Pour Steve McQueen, il semble impossible de faire la mise au point sur ce visage car un visage, écrit Jacques Aumont, « est *de l'homme* »<sup>54</sup> ; or, à cet instant, il ne reste plus grand chose d'humain en Raymond. Son humanité tend à se dissoudre

---

gagne en intensité (...). Le feu m'embrase en même temps que l'univers. Selon Sartre, "l'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde", où "le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble" » (*Ibid.*, pp. 12-13).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>53</sup> Rappelons que le film raconte l'histoire de Bobby Sands (Michael Fassbender), prisonnier politique de l'IRA en 1981, qui entama une grève de la faim pour obtenir un statut à part entière.

<sup>54</sup> J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Essais », 1992, p. 14.

dans le trouble optique ; il n'y a plus que le son, net, qui le raccroche encore au monde. Par ailleurs, le fait que le raccord regard ne se fasse pas sur le ciel, mais sur un rat, met au même niveau le personnage et l'animal nuisible. L'usage du flou contribue grandement à cet effet : dans le trouble, le visage de Raymond perd de ses traits, perd « de l'homme ». Georges Bataille écrivait que « rien n'est *humain* dans l'univers inintelligible en dehors des visages nus qui sont les seules fenêtres ouvertes dans un chaos d'apparences étrangères ou hostiles. L'homme ne sort de la solitude insupportable qu'au moment où le visage d'un de ses semblables émerge du vide de tout le reste »<sup>55</sup>. Durant quelques secondes, McQueen renvoie le visage de son personnage au chaos. Ce visage flou est un visage empreint d'une froide solitude ; effet accentué par l'usage du gros plan qui l'emprisonne et l'opprime. « L'autre visage » se réveille dans la dissolution de la netteté. Le flou dévoile quelque chose qui est appréhendable grâce à l'émotion qui nous saisit. C'est en tant que *phénomène ressenti* qu'il faut penser et étudier le flou.

Nous pouvons mettre en parallèle notre approche avec celle de Jean-Louis Schefer, qui a également ressenti ce désir si vif de partir de sa propre expérience spectatorielle pour appréhender le cinéma. Dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, il écrit justement que « le cinéma est (...) tout autre chose que ce que les analyses de films en reflètent. Le sens qui vient à nous (et qui vient à nous dans la mesure stricte où nous sommes *un lieu de résonance* des effets d'images, de la "profondeur" d'images, où nous gérons tout l'avenir de ces images et de ces sons comme des affects et comme du sens), cette qualité très particulière de signification rendue sensible est irrémédiablement liée aux conditions de notre vision »<sup>56</sup>. Pour analyser le flou, nous devons partir de notre *lieu de résonance*. Et c'est le flou même qui nous oblige à prendre cette voie, puisqu'il nous soumet à la résistance de notre propre capacité à penser de façon « solide », « rigide » (dirait Jean Epstein), nous entraînant ainsi vers un autre modèle de pensée, beaucoup

---

<sup>55</sup> G. Bataille « Le masque », *Œuvres complètes, Écrits posthumes : 1922-1940*, Tome II, Paris, Gallimard, 1987, p. 403.

<sup>56</sup> J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1997, pp. 6-7. Nous soulignons.

plus mouvant... En effet, si la pensée chute, ce n'est pas pour autant qu'elle disparaît totalement, elle se reconstruit dans l'émergence d'images plus sensibles.

Un autre amoureux du cinéma, Raymond Bellour, s'est interrogé sur notre lieu de résonance. Dans un article intitulé « Le dépli des émotions », il distingue quatre modalités dans l'émotion au cinéma. La première, qui nous intéresse tout particulièrement, est celle de l'intensité, que Bellour considère comme « le première niveau, fondamental »<sup>57</sup>, de toute émotion au cinéma. Celle-ci relève d'un *choc*, comme nous l'avons vu auparavant. Dans cet article, Bellour propose aussi de définir l'émotion comme « un saisissement d'idée à travers un saisissement du corps »<sup>58</sup>. Il s'appuie sur les recherches d'Antonio Damasio, professeur de neurologie et de psychologie, dont un des textes a été publié dans la revue *Trafic*<sup>59</sup>. Damasio y explique la façon dont l'émotion est le résultat d'un processus neurologique, permettant d'activer des expressions faciales, des comportements, etc<sup>60</sup>. Il en tire cette conclusion : « Ressentir une émotion, c'est percevoir ce qui se passe le temps qu'elle dure, dans le corps, réellement ou en simulation, et ailleurs dans l'esprit. En termes non scientifiques, cela signifie simplement que le processus part de l'esprit vers le corps et revient à l'esprit »<sup>61</sup>. C'est, constate Bellour, la même idée que Michel Foucault a suggérée lorsqu'il écrit : « L'émotion c'est ce mouvement qui fait bouger l'âme et se propage

---

<sup>57</sup> R. Bellour, « Le dépli des émotions », *Trafic*, n°43, septembre 2002, p. 102.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>59</sup> A. Damasio, « Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau », *Trafic*, n°67, automne 2008, pp. 94-101.

<sup>60</sup> « Revenons-en aux mécanismes neuraux de l'émotion. L'amygdale n'est que l'une des régions du cerveau où elles se déclenchent. À titre d'exemple, certaines zones du lobe frontal sont essentielles pour susciter la tristesse, la gêne et la compassion (...); une partie du cortex dénommée l'insula est cruciale pour le dégoût ; et ainsi de suite. Une fois l'un quelconque de ces points de déclenchement activés, certaines séquences s'ensuivent, comme je l'ai dit plus haut – ces molécules chimiques sont secrétées et distribuées dans le cerveau et dans tout le corps (...), certaines actions sont entreprises (comme la fuite ou l'immobilisation, la contraction des intestins), certaines expressions adoptées (visage et position exprimant la terreur, notamment), et, phénomène non moins important, des idées et des plans se font jour dans notre esprit (une émotion négative comme la tristesse ralentit la pensée et peut diminuer l'attention ; la joie peut accélérer la pensée et réduire la capacité de concentration) » (*Ibid.*, p. 100).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 100.

spontanément d'âme en âme »<sup>62</sup>. Pour ces théoriciens, l'émotion passe autant par le corps, le cerveau que par l'esprit.

Dans la même veine, Serge Daney a également traité de l'émotion au regard de la pensée, mais plus spécifiquement à travers l'idée de mouvement. Pour lui, l'émotion est de l'ordre du passage : « l'émotion est peut-être, à chaque fois, le moment de basculement d'un registre à un autre. Exemples : de la sensation à l'idée (Straub), de la sensation au sentiment (Hawks), du sentiment à l'idée (Chaplin), de l'idée à la sensation (Eisenstein), de l'idée au sentiment (Rossellini) »<sup>63</sup>. Rappelons ici que Daney a vivement critiqué ce qu'il appelle *l'arrêt sur l'image*<sup>64</sup>. Par ce terme, il entend le manque « de sens (et de but) »<sup>65</sup> d'une image, qui peut par ailleurs être douée de mouvement. Pour le critique, l'arrêt de sens provoque un figement de l'image. « Dans les mauvais films, rien ne bouge : c'est la programmation du scénario qui fait bouger le tableau. Dans les bons films, un élément au moins bouge qui a l'orgueil et l'humilité de s'obliger à redécouvrir à chaque instant le reste du tableau »<sup>66</sup>. De ce mouvement peut naître une émotion « en cours de route, à des moments mystérieusement précis, par accumulation, fatigue, envie d'accélérer ou de ralentir »<sup>67</sup>. Au regard de ses textes, Daney offre plusieurs pistes quant à une définition de l'émotion : elle est passage, avons-nous remarqué précédemment, liée à un changement de rythme (accéléré et ralenti), à un mouvement de caméra<sup>68</sup>, ou encore à un mouvement corporel<sup>69</sup>.

---

<sup>62</sup> M. Foucault, « La pensée, l'émotion », *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 243-250. Cité par R. Bellour, dans « Le dépli des émotions », art. cit., p. 101.

<sup>63</sup> S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1997, p. 96. C'est ce que constate également Antonio Damasio lorsqu'il distingue l'émotion des sentiments : « les sentiments induits pas l'émotion constituent l'étape suivante, le suprême accomplissement du processus : ils sont notre perception composite de tout ce qui s'est passé durant notre émotion – action idées, style d'idéation –, intervenant littéralement sur les talons de celle-ci » (« Cinéma, esprit et émotion : la perspective du cerveau », art. cit., p. 100).

<sup>64</sup> S. Daney, « La dernière image », dans R. Bellour, C. David et Chr. Van Assche (dir.), *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 57-60.

<sup>65</sup> S. Daney, *L'Exercice a été...*, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>68</sup> S. Daney, « *Mademoiselle Oyu* (Kenji Mizoguchi) », *Ciné-journal, Volume 2 : 1983-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 1998, pp. 66-70.

<sup>69</sup> Serge Daney, « La première fois », dans A. Bergala et J. Narboni (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du Cinéma/Cinémathèque française, 1990. Voir l'analyse que Stéphane Delorme en



Chez le critique français, le mouvement au cinéma (quelle que soit sa nature) entraîne le mouvement de la pensée et de l'émotion.

Or, il arrive que l'émotion arrête la pensée, comme le raconte Daney lors de la projection de *Psychose* d'Hitchcock, qu'il a vu étant jeune : « vers la fin, il y a une scène sur laquelle ma perception glisse, un montage "à la six quatre deux" d'où n'émergent que des accessoires grotesques : une robe de chambre cubiste, une perruque qui tombe, un couteau brandi. À l'effroi vécu en commun succède alors le calme d'une solitude résignée : le cerveau fonctionne comme un appareil de projection *bis* qui laisserait filer l'image, laissant le film et le monde continuer sans lui. Je n'imagine pas d'amour du cinéma qui ne s'arc-boute sur le présent volé de ce "continuez sans moi"-là »<sup>70</sup>. Face à la rapidité du dénouement, la pensée et le regard se sont décrochés, et mis sur « le bas côté de l'écran ». Cette séquence, chez l'enfant qu'était Daney, a provoqué en lui une forme de flou : il a été incapable de reconstituer tous les « morceaux » (les plans) pour reformer le tout. Dans son article sur Daney, Stéphane Delorme dit que « l'émotion n'est plus le détonateur qui libère la pensée, mais celui qui la bloque, au moins le temps de la sidération ou du choc »<sup>71</sup>. Dans l'usage du flou, la pensée se réactive en empruntant une autre direction, celle de l'émotion... Nous pouvons alors parler d'une « pensée-émotion »<sup>72</sup>, d'une pensée émue, qui nous permet d'analyser des plans flous.

### **Penser, analyser et écrire avec le ressenti**

En nous penchant sur la fragilisation de la pensée que provoque l'emploi du flou, puis en entrant dans la sphère du sensible, nous constatons à quel point *penser le flou* signifie *penser avec le ressenti*. Ressenti lacéré, déchiré par le choc émotif que produit en nous un plan flou, mais sur lequel nous devons nous baser

---

propose dans « De l'émotion et du mouvement des images », *Trafic*, n°37, printemps 2001, pp. 43-54.

<sup>70</sup> S. Daney, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n°4, automne 1992, P.O.L., p. 8.

<sup>71</sup> St. Delorme, « De l'émotion et du mouvement des images », art. cit., p. 53.

<sup>72</sup> Le terme de « pensée-émotion » est de Michel Foucault, « La pensée, l'émotion », dans *Dits et écrits*, *Op. cit.* Il sert à qualifier, selon Raymond Bellour, « l'effet des séries photographiques de Duane Michals, la façon dont elles proposent à leur lecteur-spectateur des "pensées-émotions" » (« Le dépli des émotions », art. cit., p. 101).

pour construire notre analyse. Il ne faut surtout pas panser la lacération que génère en nous le flou (son caractère symptomal), mais *penser* ce qui nous a tant bouleversé. Or, pouvons-nous produire un discours à partir de notre ressenti... ? Nous rejoignons ici les réflexions de Jean-François Lyotard qui, dans *Discours, figure*, va jusqu'à se demander s'il peut écrire sur le figural car « un bon livre, pour laisser être la vérité en son aberration, serait un livre où le temps linguistique (celui dans lequel se développe la signification, celui de la lecture) serait lui-même déconstruit (...). Ce livre-ci n'est pas ce bon livre, il se tient encore dans la signification, il n'est pas livre d'artiste, la déconstruction n'y opère pas directement, elle est *signifiée* »<sup>73</sup>. Parce que le figural est de l'ordre du ressenti, d'une présence fulgurante, éclatante et aveuglante, les mots ne semblent pas être aptes à en rendre compte. À la lecture de *Discours, figure*, nous ressentons toutefois avec force la capacité qu'a l'auteur de « faire vivre » le figural, grâce à une écriture du sensible. Si l'auteur de *Discours, figure* semble énoncer qu'écrire sur le figural relève de l'impossible, il trace malgré tout un sillon dans son discours. À l'instar de Jean-François Lyotard qui suit les vagues complexes que le figural lui impose, écrire sur le flou, c'est se laisser porter par les mouvements sensibles et déchirants que son usage engendre. C'est, pour reprendre la très belle expression de Georges Didi-Huberman, accepter l'idée d'être dessaisi par ce que nous voyons<sup>74</sup>. Le flou nous impose une fragilité dans le discours, qui n'est autre que celle qu'elle produit sur les images. Luc Vancheri l'explique très bien ainsi : « Ces drames du visible et du visuel, des signes et des *symptômes* qui réorganisent l'image, des lignes souterraines qui courent sous l'intrigue n'ont pas seulement nourri et enrichi les films, ils ont en outre modifié nos manières de voir et de penser les images, ils nous ont encore mis dans l'obligation de changer nos

---

<sup>73</sup> J.-Fr. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 2002, p. 18.

<sup>74</sup> « Dans les images de l'art ils [les historiens de l'art] ont cherché des signes, des symboles ou la manifestation de noumènes stylistiques, mais ils n'ont que bien rarement regardé le symptôme, parce que regarder le symptôme eût été risquer leurs yeux dans la déchirure centrale des images (...). C'eût été accepter la contrainte d'un non-savoir, et donc se déloger eux-mêmes d'une position centrale et avantageuse, la position puissante du *sujet qui sait* » (G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *Op. cit.*, p. 194).

instruments d'analyse »<sup>75</sup>. Le flou fait partie de ces drames du visuel, de ces *symptômes d'image*, qui se glissent dans des images d'un cinéma de « l'entre-deux » (entre narratif et expérimental). Prendre le parti pris d'une pensée, d'une analyse, d'une écriture du sensible, c'est donc chercher à suivre des lignes de fuites qu'un certain nombre de réalisateurs contemporains tracent grâce au flou.

Le risque d'écrire sur le flou est de tomber dans une subjectivité et un lyrisme trop exacerbés. Pour éviter ce piège, nous devons adopter un type de positionnement bien particulier, qui consiste par exemple à ramener ce qui nous a touché à l'aspect rationnel d'une séquence, notamment la façon dont un plan flou est inséré dans le flux des images. Pour reprendre les propos de Didi-Huberman, il ne faut pas uniquement *ressentir* ce qui nous a ébloui, mais « *penser* l'élément du non-savoir »<sup>76</sup>. Les mots ont donc pour tâche de retranscrire la richesse du trouble, non dans un processus de saisissement et de capture (car cette figure nous échappe toujours), mais dans un processus constitué de va-et-vient<sup>77</sup>.

\* Cet article est le fruit d'une thèse en cours sur le flou dans le cinéma contemporain en tant que symptôme d'image, sous la direction de M. Jean Mottet, à Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

---

<sup>75</sup> L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 24. Nous soulignons.

<sup>76</sup> G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *Op. cit.*, p 15.

<sup>77</sup> « Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons (...). Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspense, d'entre-deux » (G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1995, p. 51).