

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ PARIS 8

LE TRAITEMENT DE LA NUIT AU CINÉMA,
DEUX POSTURES ÉPISTÉMOLOGIQUES

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT CONJOINT EN COMMUNICATION

PAR
DIANE POITRAS

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs, Gilles Coullée (UQAM) et Gilles Delavaud (Université Paris 8) pour leurs conseils, leur soutien et leur patience. Je suis particulièrement reconnaissante à Gilles Coullée qui a fait germer en moi l'idée d'entreprendre un doctorat.

Je veux aussi remercier les membres du jury, Louis-Claude Paquin et Monika Kin-Gagnon, qui m'ont aidée à me réorienter lorsque j'ai décidé de faire une thèse de création.

De nombreuses autres personnes, des amis proches et des collègues de l'École des médias de l'UQAM, m'ont aussi encouragée pendant ces longues années, ils en sont très chaleureusement remerciés.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	8
1.1 Introduction	8
1.2 La nuit dans la philosophie occidentale	9
1.3 Connotations de la nuit au cinéma	10
1.4 Déterminants technologiques, culturels, institutionnels	12
1.5 Cinéma et nuit moderne	15
1.6 Revue de littérature	17
1.7 Conclusion de la problématique	41
CHAPITRE II	
CADRE CONCEPTUEL	44
2.1 Introduction	44
2.2 La phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty	45
2.3 Cinéma documentaire et réalité	63
2.4 Conclusion du cadre conceptuel	83
CHAPITRE III	
APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES	85
3.1 Introduction	85
3.2 Résistances	85
3.3 La création comme mode d'être au monde	87
3.4 L'heuristique	89
3.5 L'herméneutique	96
3.6 Conclusion	100
CHAPITRE IV	
ANALYSE ET DISCUSSION	103
4.1 Introduction	103
4.2 La nuit dans le courant dualiste	104

4.3 La nuit dans le courant de coappartenance au monde	123
4.4 La nuit numérique	133
4.5 Sokourov	139
4.6 Conclusion.....	145
CHAPITRE V	
NUITS, EXPRIMER DES ÉTATS NOCTURNES	147
5.1 Entrecroisement d'une démarche théorique et d'une pratique de création	147
5.2 Le documentaire de création, une tradition hétérogène	148
5.3 Le retour aux « choses de la vie»	151
5.4 Un film documentaire non réaliste?	155
5.5 Reconstitutions et mises en scène du réel	157
5.6 La place de la parole	159
5.7 Parti-pris à l'égard de l'obscurité et de la lumière	160
5.8 Conclusion	162
CONCLUSION	163

RÉSUMÉ

Cette thèse création se propose d'étudier la présence de la nuit au cinéma et d'y déceler ce qu'elle peut nous révéler d'un rapport au monde.

Le volet recherche de la thèse identifie deux grands modèles de la nuit cinématographique correspondant à deux postures épistémologiques : les relations jour/nuit et sujet/monde y sont comprises, soit dans un rapport d'opposition dualiste, soit dans un rapport de coappartenance (ou holistique).

L'étude se penche sur le rôle de l'évolution des technologies, mais en prenant en compte les déterminants culturels et institutionnels qui agissent sur la perception du monde nocturne et sur le traitement qui en est fait au cinéma.

Les outils conceptuels ont été tirés de la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty : le corps, la chair, le retour aux choses de la vie ont été convoqués pour donner des assises théoriques à des intuitions de création. Le concept de l'*espace naturel et inhumain* développé dans *La phénoménologie de la perception* a aussi été utile pour affiner ma compréhension du lien entre nuit et réalité. Par ailleurs, les concepts empruntés à la mouvance herméneutique de la philosophie analytique ont aussi permis de formuler autrement les rapports entre réalité, monde et cinéma documentaire.

Le corpus étudié comprend le premier film de l'histoire du cinéma prétendument tourné en extérieur nuit, *Pan American Exposition by night* (Porter et Smith, 1901). L'analyse de ce film permet de poser les liens entre la modernité et le cinéma et de comprendre comment s'est instaurée une approche dualiste du rapport à la nuit.

On voit ensuite que le film noir détourne certains codes de la grammaire hollywoodienne, notamment en ce qui concerne l'usage du contre-jour qui a pour effet de détacher le personnage de son environnement. En amenuisant ces effets d'éclairage, et bien qu'il demeure principalement dualiste, le film noir introduit une présence de la noirceur dans le monde quotidien et assume qu'elle ne concerne pas exclusivement les parias de la société. En fait, le film noir semble osciller entre la posture dualiste qui pose le héros en dehors du monde et des manifestations de posture de coappartenance qui, elle, tend à le mélanger aux autres êtres et aux choses du monde.

Shadows, de Cassavetes (1959), constitue le prochain point d'ancrage dans l'histoire du cinéma en exemplifiant le rapport des nouvelles vagues à la nuit. Il montre en effet le début d'une habitation du monde dans son versant nocturne. Et ce qu'on pourrait identifier comme une réconciliation avec l'obscurité nocturne au cinéma montre un rapport sensoriel entre les corps à l'écran et la matérialité de la nuit.

Une étude de la nuit au cinéma ne peut ignorer la révolution du numérique, qui tend à séparer les êtres, non pas par un contre-jour, mais en les découpant avec toute la précision que lui

offre une profondeur de champ étendue. Enfin, *Élégie de la traversée* d'Alexandre Sokourov (2001) propose à la fois un modèle non dualiste du rapport à la nuit et une exploration cinématographique le situant dans le documentaire de création.

Le volet création de la thèse consiste en un film documentaire, NUIITS. Appartenant à une mouvance du cinéma qu'on appelle « documentaire de création », le film se refuse à expliquer le monde et cherche plutôt à en donner une expérience sensible. Il le fait en explorant divers états nocturnes à travers des lieux, mais aussi des récits, des confidences, des reconstitutions de situations vécues par des êtres qui se sont prêtés au jeu du film. Il s'agit donc, par ces états nocturnes d'exprimer divers rapports au monde nocturne dans une expérience incarnée où la subjectivité de la créatrice s'adresse à celle du public.

Reliant le volet théorique et le volet création, un chapitre est consacré à la démarche concrète de production du film, aux divers problèmes rencontrés et aux manières dont la théorie s'est incarnée dans la création et inversement, à l'apport de la création à la réflexion théorique.

Mots clés : nuit, cinéma, états nocturnes, phénoménologie

INTRODUCTION

À l'origine de cette thèse, se trouvent un constat et un projet de film documentaire. Le constat, l'érosion de l'expérience de la nuit noire dans la vie quotidienne, particulièrement urbaine, a suscité la question suivante : que risquons-nous de perdre avec l'amenuisement de cette expérience? C'est de cette interrogation qu'a émergé l'idée du film.

En marge de ce projet, j'entreprenais une maîtrise dont le mémoire¹ a permis de travailler le rapport à la nuit au cinéma à travers l'œuvre de Wong Kar-wai. J'y analysais la présence d'un rapport au monde spécifiquement nocturne décliné à travers le temps, l'espace, l'autre, la réflexivité. Ceci, à l'aide des outils conceptuels empruntés à Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* et à un texte de Martin Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*. Au cours de ce travail, j'ai aussi fait la rencontre de la pensée de Maurice Merleau-Ponty à travers, principalement, *L'œil et l'esprit*.

Au moment d'entreprendre une thèse, j'ai eu l'intuition, encouragée par mon directeur, que la phénoménologie, que j'avais à peine effleurée à la maîtrise, pourrait m'aider à approfondir ma compréhension de notre rapport à la nuit au cinéma.

La rencontre de deux recherches

Au début de mon parcours doctoral, la thèse se proposait en effet de prolonger cet examen du traitement de la nuit au cinéma et ce de qu'il peut nous dire d'un rapport au monde. Quelques pistes s'ouvraient pour ce travail : l'effet des techniques d'éclairage sur la nuit au cinéma et, en corollaire, le traitement de l'obscurité, c'est-à-dire la place qu'on lui permet d'occuper dans la composition, la texture qu'on cherche à en obtenir ou à éviter, etc. Sans prétendre faire une histoire des technologies reliées à la production de la lumière, au

¹ *L'érosion de la nuit et le nocturne dans l'œuvre de Wong Kar-wai*, 2007

perfectionnement des caméras, des lentilles et pellicules, l'étude de ces aspects m'a tout de même amenée à considérer l'effet de leur évolution sur le traitement de la nuit à l'écran.

Par ailleurs, l'approfondissement des concepts de la phénoménologie de Merleau-Ponty offrait un cadrage conceptuel pour penser un rapport au monde qui sort du dualisme corps/esprit, sujet/monde, c'est-à-dire de l'épistémologie qui imprègne notre compréhension du rapport nuit/jour.

C'est ainsi que les observations découlant de la recherche ont conduit à l'identification de deux grands modèles de la nuit cinématographique correspondant à deux postures épistémologiques : les relations jour/nuit et sujet/monde y sont comprises, soit dans un rapport d'opposition dualiste, soit dans un rapport de coappartenance (ou holistique). On verra plus loin que ces deux postures sont perceptibles dans le traitement de la lumière et de l'obscurité.

Pendant ce temps, se poursuivait le développement du film qui, depuis le début, se voulait surtout exploratoire. À l'encontre du modèle du documentaire classique qui se prétend avant tout didactique, je souhaitais inscrire ma démarche cinématographique dans la mouvance aux contours indéfinis de l'essai documentaire (ou documentaire de création). Car, si la définition la plus courante du cinéma documentaire attribue à ce dernier le mandat d'expliquer le monde, une autre acception de ce cinéma lui reconnaît plutôt la possibilité de contribuer au savoir en *exprimant* des manières d'être au monde, en les donnant à voir, entendre, ressentir, laissant au spectateur le soin (et le plaisir) de les rationaliser. Je reconnaissais ma démarche dans cette tradition poétique et non explicative. En cohérence avec le constat que la nuit induit un rapport au monde qui lui est propre, le film s'acheminait en effet vers une forme expérientielle. Il s'agissait non pas d'expliquer mais d'évoquer ce rapport au monde particulier, c'est-à-dire spécifiquement nocturne.

Puis, est venu un moment où ce parti-pris créatif s'est reconnu dans le système philosophique élaboré par Merleau-Ponty. Dès lors, il m'est apparu que les deux démarches devaient se

croiser afin de faire de l'œuvre de création en chantier (à l'étape du montage²), un terrain d'expérimentation de cette recherche et de réfléchir au processus créatif avec les outils conceptuels acquis à l'étude de Merleau-Ponty. La thèse devenait alors une recherche création.

Dorénavant, cette thèse devait donc porter sur les choix esthétiques, narratifs et technologiques du film en rapport avec ce parti-pris et en situant le traitement de la nuit dans l'œuvre par rapport aux modèles identifiés dans l'histoire du cinéma. En d'autres termes, il s'agissait désormais de vérifier en quoi ces choix pouvaient se comprendre rétrospectivement dans une perspective phénoménologique et comment ils étaient cohérents avec un rapport de coappartenance à la nuit.

Structure de la thèse

La problématique

Le premier chapitre, qui expose la problématique, examine d'abord les valeurs métaphoriques que le monde occidental projette sur la nuit et la noirceur. On y observe aussi comment celles-ci sont exprimées au cinéma à travers des états spécifiquement nocturnes. On interroge ensuite les déterminants technologiques, culturels, institutionnels qui agissent sur le traitement de la nuit cinématographique et enfin les rapports entre le cinéma et la modernité.

Après une brève introduction sur la nuit en arts, la revue de littérature porte sur les ouvrages s'intéressant spécifiquement à la nuit au cinéma en insistant sur deux moments

² Bien que le film en était à l'étape du montage au moment où la thèse est devenue une recherche création, il a pu grandement bénéficier d'un mouvement d'aller-retour entre théorie et pratique dans la mesure où c'est véritablement au montage que se fixe l'écriture d'un film documentaire. De plus, ainsi que je l'ai expliqué au chapitre V, depuis le début de la production, j'entrevois de travailler avec la noirceur dans l'image, un choix qui s'est avéré cohérent avec le deuxième modèle du traitement de la nuit au cinéma.

emblématiques, soit l'expressionnisme allemand et le film noir américain et en se penchant sur la nuit cinématographique à l'ère du numérique. La problématique se clôt sur l'hypothèse selon laquelle deux postures épistémologiques peuvent se percevoir dans le traitement de la nuit au cinéma.

Le cadre théorique

La phénoménologie de Merleau-Ponty vient soutenir l'analyse du traitement du nocturne au cinéma, en premier lieu par l'importance première qu'elle accorde à la perception. En effet l'obscurité, entravant la perception visuelle, pose un défi au cinéma qui est un médium de lumière. De plus, le concept de chair dans lequel s'effectue l'imbrication du corps et de l'esprit, du sujet et du monde, et où se réalise la réversibilité de sentant et du senti, ce concept donc, défait le dualisme platonicien et permet de penser la nuit autrement que dans un rapport d'opposition avec le jour (ou avec la lumière). C'est par le concept de chair que l'on peut comprendre ce qui constitue notre rapport antique à la nuit. Ce concept permet aussi d'examiner comment notre corporéité détermine le rapport au nocturne. Enfin, la chair offre une base à partir de laquelle il est possible de critiquer le concept d'objectivité attaché au cinéma documentaire classique.

Le principe de « retour aux choses mêmes » qui consiste à réfléchir à notre relation au monde sans son « vêtement d'idées » y est aussi mis à contribution. Écartant les constructions théoriques et les habitudes que nous avons acquises sur notre connaissance du monde et qui s'interposent entre lui et nous, ce principe donc peut servir de guide dans le contexte d'un film documentaire, à plus forte raison un documentaire de création.

Le fait que le volet création de cette thèse se positionne dans le champ du documentaire de création m'a aussi amenée à considérer la critique de la conception représentationnelle du langage opérée par le tournant linguistique. Cette critique est en effet pertinente pour fournir des assises théoriques au documentaire de création. Pour Humboldt, initiateur de cette

critique, le langage est issu de la biologie même de l'être humain et non pas d'une pensée qui la surplombe. Cette acception du langage, peut donc s'articuler au concept d'incarnation chez Merleau-Ponty. De plus, cette critique, qui se fonde sur une conception non instrumentale du langage, permet de questionner le rapport au réel dans le cinéma documentaire en même temps qu'elle ouvre des perspectives pour réfléchir à un rapport au monde spécifiquement nocturne.

Enfin, l'analyse du langage poétique, par Paul Ricœur, permet d'élaborer une fonction poétique du cinéma documentaire et son rapport au réel.

Démarche méthodologique

L'approche heuristique qui prend en compte la connaissance acquise par le praticien convient particulièrement à la recherche création. Procédant par allers retours entre l'expérientiel et la conceptualisation, elle fournit un modèle méthodologique susceptible d'éclairer le processus de création.

Les textes réunis par Gosselin et Le Çoguiéc (2006) apportent des bases théoriques pour comprendre la méthode et l'appliquer à cette thèse. Je m'appuie aussi sur l'ouvrage de Chantal Deschamps, *Le chaos créateur*, qui décrit le processus de création en quatre étapes : la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification.

Cette approche est articulée à la compréhension et au cercle de compréhension tels que développés par Gadamer. L'importance du langage dans nos rapports (même muets) au monde révèle l'armature sur laquelle peut se construire une œuvre de création. On voit également qu'avec *l'épochè*, l'herméneutique fournit aussi un outil conceptuel pertinent pour discuter de la démarche du cinéaste et particulièrement du documentariste.

Ces deux approches, heuristique et herméneutique, se rejoignent et se complètent en ce qu'elles ouvrent un espace aux événements de la vie, susceptible de nourrir la théorie. De plus, elles accueillent toutes deux la subjectivité comme lieu de rencontre possible entre le créateur et le public.

Analyse et discussion

Outilleée des concepts tirés du cadre théorique et des approches méthodologiques, je procède ensuite à l'analyse des deux grands courants identifiés dans le traitement de la nuit au cinéma. L'analyse du premier film prétendument tourné en extérieur nuit, *Pan American Exhibition by night*, de Porter et Smith permet de montrer que les liens intimes entre le cinéma et la modernité instaurent un rapport dualiste au monde. Ce courant dualiste dans le traitement de la nuit sera plus tard normé par les studios hollywoodiens. Je m'intéresse ensuite au film noir qui en détourne les codes au sein même d'Hollywood.

Le deuxième modèle du traitement de la nuit est abordé d'abord par *Shadows*, de John Cassavetes, qui représente un versant nord-américain de la révolution des nouvelles vagues. J'y montre que ce jeune cinéaste s'empare d'une nouvelle technologie pour exprimer un rapport nocturne au monde qui se démarque de l'épistémologie dualiste. Comme on ne peut interroger la nuit dans le cinéma contemporain sans prendre acte du paradigme numérique, je tente de voir en quoi ce nouveau support cinématographique agit sur le traitement de la nuit. Enfin, le chapitre se conclut sur l'analyse d'un film d'Alexandre Sokourov, *Élégie de la traversée*, qui exemplifie, à la fois le modèle non dualiste du rapport à la nuit, et une exploration cinématographique le situant dans le documentaire de création.

NUITS, exprimer des états nocturnes

Enfin, le chapitre V tente de retracer les décisions qui, à différentes étapes de la création, ont contribué à inscrire le film dans une épistémologie non dualiste. Il cherche aussi à y

reconnaître les acquis de la théorie dans le processus de création et, inversement, les apports de la pratique à la réflexion théorique.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Introduction

Dans le cadre d'une recherche devant mener à un film documentaire, j'ai pris conscience de ce qui m'est apparu alors comme une érosion de la nuit dans le monde contemporain. Les technologies contemporaines de communication permettent en effet de communiquer avec un monde toujours éveillé en traversant les limites spatiotemporelles des fuseaux horaires. Après les grandes entreprises industrielles, qui ont depuis longtemps adopté les trois « quarts » de travail de huit heures, ce sont aujourd'hui des commerces et services qui restent ouverts tard en soirée, voire toute la nuit. J'y découvrais aussi que nous dormons en moyenne 90 minutes de moins par jour que nos ancêtres du début du XX^e siècle. (Gwiazdzinski, 2003, p.35).

En fait, il s'agit sans doute d'une métamorphose de notre expérience de la nuit plutôt que de sa disparition ou de son érosion. Nous perdons l'habitude de l'obscurité totale, surtout dans les villes, et nous ne considérons plus la nuit comme un obstacle à la poursuite de la plupart de nos activités diurnes. Mais la nuit demeure. C'est plutôt notre rapport au monde nocturne qui change. Aussi, plus que les enjeux sociaux que posent ces transformations, je me suis demandé de quelle manière se modifie notre rapport à la nuit. Mais la question qui surgit immédiatement consiste à se demander de quoi est fait ce rapport?

Dans les prochaines pages, je pencherai donc sur les valeurs qui fondent notre rapport à la nuit dans le monde occidental et sur leur présence dans la nuit au cinéma. Je m'intéresserai ensuite aux facteurs technologiques, culturels et institutionnels qui agissent sur elle avant de poser les rapports que le cinéma entretient avec la modernité depuis ses origines. Enfin, ce chapitre se fermera après une revue de la littérature en ce qui concerne la nuit au cinéma.

1. 2. La nuit dans la philosophie occidentale

Depuis Platon, qui a fait de la lumière une métaphore de la vérité et de l'idée pure, indépendante du monde sensible, l'Occident conçoit la lumière du jour comme une allégorie de l'esprit qui organise le monde. La lumière solaire y est en effet associée à l'idée de l'esprit et de l'ordre, alors que les ténèbres apporteraient le désordre, voire le chaos et la pesanteur de la matière. Quant au récit judéo-chrétien de la création du monde initiée par le *Fiat Lux!* (*Que lumière soit!*), il confirme le statut de la nuit comme chaos primordial et celui de la lumière, comme condition de la pensée créatrice d'ordre. On ne s'étonnera donc pas de voir Descartes, dans *Le discours de la méthode*, se représenter le travail de sa pensée comme un parcours dans la nuit à la recherche d'une vérité (Leyenberger, p. 14). Au 18^e siècle, les philosophes, appelés précisément les Lumières, consolident cette valorisation de la lumière et de son corollaire, la clarté, comme métaphores de la connaissance et du savoir en les opposant à l'« obscurantisme », c'est à dire aux ténèbres de l'ignorance.

Cette conception de la nuit, comme envers de l'ordre diurne et de la pensée rationnelle a perduré jusqu'à nos jours. La vision étant, depuis les débuts de la modernité, associée à l'intelligibilité, l'obscurité qui affecte le sens de la vue apparaît, encore aujourd'hui, comme une puissance déstabilisante susceptible de nuire à l'organisation du monde. Le langage de tous les jours en fournit de nombreux exemples : une situation, un personnage qualifiés d'« obscurs » apparaissent peu engageants. Qu'on pense aussi aux formes de langage qui appellent à « faire la lumière sur une affaire », ou « agir avec transparence », etc.

Mais la nuit est aussi perçue comme bénéfique lorsqu'elle favorise le repos, le retour sur l'intime, le foyer familial, la sexualité. Ou encore lorsque que la pensée rationnelle et utilitaire, qui domine le jour, cède la place à une autre forme de présence au monde. Cette dernière s'exprime dans la fête sous toutes ses manifestations sacrées, religieuses ou laïques (célébrations du solstice, liturgies nocturnes, processions au flambeaux, carnaval, etc.) qui

permettent de rompre avec l'ordre diurne. La nuit favorise aussi la pensée réflexive et la méditation. Encore aujourd'hui, même dans le discours scientifique, persistent des métaphores reliées à la nuit qui la positionnent en tension avec le discours rationnel. Jean Lancri intitule un texte sur la création artistique comme champ de recherche « Comment la nuit travaille en étoiles et pourquoi » (Gosselin, Pierre et Éric le Coguiac, 2006). On attribue en effet à la nuit des formes de pensée qui, sans lui être exclusives, sont favorisées par elle. Enfin, parce qu'elle affecte la vision, la nuit ouvre aussi un champ à l'exercice de l'imaginaire. Ce que l'œil ne peut percevoir est imaginé, inventé. L'obscurité, surtout lorsqu'elle est grouillante de sons, d'odeurs et de frôlements indéfinis, se peuple de créatures conçues par l'esprit.

La nuit, on le voit, est connotée à la fois de valeurs négatives et positives dans la culture occidentale. Le versant négatif s'explique peut-être du fait que l'humanité, sur le plan biologique, est avant tout diurne. La scansion qui plonge le monde dans l'obscurité toutes les 24 heures représente un élément structurant fondamental de notre rapport au monde. Depuis toujours, nous sommes assujettis à cette scansion qui a déterminé nos conditions de survie. La nuit représente pour l'humanité un versant inconnu du monde, un versant qu'elle investit de mystère et où elle projette ses créations fantasmatiques.

De cette ambivalence qui marque notre rapport à la nuit, on trouve des manifestations au cinéma qui en explore toutes les combinaisons: méfiance et attrait, danger et réconfort, étrangeté et intimité, égarements et ressourcement.

1. 3. Connotations de la nuit au cinéma

La nuit cinématographique est maléfique lorsqu'elle recouvre toutes les formes de criminalité. Depuis les débuts du cinéma, la nuit est hantée par des personnages qui incarnent le mal (*Histoire d'un crime*, F. Zecca, 1901; *Loulou, La boîte de Pandore*, Pabst, 1929; les nombreuses incarnations de Jack l'éventreur, etc.). L'expressionnisme allemand et le film

noir sont peuplés d'êtres déçus ou égarés (assassins, policiers corrompus, femmes fatales, etc.). Dans le film d'horreur, ces créatures nocturnes, ayant franchi les marges de l'humanité (vampires, morts vivants), constituent des expressions paroxystiques du caractère maléfique de la nuit. Mais le plus souvent, la nuit porte aux dérives urbaines (*After Hours*, Scorsese, 1985) à la déraison (*Häxan, la sorcellerie à travers les âges*, Christensen³, 1922, *Eyes Wide Shut*, Kubrick, 1999). La déchéance sociale des gens « bien » est une thématique récurrente (*Blue Angel*, Sternberg, 1930) et particulièrement dans le cinéma danois des années 1910 (*La tentation des grandes villes*, Blom, 1910; *L'Abîme*, Blom, 1911). La nuit représente aussi le temps des crises et des désunions (*La Notte*, Antonioni, 1961). Inversement, la nuit au cinéma peut être propice à l'expression des désirs et fantasmes (*Toute une nuit*, Akerman, 1982; les nombreuses adaptations cinématographiques du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare)⁴, ou à l'accalmie entre deux jours de combats (*The Thin Red Line*, Terence Malik, 1998). Elle permet des rencontres imprévues (*Night On Earth*, Jarmush, 1991). Sans compter toutes les scènes d'amours, de réconciliation et de promesses sur fond de soleil couchant.

Dans le cinéma classique, l'ambivalence de notre rapport à la nuit se loge le plus souvent au cœur d'une dualité. Lorsque la nuit est maléfique, c'est qu'elle défait l'ordre rassurant du jour. Si, au contraire, elle s'avère bienfaitrice, c'est encore en opposition ou en résistance aux lois qui régissent le monde diurne, celui-ci étant perçu comme trop normatif, ou jugé corrompu, ou rendu invivable par le conflit. Il est intéressant de remarquer que cette ambivalence est principalement nocturne.

Ce préambule esquisse à grands traits le terreau symbolique à partir duquel émergent les figurations de la nuit au cinéma. Sans m'y attarder davantage car mon propos n'est pas de dresser un inventaire des thématiques nocturnes au cinéma, il faut quand même rappeler que

³ Ce film offre un bel exemple d'une posture ambivalente à l'égard de la nuit. Tout en tenant un discours inspiré des Lumières, il manifeste un attrait certain pour l'obscurité et les comportements sexuels associés à la sorcellerie.

⁴ La première version de *A Midsummer Night's Dream* semble dater de 1935, par Max Reinhardt, à la Warner Bros, sans compter les nombreuses productions pour la télévision.

ces formes métaphoriques sont constamment reconfigurées selon les paramètres technologiques, historiques et culturels, au sein desquels elles s'inscrivent.

1.4. Déterminants technologiques, culturels, institutionnels

Depuis les débuts de son existence, le cinéma entretient une relation particulière avec la nuit. Car le cinéma, par définition, consiste à imprimer des images sur une pellicule sensible... à la lumière. Même les technologies vidéographique et numérique, dont les modes de captation et de projection diffèrent du film, ont aussi besoin de lumière pour produire une image. La production d'une image où domine l'obscurité représente donc un défi pour les artisans du cinéma. Il s'agit de vaincre le paradoxe qui consiste à éclairer la nuit pour obtenir une image, tout en préservant une impression d'obscurité. Encore aujourd'hui, les directeurs photo nous rappellent constamment que pour voir la pluie ou la neige à l'écran, il faut les éclairer. De même, pour rendre la nuit visible, on recherche (ou on simule) des sources lumineuses : la lune, les fenêtres éclairées d'un paysage urbain, les traînées lumineuses de la circulation automobile, etc.

Le cinéma exige donc certaines conditions minimales de lumière pour capter une image. Tout au long de l'histoire du cinéma, les perfectionnements technologiques apportés par ses artisans et industriels (puissance et malléabilité des sources d'éclairage, performance des lentilles, sensibilité des pellicules, format des capteurs numériques) ont influencé et modelé le traitement de l'obscurité. On peut en conclure que la figuration de la nuit au cinéma est conditionnée, pour une part, par la technologie qui lui est propre. Mais la technologie et ses avancées ne déterminent pas, à elles seules, l'image nocturne au cinéma.

Ainsi, les nuits des comédies musicales hollywoodiennes sont étonnamment claires et l'obscurité y est toujours relative. Non pas que l'appareillage cinématographique ne puisse créer des noirs profonds et des éclairages contrastés. Mais cette esthétique ne convient pas à l'esprit des comédies musicales. D'ailleurs, une décennie plus tôt, les studios hollywoodiens

tournaient des films d'horreur ou de crime dans lesquels les nuits étaient d'une noirceur appuyée évoquant l'atmosphère trouble du roman noir du 18^e siècle. Les diverses formes que prend le traitement de la nuit au cinéma témoignent donc des sensibilités spécifiques d'une culture ou d'une époque. Ce qui laisse entendre qu'une corrélation est nécessaire entre ces sensibilités sociales et les avancées technologiques dans l'émergence d'une représentation de la nuit cinématographique.

Par contre, au sein d'une même culture et au même moment historique, différentes figures de la nuit peuvent aussi coexister. *Shadows*, de John Cassavetes, par exemple, est produit la même année et dans le même pays que *Some Like it Hot*, de Billy Wilder (1959). Pourtant, la nuit y est traitée de manière on ne peut plus différente. L'image de la nuit dans *Shadows* semble non seulement brouillonne, résultat d'une pellicule 16mm poussée à la limite de sa sensibilité, mais elle témoigne aussi d'une indifférence déconcertante à l'égard des repères temporels, mettant ainsi à l'épreuve la compréhension du spectateur. Par contre, la nuit de la comédie wilderienne apparaît toujours claire, parfaitement lisible et ne cause aucun inconfort au public. Il y a bien sûr une différence de regard et de génération entre Wilder (53ans) et Cassavetes (30 ans) en 1959. Mais la vision des auteurs, pas plus que la technologie, n'est le seul déterminant dans la facture de leurs films respectifs.

Jean-Pierre Esquenazi, dans *Sociologie des œuvres* (2007) démontre qu'une œuvre naît toujours au sein d'un contexte formé d'institutions avec leurs directives, d'énonciations d'auteurs au sein de ces institutions, de contraintes économiques, politiques, et enfin d'interprétations par les publics qui prêtent vie à l'œuvre. Dans les deux exemples choisis, l'économie de production établit déjà un premier cadrage. Wilder, qui œuvre au sein d'un studio hollywoodien, bénéficie d'un budget d'un peu moins de 3 millions de dollars⁵ et Cassavetes commence son tournage avec deux mille dollars recueillis grâce à un appel à tous sur les ondes d'une émission de radio...de nuit. Le film de Wilder obéit aux règles strictes du credo hollywoodien en ce qui concerne la clarté du récit et la lisibilité de l'image (Bordwell, Staiger, Thompson, 2002). Cassavetes, pour sa part, travaille à New York avec un laboratoire

⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0053291/business>; consulté le 21 novembre 2013.

formé pour les besoins du film et qui se situe dans la mouvance de l'expérimentation théâtrale. Privilégiant une conception de la vérité du jeu, il fait fi de plusieurs conventions du cinéma hollywoodien, notamment en ce qui concerne l'éclairage qui doit constamment s'adapter aux déplacements des acteurs (Carney, 2001). D'où une image de nuit souvent « sale », inégalement éclairée et des réflexions non orthodoxes.

Or, ces deux champs culturels sont soumis à des prescriptions spécifiques. Même à l'écart des grands studios, Cassavetes s'inscrit dans une mouvance artistique qui dicte aussi ses règles et ses interdits. Lors de sa première projection publique, le film est louangé par Jonas Mekas, cinéaste indépendant et critique influent au sein d'une certaine avant-garde cinématographique. Mais après que Cassavetes, insatisfait, eut tourné de nouvelles scènes et refait complètement le montage, le film s'attire les foudres du même Mékas qui n'y reconnaît plus les qualités du film original. Cependant, *Shadows* dont l'auteur revendique l'influence du néoréalisme italien (Carney, 2001) remportera le prix de la critique au festival de Venise en 1960, et Cassavetes sera plus tard reconnu par *Les Cahiers du cinéma*.

Ces exemples montrent que le traitement de la nuit au cinéma répond à un réseau complexe de contraintes et de modèles qui débordent largement les seuls choix esthétiques et technologiques. Dans un mouvement réflexif sur le film *Nuits*, je me suis demandé comment ces paramètres avaient agi, parfois peut-être à mon insu, tant du point de vue de l'usage fait de la technologie numérique de haute définition que de mes choix narratifs et esthétiques. On y reviendra.

Pour le moment, arrêtons-nous sur un des premiers déterminants qui marque le cinéma et son rapport à l'obscurité, c'est-à-dire le contexte sociologique au sein duquel il apparaît au 19^e siècle.

1.5. Cinéma et nuit moderne

Depuis le congrès de la FIAF⁶ à Brighton en 1978, chercheurs et historiens situent les premiers balbutiements du cinéma au milieu d'un foisonnement d'appareils qui, au 19^e siècle, cherchent à produire et perfectionner l'illusion d'images animées dans le sillage de la lanterne magique : notamment le praxinoscope et phénakistiscope en Europe, le kinétographe et kinétoscope aux États-Unis. Ces appareils se trouvent au sein de diverses formes de spectacles : café-concerts, music halls, théâtres d'ombres, etc. L'invention des frères Lumière, le cinématographe, autant que celle d'Edison, le kinétoscope, appartient à cette famille d'objets et de pratiques davantage voués à l'*attraction* qu'au récit cinématographique tel que nous le connaissons aujourd'hui (Gaudreault, 2008, p. 95).

Chose certaine, ces premières vues qui s'animent devant les yeux des publics occidentaux vers les années 1890 appartiennent à la même famille d'inventions merveilleuses et parfois terrifiantes qui surgissent dans la foulée de la révolution industrielle : train, téléphone, lumière électrique, phonographe. Ces nouvelles technologies transforment les modes de vie et l'organisation travail, de même que les rapports à l'espace et au temps, incluant le temps nocturne. Car ce paradigme aura pour effet d'accélérer, en même temps que le développement des communications, les migrations des paysans qui se transforment en ouvriers urbains, la croissance des villes, la fabrication massive de biens de consommation, l'expansion de l'éclairage public... et donc le recul de l'obscurité nocturne. Dans cette avancée de la modernité sur la nuit, l'électricité joue un rôle de premier plan.

Plusieurs années avant les premières projections cinématographiques, les spectacles de lumière, notamment les illuminations de monuments et édifices publics, constituent dans les grandes villes américaines et européennes, des mises en scène de la lumière sur fond de nuit. La lumière électrique, dit Caroline Marvin,

⁶ Fédération Internationale des Archives du Film

[...] expressed the sense of unlimited potential that was a staple of nineteenth century discourse about the future of electricity. [...] It was present in exhibitions, fairs, city streets, department stores and recreation areas. It was physically and symbolically associated with whatever was already monumental and spectacular. (1988, p. 158)

En 1881, la grande Obélisque de la Place de la Concorde à Paris fait l'objet d'une mise en lumière spectaculaire (Marvin, p. 161). Et tout au long des années 1880 et 1890, des spectacles de lumière dans différentes villes américaines soulignent des événements tels que la fête nationale ou le 400^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. (Marvin, 1988 ; Whissel, 2008)

Mais s'il contribue à rehausser l'éclat des fêtes nocturnes, le but recherché par l'éclairage artificiel était entre autres (d'abord?) d'allonger la journée de travail dans les ateliers et les usines au-delà des heures normalement éclairées par le jour naturel. « De façon plus conséquente que nulle part ailleurs, la nuit fut changée en jour dans l'usine. » (Schivelbusch, 1993, p.14). De même, si les rues éclairées sont désormais plus sécuritaires après la tombée de la nuit, elles deviennent, dans le même mouvement, plus susceptibles d'être contrôlées par les pouvoirs. Car la progression de l'éclairage artificiel des rues urbaines s'accompagne d'un accroissement parallèle du contrôle policier (Cabentous, 2009). Wolfgang Schivelbusch souligne d'ailleurs l'empressement avec lequel les insurgés, tout au long du 19^e siècle, éteignent les lampes de rue (au gaz) pendant les nuits de troubles. (1993, p. 84 à 96).

C'est dans ce contexte de célébration de la modernité, du monde nouveau qu'elle annonce, et d'engouement pour la lumière en particulier, que le cinéma fait son apparition. Mais parmi ces nouveautés, le cinéma a ceci de particulier qu'il est à la fois un produit et un témoin de la modernité. Il n'est donc pas étonnant, de trouver dès les premières scènes en « extérieur nuit », au début du XX^e siècle, une forme de jubilation à filmer les différentes sources de lumière : monuments illuminés, marquises des théâtres et cinémas, parcs d'attraction, lampes de rues... Mais le cinéma témoigne aussi de la méfiance et du malaise à l'égard des modes de vie induits par l'industrialisation. Dès les années 1910, par exemple, le cinéma danois raconte des histoires où la nuit est le théâtre de scènes de catastrophe : *Atlantis*, Blom, 1913, dont le

désastre maritime n'est pas sans rappeler celui du Titanic un an auparavant ou *La tentation d'une grande ville*, 1911, du même auteur, qui raconte la déchéance d'un noceur ayant cédé aux plaisirs de vie nocturne amenés par la modernité.

Un tel partage des sentiments inspirés par la vie moderne se superpose à l'ambivalence identifiée plus haut et qui marque notre rapport à la nuit. Même « civilisée » par l'éclairage électrique, la nuit demeure un lieu de menace et de perdition possibles. Ambivalence qui trouvera un lieu d'expression privilégié dans le cinéma allemand de la République de Weimar.

1. 6. Revue de littérature

En 2004, je participais à Cerisy, à un colloque, *La nuit en questions*, qui réunissait des chercheurs en sciences humaines, en sciences sociales, des créateurs en musique, arts visuels, etc. Les actes du colloque, (Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. 2005) montrent qu'autour de la nuit se recoupent des champs de recherche et d'intervention variés : depuis la représentation de la nuit dans la Grèce antique jusqu'aux législations rendues nécessaires par les modes de vie nocturnes du 21^e siècle. En fait, la nuit devenant un sujet d'intérêt pour les chercheurs et créateurs de diverses disciplines, les productions médiatiques et artistiques de même que les publications, scientifiques ou non, se sont accrues, particulièrement au cours des dix dernières d'années. En fait, j'apprenais récemment la création d'un site consacré à la nuit urbaine, dirigé par William Straw, professeur de l'Université McGill à Montréal, *The Urban Night, a interdisciplinary research project on cities and the night* (<http://theurbannight.com>).

En 2004, la même année que le colloque de Cerisy, Christopher Dewdney publiait *Acquainted with the Night: Excursions through the World After Dark*, un essai qui se propose d'explorer le monde nocturne dans une perspective pluridisciplinaire. Son approche, à la fois poétique et documentée, oscille entre descriptions phénoménologiques d'activités nocturnes (jeux d'enfants, retour du travail, etc.), compte rendu de connaissances scientifiques (rythmes

circadiens, activités biologiques), dimensions historiques (fêtes nocturnes de l'Antiquité, avènement de l'éclairage électrique), récits mythologiques, évocations littéraires et artistiques. Structuré en 14 chapitres dont 12 correspondent à une heure de la soirée et de la nuit (de 18h00 à 5h00), le livre entremêle réminiscences personnelles et données sociologiques, ce qui lui confère la forme d'un essai poétique où la nuit est appréhendée par de multiples points d'entrée. Je dois dire que lorsque j'ai pris connaissance de ce livre au moment de sa sortie, j'ai eu le sentiment désagréable d'avoir été devancée tellement l'approche, inspirée de la phénoménologie, de même que la recherche, recoupaient les mêmes terrains que mon projet de film. De plus, l'ouvrage, dont certains chapitres sont écrits à la première personne, interpellait mes interrogations quant à la manière d'inclure dans l'œuvre des expériences personnelles. Mais la littérature et le cinéma disposent de moyens d'expression qui leur sont propres. Et surtout, il m'est apparu avec le temps que l'œuvre, dont je cherchais par tâtonnements la forme idéale, n'avait pas à restituer l'ensemble de la matière absorbée pendant la recherche. Cette matière devait plutôt constituer un terreau où l'œuvre prendrait racine et où mon imaginaire pourrait se nourrir. Aussi, tout en se situant dans une certaine parenté avec l'œuvre de Dewdney, mon projet de création s'en démarquerait nécessairement par la singularité de mon expérience.

Pour les besoins de cette étude, la revue de littérature s'ancre dans trois moments de l'histoire du cinéma dans la mesure où, pour chacun d'eux, la nuit pose un problème particulier. Il s'agit de l'expressionnisme allemand des années 1920, le film noir américain des années 1940-50 et enfin la nuit des années 2000 de plus en plus tournée en format numérique. La littérature sur l'expressionnisme allemand et sur le film noir est considérable. Dans ces deux cas, je me suis concentrée sur les premiers ouvrages qui demeurent aujourd'hui des références abondamment discutées et sur les ouvrages récents qui pouvaient présenter certains liens avec mon sujet.

Mais avant d'aborder la nuit au cinéma, il m'a semblé pertinent d'interroger la représentation de la nuit dans la tradition picturale car la nuit cinématographique est redevable à des traditions visuelles plus anciennes que le cinéma. Toute nouveauté naît au milieu d'un réseau

de formes et de croyances. Et bien qu'intrinsèquement lié à la modernité, le cinéma hérite nécessairement de rapports à la nuit qui lui sont antérieurs. Aussi, sans procéder à une revue exhaustive de la littérature sur la nuit en arts plastique, ce qui aurait largement débordé les paramètres de cette thèse, il m'a semblé pertinent de consulter des ouvrages qui permettent de comprendre cet héritage. Notamment des études sur l'ombre et le noir.

1. 6. 1 La nuit dans la tradition picturale

Une des premières constatations qui s'est imposé est le caractère d'irreprésentabilité de la nuit dans la tradition chrétienne médiévale. Maria Rzepinska, dans un texte sur le ténébrisme (1986) explique ainsi l'absence du noir dans l'art pictural du Moyen Âge chrétien: « There was no room for darkness [...] Darkness was associated with evil, negation, non-being and sin and was thus evaluated as negative. » (p. 97). La radicalité de cet interdit quant au traitement de la nuit qui la rend irreprésentable m'intéressait dans la mesure où elle révèle, dans le domaine pictural, l'intensité de l'inquiétude du rapport à la nuit qui a marqué la culture occidentale. Une étude des enluminures du *Livre d'heures de Jacques de Chastillon* (2002) au XIV^e siècle m'avait d'ailleurs fait remarquer que les scènes nocturnes y sont dépeintes avec les mêmes couleurs éclatantes et la même luminosité que les scènes de plein jour. Ce sont des détails figuratifs tels qu'une lune ou des étoiles dans un ciel bleu, une lampe ou la flamme d'une torche qui réfèrent à une obscurité invisible par ailleurs. Car Dieu étant lumière, obscurcir un paysage, c'est porter atteinte à la présence divine dans le monde. Christophe Vitali, directeur du musée Haus der Kunst, de Munich, précise que la nuit est non seulement irreprésentable en peinture, mais qu'elle demeure aussi impensée. « Pendant tout le Moyen Âge, la nuit est exclue, elle est tabou. Ni la littérature, ni la philosophie ne traitent de la nuit. [...] Le thème n'apparaît qu'avec la dernière phase du gothique.» (1998). Si la lumière signifie la présence de Dieu et la nuit celle du mal, on ne s'étonnera pas de que c'est par le moyen de l'ombre que l'humain apparaît dans la peinture.

L'*irreprésentabilité* de la nuit est progressivement remise en cause à partir du *Quattrocento* italien, notamment avec l'invention de la perspective. L'organisation de l'espace vers un point central « creuse » le tableau pour créer une illusion de profondeur. Cet espace est aussi modelé par le rendu des ombres et des lumières qui créent l'illusion du relief. L'introduction de l'ombre, dans la peinture de la Renaissance, ouvre un espace à la présence sensible de l'humain. Jusque là, l'idée de Dieu irradiait le monde pictural de sa lumière éternelle. Désormais l'ombre permet à la finitude humaine de s'exprimer et donc à l'être humain d'habiter le monde. Or, selon Pline l'Ancien, l'ombre elle-même serait à l'origine même de la peinture occidentale.

Dans son ouvrage, *Brève histoire de l'ombre* (2000), Victor Stoichita commente cette légende, relatée par Pline l'Ancien. À la veille du départ de son compagnon, une jeune Corinthienne aurait dessiné le contour de son ombre projetée sur un mur par la lumière d'une chandelle. Ce récit a lieu la nuit, ou du moins dans l'obscurité. Stoichita, y trouve matière à méditation sur l'ombre qui témoigne de la présence des corps et des objets dans le monde. L'ombre y acquiert un statut tout aussi essentiel que celui de la lumière dans la représentation occidentale. Citant Hegel, Stoichita rappelle cependant que :

'Lumière pure et obscurité pure sont deux vides qui sont la même chose'. Ce n'est que la lumière assombrie, c'est-à-dire déterminée par l'obscurité et l'obscurité éclairée, c'est-à-dire déterminée par la lumière, qui permettent de voir quelque chose '...parce que seules la lumière assombrie (*getrübe Licht*) et l'obscurité éclairé ont la différence en elles-mêmes et par là sont être déterminé (*Dasein*).' (cité p. 8).

Cette compréhension du rapport entre lumière et obscurité est parente des concepts de coappartenance et d'incarnation qu'on développera plus loin. Lumière et obscurité « pures », par leur connotation essentialiste ne peuvent appartenir au monde humain. L'obscurité totale, lorsqu'elle devient noir absolu, devient à la fois l'affirmation de l'anti-représentation et le lieu de tous les possibles comme Stoichita le remarque à propos du *Carré noir* de Malevitch (2000, p. 205). Mais l'ombre est une manifestation de la vie car seuls les corps vivants et les choses du monde projettent une ombre. Quant aux morts et aux dieux, ils *sont* ombres. (Stoichita, p.45).

Mais l'ombre, qui révèle (et trahit) parfois la présence humaine, peut aussi s'avérer menaçante car elle transporte une portion de nuit en pleine lumière. Les cinéastes dits expressionnistes allemands l'ont compris en exacerbant, chez leurs personnages maudits, l'ombre portée qui plane sur le monde et sur les corps de leurs victimes. Et cela même chez les non-vivants, notamment les vampires qui, selon les légendes, n'ont pas d'ombre! Quant aux damnés du film noir, ils errent dans les nuits urbaines suivis ou précédés de leur ombre qui les désigne comme des parias ou des victimes de la modernité. On y reviendra.

1.6.2 La nuit au cinéma

Plus récemment, deux auteurs français se sont intéressés à la présence de l'ombre au cinéma. S'inspirant lui aussi de la légende de Pline l'Ancien, Dominique Païni, alors programmateur à la Cinémathèque française, proposait, dans *L'attrait de l'ombre* (2008), une « programmation écrite », soit un recueil de courts textes qui analysent la présence de l'ombre dans des œuvres filmiques des années 1920 jusqu'à la dernière décennie du XX^e siècle. Quant à Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre* (2012), il rappelle que s'il est traditionnellement, considéré comme un art de la lumière, le cinéma est aussi un art de l'ombre et que celle-ci en constitue même le fondement essentiel. Sur l'écran, la lumière pure ne peut qu'éblouir. Ce n'est que lorsqu'elle entre en rapport avec l'ombre que des formes deviennent possibles.

À travers de nombreux exemples, Païni comme Aumont décrivent divers jeux de composition entre ombre et lumière et leurs effets sur le récit ou sur la construction formelle des films. Il est intéressant de noter que les deux auteurs reconnaissent à l'ombre un statut ontologique qui, souvent, est aussi attribué à la nuit. Le monde de l'ombre ne se définit pas uniquement comme le versant négatif de celui de la lumière, dit Aumont évoquant Jun'ichiro Tanizaki (*Éloge de l'ombre*, 1933). « Il a son temps propre, sa résonance propre, ses modes propres de l'habiter et ses actions humaines privilégiées : méditation, confession, prière, mais aussi interrogatoire, torture, misère - voire meurtre. » (cité par Aumont, p. 124). Quant à Païni, il

propose un parcours à travers quatorze œuvres cinématographiques où l'ombre vibre, enveloppe, envahit et enténébre parfois. Ce parcours se termine sur *JLG\JLG, autoportrait de décembre*, de Jean-Luc Godard (1994). « Un film d'ombres brutalement fondé sur l'opposition entre les vives lumières hivernales qui hyperréalisent les paysages et l'obscurité opaque de l'atelier qui dissout les contours de la figure du cinéaste. » (Païni, p. 57). Cette mise en tension entre la lumière qui semble garante du réel et l'obscurité qui paraît l'absorber exprime l'impression d'un passage d'un monde à un autre. Mais alors qu'il clôt son ouvrage sur le regard du créateur entièrement tourné vers une nuit intérieure, Païni donne aussi un aperçu du mouvement oscillant de la pensée entre théorie et pratique dans le champ de la création.

Pour étudier et comprendre comment s'expriment au cinéma ces rapports spécifiquement nocturnes, il est nécessaire de se pencher sur ce qui les rend possibles, c'est-à-dire l'éclairage. La thèse de Fabrice Revault D'Allonnes, *La lumière dans le cinéma « moderne », approche esthétique* (1991), étudie les rapports entre les techniques d'éclairage et le passage du cinéma à la modernité au milieu du siècle dernier.

Après la deuxième guerre mondiale, le cinéma traverse une crise. La soi-disant aptitude du cinéma à représenter le réel est remise en question. Cette crise de la représentation, qui affecte autant l'esthétique, que la narrativité, les modes de production que la technologie, est abordée, par Revault D'Allonnes, du point de vue de l'éclairage.

Dans le modèle qu'il appelle le classicisme, la lumière est mise au service du sens. Elle supporte les émotions que le récit doit susciter. Cette lumière, dite expressive, souligne, voire impose, la lecture d'une scène. Ainsi le visage d'un homme, zébré par les éclairs d'une nuit orageuse risque d'être crispé, anxieux... ou dangereusement menaçant s'il est hilare. Les éclairagistes du cinéma classique fuient la lumière naturelle. Ils s'abritent plutôt dans les studios où il est possible de contrôler l'intensité, l'orientation et le modelé d'un éclairage entièrement artificiel. Ce faisant, ils composent une lecture subjective du monde.

Mais pour les cinéastes de la modernité, la seule signification possible au cinéma est l'absence de sens du monde. En ce sens, le cinéma de la modernité, marque un point tournant dans l'approche de la lumière. Celle-ci, non signifiante, ne nous fournit aucun indice sur la teneur émotive des événements d'un récit. La lumière moderne est généralement étale, plus ou moins uniforme. Pour l'obtenir, les directeurs photo de la nouvelle vague recherchent la lumière naturelle, usant parfois de réflecteurs pour renvoyer au plafond et ainsi diffuser dans une pièce la lumière du jour entrant par une fenêtre⁷.

La lumière moderne n'est d'aucun secours face à l'indifférence du monde qui « nous est livré avec son mystère, intact, sans interprétation toute faite, sans grille de lecture, toujours à déchiffrer [...] ». » (p.10) La seule signification qu'on puisse attribuer à la lumière moderne est donc l'opacité du monde, son absence de sens.

Il est intéressant de noter que le mystère, ici, n'appartient pas à l'impossibilité de voir (ou à la nuit), mais qu'il réside au contraire dans la visibilité entière, dans la pleine lumière où les choses du monde apparaissent sans ordre hiérarchique. Ce qui, indirectement, met à mal l'opposition entre nuit/chaos et jour/ordre. En cela, la modernité, portée par la nouvelle vague, va à l'encontre d'une tradition enracinée au cinéma, et qui culmine avec l'expressionnisme allemand et le film noir américain. Une tradition si solidement ancrée que, dans le champ des études cinématographiques, les publications traitant spécifiquement de la nuit portent surtout sur ces deux moments de l'histoire du cinéma.

1.6.3 Expressionnisme allemand, une affaire de lumière

1.6.3.1 Un corpus mouvant

⁷ Revault D'Allonnes note par ailleurs qu'à partir des années 1980, une lumière expressive ou « rethéâtralisée » apparaît dans les films de Coppola, Wenders, Jarmusch, Carax (p.21)

D'entrée de jeu, il convient de rappeler que la délimitation du corpus de films désignés par *expressionnisme allemand* varie selon les auteurs. Les premiers théoriciens (Kurtz, Kracauer, Eisner) à s'y intéresser ne retiennent habituellement qu'une poignée de films méritant de figurer sous la dénomination « expressionnisme ». Pour Lotte Eisner, mis à part *Le Cabinet du Dr Caligari*, (Wiene, 1919) il n'y a pas de film véritablement expressionniste, sauf peut-être *De l'Aube à minuit* (Martin, 1920). Rudolf Kurtz, pour sa part, ne retient que *Le Cabinet du Dr Caligari*, *Genuine* (Wiene, 1920), *Raskolnikoff* (Wiene, 1923), *De l'Aube à minuit*, *Torgus* (Kobe, 1921), *Le Cabinet des figures de cire* (Leni, 1924). Enfin, Barry Salt y inclut aussi *Metropolis* (Lang, 1926). En fait, la dénomination « expressionnisme allemand » pose problème dans la mesure où elle porte des préconceptions sur les films qu'elle désigne.

Si on veut la rattacher au mouvement pictural du même nom, certains, comme Jacques Aumont, s'y opposent arguant que l'expressionnisme au cinéma ne représente pas un mouvement. Dans un ouvrage néanmoins intitulé *Le cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton* (2008), il en explique les problèmes de définition. La difficulté vient du fait que ce « mouvement » réfère d'abord à un groupe d'intellectuels et d'artistes engagés, au cours des années 1910, dans une révolution culturelle visant à renverser l'ordre établi et faire advenir un homme nouveau. Or, ce mouvement qui aurait animé les révolutionnaires de novembre 1918 est mort avec l'échec de la révolution. Les films dits « expressionnistes » qui émergeront dans les années suivantes (*Le Cabinet du Docteur Caligari*, sort en 1919), ne défendent aucun programme politique ni ne soutiennent le parti-pris anti-bourgeois des pionniers expressionnistes. Seul, *De l'aube à minuit*, de Karl-Heinz Martin, (1920), ferait exception à cette règle. Aussi, à la question, « qu'entend-on par *cinéma expressionniste* ? », Aumont répond « C'est une poussée obscure, opaque qui réactualise des idées, des sensations et des sentiments romantiques, mais aussi, [...] des idées du symbolisme. » (2008, p. 28).

Dans une perspective pragmatique, Thomas Elsaesser, soutient que si l'appellation ne vaut que pour un petit nombre d'œuvres, c'est qu'il s'agit de films d'auteurs qui se démarquent de la production commerciale, Ces œuvres avaient pour mission de promouvoir une compagnie de production, la DECLA, et de valoriser le cinéma allemand comme valeur artistique dans

un pays venant de subir une défaite militaire (2009, p. 18). Critiquant la définition restrictive de Eisner sur la seule base de critères esthétiques (les œuvres dignes d'appartenir au grand art), et incluant des films populaires de la même époque, il préfère l'expression « cinéma de Weimar ». Quant à Frances Guerin, elle propos la désignation « cinéma allemand des années 1920 » afin casser le carcan politique qui les enferme dans la prémonition du nazisme

Dans le cadre de cette étude, lorsque j'emploie l'appellation « expressionnisme allemand », c'est uniquement par commodité. D'une part, je n'ai pas la prétention d'avoir une connaissance de l'ensemble de la production allemande des années 1920 et, d'autre part, je ne cherche pas dans ces films des critères esthétiques qui leur conférerait un statut particulier d'œuvre d'art. Mon intérêt dans ces films tient au fait qu'ils ont marqué un temps fort dans le traitement de la nuit au cinéma et qu'ils ont suscité une littérature abondante. J'aurais pu aussi étudier les cinématographies danoise et suédoise où le nocturne, très présent (et traité avec invention) dans les années 1910-1920, a sans doute laissé son empreinte sur les cinéastes dits expressionnistes allemands.⁸ Mais il m'a paru plus pertinent de me consacrer au cinéma allemand de la décennie suivante qui a laissé des traces prégnantes dans l'imaginaire des chercheurs en ce qui concerne la nuit cinématographique.

1.6.3.2 L'irrationnel contre le réel

Le premier ouvrage à s'intéresser aux rapports de ce cinéma avec le mouvement expressionniste en peinture, *Expressionismus und Film*, de Rudolf Kurtz, est publié en 1926. Kurtz affirme que ce sont les bouleversements sociaux et politiques que connaît l'Allemagne pendant la première guerre mondiale qui poussent les artistes à l'expérimentation formelle. Et en effet, on peut concevoir que lorsque le monde change aussi brutalement, les anciennes formes d'expression ne convenant plus, de nouvelles formes, images, métaphores surgissent de la nouvelle réalité. En ce qui concerne les peintres expressionnistes, il s'agit d'abord d'exprimer fortement une vision singulière en opposition à toutes formes de naturalisme.

⁸ Voir Lotte Eisner à ce sujet, p. 42-43

Aux yeux de Kurtz, on l'a vu, très peu de films s'engagent dans cette exigence et la soutiennent de manière conséquente. *Le Cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene (1920), atteint une forme d'achèvement dans la construction d'un monde par ses décors et ses lumières⁹. Et en effet, pour Kurtz, la nuit expressionniste, urbaine, est le théâtre d'une tension violente entre l'obscurité et la lumière. D'ailleurs, la ville expressionniste est souvent associée à la nuit. Comme la nuit, elle porte aux désordres, et inspire la peur (Courtade, 1984, p.48). Pour Kurtz, à la tombée de la nuit, la rue

[...] s'est transformée en une vision de lumière [...] où des exposants agissant à la manière expressionniste articulent l'espace, déchirent les façades, où de vifs cônes de lumière gonflent artificiellement l'atmosphère et où une 'volonté constructive' engendre 'l'irréelle intensité' d'un sentiment de la nuit. (cité par Manoni, 2008. p. 44)

En insistant ainsi sur le caractère construit et sur l'irréalisme de l'atmosphère qui baigne les scènes expressionnistes, Kurtz fait écho aux propos de Hervath Walden, dans le catalogue de l'exposition organisée en 1913 par la revue *Der Sturm* (Berlin) dont il est le directeur. Au sujet de l'artiste expressionniste, Walden explique qu'il « transforme chaque impression extérieure en expression intérieure. Il est à la fois le créateur de sa vision et créé par elle... » (cité par Francis Courtade, 1984, p 10). L'expressionnisme, pour Kurtz et Walden, serait donc une réaction autant à l'impressionnisme qu'au naturalisme. Il s'agit de projeter sur un tableau ou à l'écran, non pas une représentation du monde, mais bien l'effet de ce monde sur celui qui le perçoit et la transformation de l'impression reçue en une expression singulière. Et je serais tentée d'avancer qu'étant elle-même violemment altérée par la lumière et les effets de l'industrialisation, la nuit urbaine incite à s'éloigner d'une figuration naturaliste.

1.6.3.3 Lotte Eisner, Sigfried Kracauer et l'âme allemande

⁹ Jacques Aumont y voit plutôt « ...une importation superficielle des caractères extérieurs de l'expressionnisme peint, sans sa justification intime. » (2008, p. 23)

Après la 2^e guerre mondiale, deux ouvrages demeurés célèbres, sont publiés à peu de temps l'un de l'autre par des auteurs allemands en exil. Lotte Eisner et Siegfried Kracauer parlent peu de la nuit en tant que telle dans le cinéma expressionniste, mais ils décrivent abondamment des états qui leur paraissent associés à la nuit ou favorisés par elle : cauchemar, hallucination, romantisme, mysticisme, atmosphère morbide... Des états qu'ils associent tous deux à l'âme allemande.

En 1947, Siegfried Kracauer, dans *From Caligari to Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*, exprime l'idée que les films de la période rendent compte d'un « monologue intérieur (qui) révèle les recoins les plus inaccessibles de l'esprit allemand. » (pp. 62-63). Et ce soliloque murmure ses angoisses, ses insécurités et ses rêves cauchemardesques, comme autant d'états souvent engendrés par la nuit et l'obscurité. Bien qu'il s'emploie à décrire des traits psychologiques des Allemands à l'époque de la république de Weimar, Kracauer développe une approche sociopolitique afin de comprendre les liens entre des réalités de cette époque et les films expressionnistes. Il sera attaqué par sa contemporaine, Lotte Eisner, qui propose une approche esthétique et une définition, on l'a vu, plus restrictive de l'expressionnisme.

L'histoire a surtout retenu de Kracauer la thèse qui consiste à voir dans la cinématographie allemande des années 1920 l'expression du chaos social et la préfiguration du nazisme. Car « les recoins les plus inaccessibles de l'esprit allemand » cachent, selon lui, un désir de maître, fut-il tyran et manipulateur. Ce qu'incarneraient *Caligari*, *Mabuse*, *Nosferatu*. Cette thèse sera critiquée pour sa structure téléologique qui explique la réalité de Weimar par le nazisme comme s'il n'y aurait pas eu d'autres développements possibles de l'histoire. Bien qu'il endosse cette critique, Thomas Elsaesser reconnaît cependant au livre de Kracauer le mérite d'avoir proposé une analyse qui ne s'appuie pas sur des critères formalistes ou esthétiques « mais sur la mentalité de la période historique qui tient tous ces films ensemble. » (p. 30).

Dans un texte récent, « Relire *From Caligari to Hitler*, de Siegfried Kracauer » (2009), Leonardo Quaresima, tout en y identifiant aussi un caractère téléologique, réhabilite toutefois l'ouvrage de Kracauer, arguant que son approche sociologique, inspirée des travaux de Georg Simmel, ne pouvait avoir d'audience au sein d'une critique française d'abord cinéophile et donc plus sensible « au point de vue esthétique-critique et auteuriste » de Eisner. Alors que Kracauer s'était exilé aux Etats-Unis, Eisner, avait en effet fui à Paris où elle fréquentait le cercle d'Henri Langlois.

Lotte Eisner publie *L'écran démoniaque* en 1952. Comme Kurtz, elle note, dans la facture des films expressionnistes, les éclairages durs et violents propres à la peinture expressionnisme. Mais, reconnaissant aussi dans nombre de films de la période de Weimar, la présence du clair-obscur importé du théâtre de Max Reinhardt, elle met le lecteur en garde contre la confusion qu'il engendre : le clair obscur, dit-elle est le contraire de l'expressionnisme (1952, p.9).

Comme Kracauer, elle voit dans l'obscurité qui plane sur ces films, un climat étrange, inquiétant, du mysticisme, une fascination pour la mort, en d'autres termes des états morbides souvent associés à la nuit. Elle y perçoit aussi une « éternelle attirance vers ce qui est obscur et indéterminé (p. 13). Ces états, hérités des traditions théâtrale, littéraire et picturale, migrent vers le cinéma en préservant une forme de stylisation qui abhorre toute prétention au mimétisme de la réalité. Une stylisation qui porte un romantisme exacerbé nourri par les horreurs d'un monde quotidien bien réel et bien concret.

Mysticisme et magie, forces obscures auxquelles de tous temps les Allemands se sont abandonnés avec complaisance, avaient fleuri devant la mort sur les champs de bataille. Les hécatombes de jeunes gens précocement fauchés semblaient nourrir la nostalgie farouche des survivants. Et les fantômes qui avaient déjà hanté le romantisme allemand, se ravivaient tels les ombres de l'Hadès quand elles ont bu du sang. (p. 13)

Selon les analyses de Kracauer et Eisner, les expressionnistes font de la nuit une figure de ces états angoissés et blessés, générés par la guerre, l'échec de la révolution et la vie difficile

(c'est un euphémisme) qui s'ensuivit. Les mots « obscur », « fantômes », « ombre », « Hadès » dans la seule citation de cette page 13, de même que « cauchemardesque » et « horreur », qui reviennent dans tout l'ouvrage de Lotte Eisner, sont révélateurs de ces états et d'une familiarité avec une perception négative de la nuit.

La rue s'avère fréquemment diabolique pour les auteurs de langue allemande [...] Elles (les maisons) ont le pouvoir de se priver de leur vie et de leurs sentiments pendant le jour; elles les prêtent alors à leurs habitants [...]. Mais la nuit, les maisons réclament leur vie avec un intérêt usuraire à ces habitants irréels : elles se raidissent avec de sournois visages pleins d'une indicible méchanceté. Les portes deviennent des gueules béantes et des gorges capables de lancer des appels stridents. (*Ibid.* p.28)

Cette forme d'animisme qui, selon Eisner, serait déjà inscrit dans la langue allemande, exprime une transformation de la perception du monde qui accompagne le passage du jour à la nuit.

L'anxiété nerveuse instillée par la nuit s'exprime en peinture par un traitement de contrastes qui crée du déséquilibre, et, dans le noir, fait « jaillir (la lumière) comme un cri. [...] C'était la traduction visuelle de l'axiome expressionniste qui commande de ne viser qu'un seul objet choisi dans le chaos universel et de l'arracher à ses liens. » (*Ibid* p. 43) De même, les formes du cinéma expressionniste, héritées de la peinture, s'organisent autour de structures de chocs, de contrastes de lumière et de noirs, de rayons qui tranchent dans la matière du monde. Le vocabulaire de Lotte Eisner met en lumière la violence recherchée dans ces compositions autant picturales que cinématographiques.

Mais, dans les films que Eisner rejette du corpus expressionniste « pur », les formes empruntent aussi au clair-obscur dans lequel Max Reinhardt

[...] s'était toujours plu jusque là, à enrober les formes dans une chaude lumière que versait miraculeusement une source invisible, à multiplier ces sources, à arrondir, fondre et creuser les surfaces par le velours des ombres, dans le seul but de supprimer le vérisme et le naturalisme minutieux, chers à la génération précédente. » (*Ibid* p. 44)

Bien qu'il ne corresponde pas à la définition stricte de l'expressionnisme selon Eisner, le clair-obscur constitue donc aussi une posture de résistance à la reproduction limpide de la réalité à l'écran. La ferme opposition de ce cinéma au naturalisme se retrouve ainsi dans deux approches presque antagoniques en ce qui concerne l'éclairage. On argumentera plus loin que ces approches expriment aussi deux postures épistémologiques.¹⁰

Étudier la nuit au cinéma oblige à penser l'éclairage, non seulement en tant que technique propre au médium, mais aussi à l'éclairage public dans le monde historique et aux liens entre la lumière ainsi obtenue dans l'un et l'autre monde. La naissance du cinéma survient, on le sait, dans un contexte d'effervescence technologique et communicationnel. Et la fabrication massive d'électricité accélère l'électrification de l'éclairage public dans les villes de 1880 à 1920.

1.6.3.4 Lumière dans la nuit expressionniste

Frances Guerin, dans *A Culture of Light, Cinema & Technology in 1920's Germany* (2005), se propose d'étudier le cinéma allemand des années 1920 dans sa relation avec le développement de la technologie de la lumière artificielle. Guerin soutient que le cinéma allemand de cette décennie utilise la technologie de la lumière et de l'éclairage à la fois dans la syntaxe même du film (comme élément de composition), dans la narrativité (et non seulement comme élément décoratif) et dans une interrogation de la modernité dans le monde historique. « Light was extended beyond it's symbolic function in painting, literature, and philosophy. In it's material form, light itself came to constitute the modern technological world and shape the lives led therein. » (2005, p. XIV) D'où le triple état de la lumière : comme matériau de création, comme référence au monde historique et enfin comme critique de la modernité. (*Ibid* p. XV) Par exemple, dans *Algol*, le trajet vers le pouvoir auquel accèdera Herne, personnage principal du film, passe du fond d'une mine de charbon à la

¹⁰ L'irréalisme et irrationnel s'expriment non seulement dans l'éclairage mais aussi dans les décors et le jeu des acteurs. Mais ces aspects dépassent la portée de cette étude.

direction d'une entreprise d'électricité (« *power plant* » en anglais). Guerin montre que le film exprime l'attrait et la peur qu'inspire l'électricité. Ce cadeau du diable, qui causera la perte de Herne, ne sert qu'à nourrir le désir de pouvoir et la mégalomanie de ce dernier. Or, cette leçon est servie par un usage expérimental de la lumière. Le cinéaste profite du récit pour expérimenter avec les moyens du cinéma même : la double exposition et la surimpression par exemple (*Ibid* p. 82). Ce qui révèle une ambivalence chez l'artiste qui sert une mise en garde contre les dangers de l'électricité et ne peut réprimer envie d'en exploiter les possibilités esthétiques à l'intérieur même du film¹¹.

Guerin avance que la société des années 1920 adhère aux changements technologiques qui lui permettent de circuler dans les rues la nuit, d'aller au cinéma, etc. Mais le désir d'adopter les modes de vies engendrés par ces nouvelles technologies côtoie, chez plusieurs, la prémonition que ces changements participent d'une logique capitaliste et qu'ils sont motivés par la recherche de profits. Notamment lorsqu'ils constatent que l'électricité devient la première matière dont s'empare la grande industrie pour en faire une production de masse après la guerre, annonçant ainsi l'avènement de la société de consommation (*Ibid* p. 87). D'où un « conflit insoluble entre la promesse utopique d'une harmonie spirituelle et le tissu dynamique et fracturé de l'existence matérielle et physique. ¹² » (*Ibid* p. XXVIII) Un conflit, qui pourrait expliquer, sur un plan pragmatique, cette tension identifiée plus haut et qui se manifeste, sur le plan esthétique, dans une mise en scène nocturne des contrastes violents entre nuit noire et lumière électrique.

En conclusion de cette revue de documentation sur l'expressionnisme allemand, on remarque que pour les premiers auteurs à y réfléchir (Kurtz, Eisner, Kracauer), la nuit expressionniste apparaît comme un prétexte à évoquer des tensions, créer des visions antiréalistes, voire irrationnelles, à figurer des états anxieux et souvent morbides favorisés par l'obscurité. Bref, ce n'est pas tant la nuit comme réalité phénoménologique qui y est analysée, que ce qu'elle

¹¹ Une attitude qu'Elsaesser interpréterait comme une attitude de duplicité chez les cinéastes « expressionnistes allemands »

¹² Traduit par moi.

permet d'exprimer. Eisner et Kracauer penchent pour une explication essentialiste de ces rapports à la nuit qui seraient inscrits dans l'âme ou la mentalité allemande.

Sur cette question, cette thèse partage plutôt l'avis de Jean-Pierre Esquenazi (2007) : les films ne reflètent pas une essence, un caractère psychologique, pas plus que la globalité de la réalité d'une société ou d'une époque précise. Étant le produit d'un ensemble de règles et de modèles émis par une institution, l'œuvre d'art, plutôt que de refléter la réalité, témoigne d'une certaine façon de l'exprimer. Elle traduit ainsi les rapports au monde spécifiques de ses artisans qui, eux, appartiennent à une institution, dans une société, une époque et une culture. Mais s'ils ne reflètent pas la réalité de toutes les couches de la société allemande des années 1920, les cinéastes dits expressionnistes ne sont pas pour autant complètement à l'écart de leur monde. Aussi, bien que loin de souscrire à l'essentialisme des Eisner et Kracauer, il m'apparaît vraisemblable que les conditions sociales et politiques particulièrement difficiles et instables vécues par la société allemande après la défaite de 1918 aient pu contribuer à produire les tensions et les émotions propres à ce qu'on appelle le cinéma expressionniste. Aussi, je crois pertinent et justifié de tenter de comprendre l'image de la nuit qui se dégage de ce cinéma et de la mettre en comparaison avec les forces qui traversent le monde qui lui est contemporain.

Or, de la littérature convoquée ici, on comprend que la lumière n'est pas *a priori* bénéfique. Il ne s'agit plus d'une lumière de l'*Auflarung*. C'est une lumière dure qui, lorsqu'elle parvient à découper et percer l'espace, accentue l'obscurité et crée un milieu violent. La nuit est donc à la fois un élément purement formel qui permet de dramatiser la lumière et un élément métaphorique qui met en scène des états et des affects troubles, notamment le rêve (*Caligari*), le somnambulisme (*Caligari*, *Mabuse*, *Nosferatu*). Lorsque tempérée par un clair-obscur, la lumière n'a pas pour autant l'effet de rendre plus compréhensible le monde dans lequel elle introduit des espaces aux formes et contours indéfinis.

Il n'est pas si étonnant qu'on se soit surtout intéressé à la lumière dans un contexte où elle symbolisait tout à la fois la modernité, le progrès et la violence des changements qu'ils

entraînent dans l'organisation sociale et sur l'individu qui se sent écrasé par elle. L'ambivalence semble traverser cette société de part en part. Le sociologue Georg Simmel qui, au début du XXe siècle, a pensé les effets de la modernité sur la vie dans les métropoles, remarque que celles-ci, tout en garantissant plus d'indépendance et de liberté que les petites agglomérations, instaurent aussi l'anonymat et la solitude. (1964, p. 417-418). Au XIX^e siècle, poursuit-il, le romantisme d'une part, et la division du travail, conséquence de la révolution industrielle d'autre part, auraient introduit un idéal d'affirmation de la singularité (*Ibid.* p. 423). La figure du flâneur, qu'il reprend à Baudelaire, incarne cette singularité revendiquée. Or la vie nocturne est un moment privilégié pour s'exercer à développer cette originalité. Vers la fin du 19^e siècle surgit la figure du noctambule versant nocturne du flâneur. Simone Delattre (2000) montre que l'introduction de l'éclairage public à Paris entraîne une modification des habitudes de fréquentation de la ville et qu'une nouvelle « classe de loisir » émerge, souhaitant:

[...] afficher sa différence avec les êtres platement diurnes qui ne participent pas intensément à l'intégralité de la vie citadine. Ce tempo exigeant conduit à la surenchère dans la quête de la distinction, incite au raffinement individuel susceptible de contrebalancer les nouveaux brassages sociaux. (p. 550)

La vie nocturne n'est plus réservée aux chiffonniers et aux malfaiteurs ni, non plus, à quelques aristocrates privilégiés. L'éclairage public, particulièrement depuis qu'il est électrique rend la fréquentation de la ville nocturne possible à un plus grand nombre. Ce qui n'empêche pas ces cinéastes de dépeindre la vie urbaine nocturne comme un lieu possible de perte : *La rue*, Karl Grune, 1923 ; *Sunrise*, Murnau, 1927 ; *L'ange bleu*, Von Sternberg, 1930. Elle représentera un danger de déliquescence dans le film noir américain.

On a souvent relevé un lien de filiation entre le cinéma expressionniste allemand et le film noir américain des années 1940-50. La nuit et la noirceur sont omniprésentes dans ces corpus. Dans ces deux univers, la nuit engendre du désordre autant en société que chez les individus. Mais surtout, en ce qui nous intéresse, la nuit y est également prétexte à expérimenter avec l'éclairage cinématographique.

1.6.4 Le Film noir

Ne serait-ce que par la récurrence des allusions à la nuit et à la noirceur dans les titres, le film noir se présente comme un univers nocturne : *They live by night*, *While the city sleeps*, *Night and the City*, *Dark Passage*, *The Big sleep*, *They Drive by Night* (proto noir), *Night has a Thousand Eyes*, *The Dark Corner*, *The Night of the Hunter*, *Sunset Boulevard*, *He Walked by Night*, etc. Mais ce qui relie les nombreux films disparates réunis sous le label « film noir » réside, non seulement dans la persistance du motif nocturne, mais aussi dans un ensemble de traits communs. Notamment le renouvellement du mode d'éclairage hollywoodien, la recherche d'un réalisme approprié aux réalités sociales contemporaines, une économie de production spécifique, un nouvel usage des technologies de tournage¹³.

1.6.4.1 Actes de naissance

Au tournant des années 1960-1970, des premiers textes américains paraissent : *Noir Cinema*, de Higham et Greenberg en 1968, *Notes on film noir*, Paul Schrader en 1972, « *Some Visual Motifs of Film noir* », de Janey Place et Lowell Peterson en 1974. Ils ont été précédés d'écrits d'intellectuels et critiques français qui, ayant reçu les films en bloc à la fin de la guerre, leur ont attribué, dès la fin des années 1940, le vocable de *film noir*. À l'encontre de Schrader et des auteurs qui, à sa suite, attribuent aux Français la première identification du film noir comme genre spécifique, Sheri Chinen Biesen (2005) soutient plutôt qu'il est déjà reconnu comme tel pendant la guerre au sein même des studios hollywoodiens. Il aurait alors été désigné sous le nom de "*red meat crime cycle*" en allusion à la violence et au sexe qui y prévalaient malgré les règles de la censure. (p.2-3).

Selon les enjeux propres à leurs analyses, les auteurs délimitent la période de manière plus ou moins restrictive. Généralement, on la situe, *grosso modo*, de 1941 avec *Maltese Falcon*, de

¹³ Cette thèse ne s'attarde pas aux figures de la femme fatale et du *weak guy* qui n'ont pas de résonance dans l'œuvre de création puisqu'il s'agit d'un documentaire.

John Huston à 1958 avec *Touch of Evil*, de Orson Welles. Dans un ouvrage récent, Jean-Pierre Esquenazi (2012) situe les bornes entre 1943, année où le *Production Code Administration* autorise le tournage de *Double Indemnity*, et 1950 qui marque la création de listes noires à Hollywood.

1.6.4.2 Un style

Pour les premiers auteurs américains, ce qui distingue le film noir du cinéma qui le précède, c'est d'abord un critère de style. « *Because film noir was first of all a style, because it worked out its conflicts visually rather than thematically, because it was aware of its own identity, it was able to create artistic solutions to sociological problems.* » (Schrader, *op.cit.* p. 8). Les rues obscures et rendues luisantes par la pluie, la prédominance d'un éclairage pour la nuit (même en plein jour, les stores sont tirés et les lampes allumées dans les bureaux de détectives), la ville, la nuit comme cadre privilégié de l'action, et les personnages principaux, presque toujours plus ou moins enveloppés de noirceur ou de brouillard nocturne, en constituent les principaux éléments stylistiques.

Cette préoccupation stylistique se serait nourrie de l'influence des artisans européens formés à l'école de l'expressionnisme allemand et qui ont émigré aux États-Unis autour de la deuxième guerre mondiale. Cette attribution de l'esthétique du film noir à l'expressionnisme allemand (par Schrader, Place et Peterson, etc.) a été reprise par de nombreux auteurs jusqu'à devenir un lieu commun. Les artisans européens auraient notamment apporté au film noir un attrait pour la nuit, une composition instable en lignes obliques, le motif du contraste entre lumière et obscurité, un éclairage expressif dit *low key*. Cette filiation, surtout en ce qui concerne l'éclairage a été contestée (ou à tout le moins nuancée) par certains auteurs. Mais commençons par décrire les règles sur lesquelles repose l'éclairage hollywoodien et ce qui fera spécificité du film noir.

1.6.4.3 Éclairage

Le modèle d'éclairage en trois points, dominant à Hollywood, se compose d'une forte lumière principale (*key light*) dirigée de trois quart face, d'une lumière d'appoint (*fill light*) qui adoucit les contrastes en éclairant le coté opposé du visage et d'une lumière de contre-jour (*back light*) qui détache le personnage de l'arrière-plan. Ce système d'éclairage se complexifie ensuite, d'une part dans les rapports hiérarchiques entre le comédien principal, habituellement une *Star*, qui reçoit le maximum de lumière et les deuxième et troisième rôles, et enfin les figurants, et, d'autre part, dans les rapports de lumière entre les personnages et l'arrière-plan (parfois naturel mais la plupart du temps, recréé en studio).

Or, comme le soulignent Place et Peterson, les techniques d'éclairage du film noir, se distinguent du modèle classique hollywoodien par le *low key*, où la lumière principale est relativement faible. Privilégiant l'éclairage latéral et un contre-jour plutôt forts, cette lumière contribue à créer un éclairage cru et contrastés. Avec pour résultat que l'ombre envahit l'écran et que les visages mêmes sont moins éclairés que dans le cinéma classique.

Cependant, comme l'ont souligné Barry Salt, « From Caligari to Who? », 1979, Marc Vernet, « Film noir on the edge of the doom », 1993, Patrick Keating, *Hollywood Lighting from silent Era to film noir*, 2010, l'éclairage *low key* (qui favorise une image où dominent les ombres) existait déjà dans la tradition hollywoodienne dès avant la deuxième guerre mondiale. Keating, pour sa part, rappelle que la plupart des grands directeurs de la photographie du film noir étaient déjà de vieux routiers ("old Hollywood pros") : John F. Seitz (*Double Indemnity*, 1944), William Daniels (*Naked City*, 1948), John Wong Howe (*Body and Soul*, 1947), George Barnes (*Force of Evil*, 1948) œuvraient à Hollywood depuis des décennies. Ce qui laisse entendre que les directeurs de la photographie du film noir ne sont pas tous issus d'une nouvelle génération laquelle aurait introduit de nouvelles manières d'éclairer.

Upon closer inspection, many film noirs turn out to be surprisingly classical. The lighting is expressive; the expressivity is expertly balanced with other goals, like glamour and realism. By contrast, the boldest films push the limits of the Hollywood style. Here at the outer edges, film noir is Hollywood mannerism; it takes the widely accepted ideal of expressivity and extends it to new extremes. (Keating, p. 246).

Ainsi, au milieu des années 1940, les cinéastes américains, désireux de créer un univers qui se démarque de celui nimbé de lumière du cinéma hollywoodien dominant, renouent avec l'éclairage *low key* des films de crime et des films d'horreur (*crime and horror film*), et en renouvellent les techniques pour les adapter à un nouveau contexte. Pour cela, il est vrai qu'ils ont trouvé des alliés et des expertises chez leurs confrères européens fraîchement immigrés.

Autre caractéristique de l'éclairage du film noir, ses cinéastes privilégient le tournage en « nuit pour nuit » plutôt qu'en *nuit américaine* et en location plutôt qu'en studio. (Esquenazi, Biesen). Des choix de tournage qui s'expliquent, selon Paul Kerr (1979), par les conditions matérielles spécifiques au film de série B, qui, par définition, ne dispose que de budgets modestes¹⁴. Le tournage en nuit pour nuit, dans la rue, à la condition de tolérer que certaines zones de l'image demeurent dans le noir, permet en effet de réaliser des économies sur tous les frais reliés au studio : décor, éclairage et tout le personnel qui y est rattaché (Esquenazi, p. 60). Biesen, cependant, attribue aussi au contexte de guerre ces contraintes économiques. Les restrictions sur l'usage de lumières électriques se seraient fait sentir dans la vie quotidienne (les rues des grandes villes seraient redevenues noires) et dans les studios hollywoodiens où les budgets de production subissent des coupures. Selon Paul Kerr, ces conditions matérielles de production favorisent une esthétique qui s'oppose à la conception dominante du réalisme dans le cinéma américain à gros budget.

¹⁴ Cependant, pour James Naremore certains films, tournés avec des stars et des budgets relativement élevés, montrent que le film noir occuperait une place qui se situe entre la série A et la série B (cité par Keating, pp. 247-248).

1.6.4.4 Réalisme

Le cinéma classique, on l'a vu plus haut, est réputé valoriser la transparence et la clarté du récit de même que la parfaite lisibilité de l'image. En fait, Kristin Thompson (Bordwell Staiger, Thompson, 2002) explique que les éclairagistes du cinéma classique américain doivent sans cesse négocier entre deux obligations, celle du réalisme et celle d'une image agréable. Cette dernière ayant préséance sur le réalisme (p. 224). Par contre, le film noir, avec son image sombre et ses espaces bouchés par l'obscurité, prétend s'approcher davantage d'une réalité qui lui est contemporaine. Ce qu'exprime Billy Wilder à propos de *Double Indemnity* : « Je voulais du réalisme: il fallait que la situation et les personnages soient crédibles ou tout était perdu. [...] C'est un film qui ressemblait à une bande d'actualités. » (Cameron, p. 55). La tension constitutive du cinéma classique identifiée par Thompson joue ici en défaveur du *glamour*.

Le parti-pris réaliste du film noir s'explique aussi par une autre influence, littéraire cette fois, et qui est celle des romanciers américains, surnommés *hardboiled*, des années 1920-1930 (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, etc.). Comme dans ces romans policiers l'univers du film noir est nocturne, il est peuplé de gangsters mais surtout, ses principaux protagonistes sont souvent des exclus de l'économie capitaliste.

Un point de vue répandu chez les auteurs qui se sont intéressés au film noir veut que la résurgence de ce réalisme pessimiste soit l'effet d'un climat de désenchantement qui imprègne la société américaine après la deuxième guerre (entre autres parce que le retour à la vie civile se fait difficilement pour les soldats et pour les femmes qui ont intégré l'économie pendant leur absence). Biesen pour sa part, soutient que le réalisme du film noir prend racine dans la réalité de la société américaine *durant* la guerre et non seulement lorsque viendra la désillusion de l'après-guerre. Elle souligne par exemple l'émergence d'une attitude idéologique qui encourage le recours à la représentation de la violence à des fins patriotiques, notamment dans les documentaires de propagande (*op. cit* p.194). Le public des salles de

cinéma, qui pouvait déjà voir des images de guerre très explicites aux actualités, était moins porté à se formaliser de la brutalité des conflits dans les films de divertissement. De plus, les Américains, particulièrement dans les classes ouvrières urbaines, faisaient l'expérience d'une vie quotidienne rendue plus difficile par la guerre. Ces conditions matérielles auraient favorisé l'apparition de ce nouveau réalisme cinématographique.

Ceci étant, Biesen reconnaît, parmi les facteurs qui ont contribué à créer l'identité du film noir, l'expérimentation menée avec les artisans d'origine européenne. Cette recherche, rendue nécessaire par les restrictions économiques est en même temps stimulée par l'influence de l'expressionnisme allemand et les développements technologiques (p. 6). Enfin, Biesen, comme Barry Salt, notent que les besoins de la propagande de guerre requièrent et favorisent des avancées technologiques dont profite le film noir : équipements plus légers et plus mobiles, lampes (*photoflood*) à portée plus large, meilleures lentilles et pellicules plus sensibles. Cette technologie importée dans le cinéma de divertissement facilite notamment les tournages à l'extérieur des studios, contribuant ainsi au réalisme de certaines scènes.

On voit que le réalisme du film noir ne tient pas seulement à son contenu mais aussi à une esthétique qui cherche à mieux rendre compte de la noirceur de son époque. Ce nouveau réalisme inclut la représentation de la violence pendant que l'éclairage s'éloigne de la luminosité hollywoodienne pour devenir plus sombre et plus expressif. Ainsi la tension relevée par Thompson entre l'obligation de réalisme et celle de beauté devient, dans le monde du film noir, une tension entre le réalisme du propos et l'expressivité de l'éclairage.

On screen, the primary benefit is increased expressivity. If shadows created a mood, then deep shadow will create intense moods. The problem is that this expressive benefit comes at an inevitable cost, producing impenetrable pools of blackness that threaten to flatten the illusion of roundness. (Keating, p. 260).

On remarque aussi une différence entre la présence de la nuit dans le film noir et dans le cinéma expressionniste. Bien que les motifs contrastés et les jeux de clair-obscur s'y trouvent aussi, ce qui prédomine dans le film noir c'est, non pas la lumière, mais bien l'envahissement

de la nuit avec ses masses d'obscurité. Ici, les contrastes et les clairs-obscur ne sont pas le fait de la lumière mais de l'obscurité elle-même. L'attitude esthétique est différente. Alors que les expressionnistes étaient préoccupés par l'intrusion de la lumière dans le monde nocturne, les cinéastes du film noir vouent un intérêt fasciné à l'obscurité. Contrevenant au dogme hollywoodien qui favorise le personnage principal, ils vont jusqu'à mettre au point un éclairage qui se distribue tout autant dans l'environnement que sur le héros. Quitte à ce que ce dernier se trouve souvent dans l'ombre. Ce modèle d'éclairage confère à l'image une expressivité qui la démarque du cinéma hollywoodien classique.

Un demi-siècle après le film noir, la nuit pose un nouveau défi au cinéma avec la technologie numérique qui semble appelée à supplanter la pellicule 35 mm, standard universel depuis le début du XX^e siècle. Les possibilités esthétiques du format numérique varient de la version volontairement « sale » ou granuleuse à l'imitation presque parfaite de l'aspect 35 mm. Dans ses versions récentes en haute définition, la technologie est vantée pour sa performance dans des conditions de faible éclairage. D'où une esthétique du nocturne cinématographique qui lui est propre, « violemment transformé(e) » selon Lenny Cormier, (2010).

1. 6.5 La nuit numérique

Depuis le début des années 2000, des mémoires de maîtrise portant sur le traitement de la nuit par la technologie numérique, ont été soutenus à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière à Paris. Celui qui a particulièrement nourri ma réflexion est de Lenny Cormier (2010).

Cormier s'intéresse aux nouveaux codes de représentation en voie de s'installer avec la technologie numérique. Examinant l'effet des technologies numériques sur l'esthétique des scènes de nuit, il suggère que ces changements ont pour effet de « bouscul(er) notre rapport à la nuit » (p. 124). La performance des appareils numériques sur les plans de la sensibilité de même que la profondeur de champ tendraient à créer une *hyper visibilité* (p. 123) dans l'espace nocturne. S'appuyant sur les œuvres de Michael Mann (*Ali* (2001); *Collateral* (2004);

Miami Vice (2006); *Public Enemies* (2009) qui atteindraient une lisibilité nocturne dépassant les capacités de l'œil humain, Cormier conclut que « ces images sont une remise en question violente pour le spectateur » (p. 125). Car à force d'hyperréalisme, l'image numérique introduirait une étrangeté dans l'image. Reconnaisant cependant le problème posé par la notion de réalisme, Cormier conclut (rapidement) que cette étrangeté du numérique n'est que le résultat de la comparaison avec le réalisme imposé par le 35mm. Ce qui ne résout la question qu'en partie. Car s'il est juste que le réalisme auquel nous a habitué le format 35 mm est une construction, la question de nos repères quant au réalisme de l'image demeure ouverte. Que dire en effet d'un « réalisme » qui dépasserait les limites de la perception humaine? Enfin, Cormier conclut que l'extrême visibilité de la nuit numérique remet en cause notre rapport à la nuit car elle cultive la tension entre un aspect « réel » et en même temps fantastique. » (p. 127). Je reviendrai sur les questions posées par Cormier dans le chapitre IV de ce travail.

1.7 Conclusion de la problématique

Au cours de cette recherche on a remarqué, depuis environ une décennie, un intérêt croissant pour la nuit chez les chercheurs de divers domaines des sciences humaines. En études cinématographiques, la nuit est généralement abordée indirectement, notamment par le biais de l'ombre. Par ailleurs, des ouvrages sur l'expressionnisme allemand et le film noir traitent de l'obscurité, de l'éclairage et, comme on l'a vu, nomment souvent des états qui y sont associés sans se consacrer à l'analyse de la nuit comme telle. Au milieu des débats que suscite l'avènement du cinéma numérique par contre, des chercheurs et praticiens portent une attention particulière au traitement du nocturne que cette technologie rend possible.

Dans ce contexte, une thèse création qui veut explorer l'approche esthétique et narrative d'un film documentaire sur la nuit a donc toute sa pertinence.

On a vu plus haut que le cinéma dit expressionniste allemand s'attache avant tout à l'effet de la lumière dans la noirceur alors que le film noir cherche quant à lui à introduire de l'obscurité dans l'image. On a vu aussi que cette prédilection pour la noirceur n'est pas complètement inédite dans le cinéma hollywoodien puisque les films de crime et d'horreur des années 1920 et 1930 avaient aussi privilégié un éclairage *low key*. Or, parallèlement à ces différences à l'égard de l'obscurité, cette recherche a discerné deux approches opposées en ce qui concerne le traitement de la nuit cinématographique. Ces deux approches sont fondamentalement différentes parce qu'elles traduisent des postures spécifiques sur le plan épistémologique.

L'éclairage classique en trois points établi par les studios hollywoodiens consiste, on le sait maintenant, à attirer le regard du spectateur sur le visage des comédiens principaux (la star d'abord) et à détacher ces personnages de l'arrière-plan par une lumière en contre-jour. En contrepartie, lorsque le schéma d'éclairage des scènes nocturnes s'éloigne de ce principe, il a souvent pour effet de fusionner les personnages avec leur environnement, soit en renonçant au puissant contre-jour, soit en tolérant que des parties du visage (voire le visage entier) demeurent dans l'ombre. C'est un modèle qu'on retrouve, quoique minoritaire, tout au long de l'histoire du cinéma. Ces deux attitudes face à l'obscurité me semblent participer de modes spécifiques de relation entre le sujet et le monde. En effet, l'éclairage classique a pour résultat de placer le sujet en retrait du monde alors que le cinéma qui renonce à ce contour lumineux, tend à rattacher les êtres à la matière du monde. C'est en ce sens que j'y dénote un écart épistémologique radical. Le rapport à la nuit peut se situer dans une épistémologie dualiste (le jour et la nuit y apparaissent comme deux temporalités distinctes, opposées et irréconciliables) ou dans une épistémologie qui réunit plutôt ces deux expériences du monde dans un rapport de *coappartenance*. Ce concept de coappartenance est emprunté à Heidegger, commentant un fragment d'Héraclite. «Il n'y a pas de jour à part soi, ni de nuit à part soi. Mais c'est la coappartenance du jour et de la nuit qui est leur être même » (1985, p. 203).

L'œuvre de création à l'origine de cette recherche doit donc être étudiée en considération de ces approches fondamentales en ce qui concerne le traitement de la nuit.

Par ailleurs, le parti pris formel qui s'était affirmé au cours de la démarche de création a trouvé un écho dans les positionnements divergents de l'expressionnisme allemand et du film noir à l'égard du rapport entre nuit et réalisme. La question du réalisme vient donc se greffer naturellement à cette thèse.

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

2.1 Introduction

La première partie de ce chapitre traitera des concepts de Merleau-Ponty et de leur application au cinéma en général et au cinéma documentaire en particulier. On se concentrera principalement sur sa critique du dualisme scientifique, sur le principe phénoménologique du « retour aux choses mêmes », la primauté de la perception, la place centrale qu'occupe le corps comme seul lieu originel possible d'un rapport au monde, sur le concept de chair où se réalise le chiasme où l'être humain est à la fois sujet et objet, sentant et senti, esprit et matière et enfin sur la nuit de l'*il y a*, cette présence préexistante et silencieuse de l'être.

En deuxième partie, je m'attaquerai à cette question massive du rapport entre cinéma documentaire et réalité. Pour ce faire, il me faudra d'abord montrer que la conception courante de ce cinéma est principalement portée par une tradition de nature dualiste et essentialiste. J'interrogerai ensuite notre rapport à la réalité à travers la mouvance herméneutique de la philosophie analytique en mettant à jour ses liens avec la phénoménologie merleau-pontienne. Ce qui permettra de dégager des concepts de *monde* et de *réalité* tels qu'ils peuvent s'appliquer au cinéma documentaire. Dans un deuxième temps, un détour par une critique de la conception représentationnelle du langage m'amènera à construire un argumentaire sur la possibilité pour le cinéma documentaire d'entretenir un rapport poétique au réel.

On voit déjà que ce deuxième chapitre, et particulièrement sa deuxième partie, expose des concepts et en vérifie constamment l'applicabilité au domaine du cinéma et particulièrement documentaire en s'approchant progressivement d'une vision de ce que le cinéma peut révéler

du monde sur un mode poétique. Et ainsi annoncer les grands principes qui ont guidé la démarche de création du film NUIITS.

2.2 La phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty

L'importance première qu'elle accorde à la perception rend la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty appropriée pour une étude de la nuit et du cinéma. Mais dans le cadre de la réalisation d'un film documentaire qui par définition s'intéresse au réel, l'approche phénoménologique est encore plus pertinente. On s'étonne d'ailleurs que dans ses références au cinéma, Merleau-Ponty se soit uniquement penché sur le cinéma de fiction (du moins à ma connaissance). Les questions du rapport à la réalité de même que celles de la représentation demeurent en effet lancinantes pour les théoriciens et praticiens du cinéma documentaire au moins depuis que Robert Flaherty a lancé son *Nanook of the North* en 1922.

Mais commençons d'abord par deux concepts fondateurs de la phénoménologie et qui trouvent un écho dans la pratique du cinéma documentaire, soit la critique du dualisme et le retour aux choses mêmes.

2.2.1 Critique radicale du dualisme et retour aux choses mêmes

Dans *L'œil et l'esprit* (1964a), Merleau-Ponty critique l'attitude scientifique qui « manipule les choses et renonce à les habiter » (p. 9), abordant le monde, ses choses et ses êtres comme des objets dont elle serait absolument détachée, comme si elle les surplombait par la raison. La pensée scientifique classique tient le monde à distance et refuse d'y adhérer. Le reproche que Merleau-Ponty adresse à cette philosophie est de laisser entendre que le monde est posé devant nous comme un objet dont nous pouvons disposer, sinon à notre guise, du moins dans un rapport qui tend à la domination. Toujours convaincue de sa propre objectivité, cette attitude conduit, dans ses extrêmes, à une instrumentalisation du monde qu'elle tente de

transformer en une sorte de pâte malléable obéissant aux lois qu'elle a elle-même formulées. Dans cette logique, toute la réalité doit être réductible à des conceptions scientifiques et à des schémas explicatifs. Cette pensée, totalisante et totalitaire, se fonde sur une conception dualiste du monde qui oppose l'être humain et le monde, le sujet et l'objet, le corps et l'esprit. Comme s'il y avait une différence de nature entre chacun de ces termes. L'esprit scientifique est perçu comme habitant un lieu extérieur au monde à partir duquel il l'observe avec neutralité. Comme si la raison était une entité pure, dégagée d'affects et de motivations. Donc désincarnée.

Il est important de comprendre cette posture scientifique car elle imprègne une vision du monde qui se traduit ensuite dans un modèle de relations à l'environnement, de rapports sociaux et notamment dans l'attitude des médias qui prétendent montrer ou expliquer la réalité. Cette vision du monde est toujours basée à la fois sur une rupture et sur un ensemble de constructions qui se superposent au sensible. Vues les répercussions qu'elle a dans le domaine du cinéma documentaire, je serai amenée à m'y référer tout au long de ce chapitre.

Merleau-Ponty récuse ce système dualiste dont les constructions intellectuelles finissent par se substituer au réel. Il propose plutôt que sujet et monde sont pétris de la même matière et se trouvent aussi pris dans une interrelation irréductible. On verra plus loin que cette interrelation passe par le corps. Pour le moment, notons que même dans la vie de tous les jours (et non seulement dans la pratique scientifique) une autre forme de constructions intervient dans notre rapport au monde.

Se situant dans la tradition phénoménologique de Husserl, Merleau-Ponty préconise en effet un « retour aux choses mêmes », et plus précisément, un retour au « monde de la vie ». En d'autres termes, il s'agit de tenter de refaire contact avec le monde sans son « vêtement d'idées », c'est-à-dire en écartant les constructions théoriques et les habitudes que nous avons acquises dans notre échange avec le monde et qui s'interposent entre lui et nous.

Le “retour aux choses mêmes” passe par l’expérience sensible, notamment le visible. Mais cette expérience ne vise pas à entrer en contact avec une entité positive qui serait au delà du sensible, ni plus vraie, ni plus abstraite. Il s’agit plutôt de donner tout son poids, toute sa valeur à cette expérience du sensible, c’est-à-dire du monde que nous voyons, touchons, entendons... La proposition peut paraître simple. Or, renoncer à nos préconceptions exige un effort plus grand qu’il n’y paraît. L’enchaînement des automatismes qui nous permet de nous mouvoir dans le monde et de vaquer à nos occupations secrète une sorte de grille intangible, et devenue invisible avec le temps, sur les choses du monde. L’interprétation que nous en faisons, le sens que nous leur donnons finit pas se naturaliser comme s’ils étaient les seuls possibles. Mais il suffit parfois d’être saisi par un événement inhabituel pour que cette grille se démaille et permette de redécouvrir une chose, une situation ou une émotion familière et d’en faire une expérience renouvelée. Chacun des objets qui meublent notre quotidien par exemple, est plus ou moins dissout dans un ensemble qui constitue la portion du monde que nous appelons « chez moi », mon bureau, mon quartier. Il faut un accident ou une modification inattendue pour qu’une de ces choses se rappelle à nous dans toute sa densité.

C’est à cet effort de désencombrement du regard que convie la phénoménologie. C’est aussi l’exercice auquel s’astreignent certains documentaristes tentant de retrouver le réel sous l’accumulation des préconceptions et des conventions cinématographiques. Un exercice rendu possible (et rendu complexe) par ce qui constitue notre lien premier au monde, c’est à dire la perception.

2.2.2 La primauté de la perception

Selon Merleau-Ponty, c’est la perception qui définit fondamentalement notre mode d’être au monde. Nous sommes d’emblée en rapport avec les choses et les êtres qui constituent le monde sensible. Mais la perception n’est pas une activité intellectuelle. Ou plus précisément, elle n’est pas le résultat d’un exercice d’analyse qui aurait fait la somme de tous les éléments parcourus du regard. C’est une expérience primaire qui nous enveloppe et nous dépasse. Je

peux décider de fermer les yeux et me boucher les oreilles, je suis encore en relation sensible avec le monde. Cesser de percevoir équivaldrait à cesser de respirer. Tout animal vivant est engagé dans une relation sensible avec le monde sur un mode perceptif. Par nos sens, nous entrons d'emblée en relation avec un environnement. Ensuite seulement, l'intellect entre en jeu : on réfléchit, on analyse, on juge. Notre rapport premier au monde est un rapport antéprédicatif. « La perception n'est pas une sorte de science commençante, et un premier exercice de l'intelligence, il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence. » (1996a, p. 66)

L'expérience cinématographique n'échappe pas à la primauté de la perception sensible. On serait tenté de dire que de la même manière que nous percevons les choses avant de les penser, nous percevons le film avant de l'analyser. Nous sommes d'abord saisis par les images et les sons, par le récit qu'ils proposent dans leur agencement, par les émotions qu'ils suscitent en nous. Ensuite (et bien souvent après la séance), nous tentons de « faire du sens » avec le tourbillon sensible dans lequel nous avons été entraînés. Il faut parfois un effort pour s'arracher du monde qui s'est imposé devant nous à l'écran afin « prendre de la distance » et poursuivre avec l'intellect ce que nous avons d'abord compris avec les sens. On reconstruit (ou déconstruit) l'histoire. On rapproche certaines scènes afin de les mieux éclairer, on établit des liens entre différents éléments visuels et des extraits de dialogues. On questionne le comportement des personnages, les intentions de l'auteur, etc. Mais, comme l'écrit Vivian Sobchack, dans une étude phénoménologique du cinéma (2004), le spectateur réagit au cinéma, d'abord sensuellement, avec tout son corps. Ensuite, il peut le penser, le saisir « objectivement », c'est-à-dire comme un objet et avec distance. (p. 59)

Ce qui n'exclut pas que certains films font expressément appel à l'intellect du spectateur. On peut bien sûr réfléchir pendant la projection. C'est particulièrement vrai pour le cinéma documentaire en général, c'est vrai aussi pour certaines formes de cinéma autoréflexif. Et même dans le cinéma narratif classique, dont le cinéma hollywoodien représente le modèle dominant, intellect et sens sont tous deux mis à contribution. Car au cinéma comme dans la vie, si en aucun cas on ne peut cesser de percevoir, il nous est toujours loisible de décider de se laisser porter par les affects ou d'analyser.

S'appuyant sur les données de la psychologie de la forme (*gestaltpsychologie*) Merleau-Ponty montre que nous percevons le sensible dans l'imbrication de ses composantes. En cela, il s'oppose à la psychologie classique selon laquelle la perception est une somme de données que le cerveau organise par l'entendement, « un déchiffrement par l'intelligence des données sensibles et comme un commencement de science » (1996, p. 64), c'est-à-dire une perception qui serait d'emblée analytique. Lorsque je vois un tapis bleu, je ne perçois pas séparément la couleur bleue et la texture de la laine comme des unités séparées que mon cerveau recompose en un ensemble. Je perçois d'emblée un « bleu laineux ». C'est-à-dire que ma vision me permet de saisir tout à la fois la couleur, la texture, les jeux d'ombre et de lumière, le moelleux ou la rugosité et éventuellement l'humidité du tapis s'il vient d'être lavé par exemple.

Il en va de même au cinéma où l'acteur (ou le protagoniste d'un documentaire) n'est qu'un élément dans la structure signifiante du film. Il est toujours perçu emmaillé aux autres composantes du spectacle cinématographique. Ce dernier, comme le remarque Merleau-Ponty (1996, pp. 68-73) est constitué d'images, de sons assemblés selon des ordres, des associations, des rythmes qui contribuent à former, tous ensemble, un propos. Et il faut encore tenir compte des mouvements de caméra (une caméra « à l'épaule », instable et nerveuse n'a pas le même effet sur le public qu'un lent panoramique bien contrôlé), des valeurs de plans, des stratégies d'éclairage, des valeurs de prise de son, incluant la musique, qui contribuent aussi à créer du sens. Le personnage s'imbrique dans ces éléments. Comme dans la vie quotidienne où on perçoit des ensemble et non pas des objets séparés que nous juxtaposerions et relierions par la pensée, on ne perçoit pas séparément images, sons, acteurs, décors.

Outre la confirmation que ce qui se perçoit n'est jamais isolé, on tire, de cet exemple, une deuxième conclusion : nous percevons des éléments toujours reliés avec l'ensemble de nos sens. Le tactile, les odeurs, l'humidité ou la sécheresse de l'air se conjuguent à la vue dans la perception. « Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique

de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens. » (Merleau-Ponty, 1996, p. 63) Appliquant ce principe au film, Vivian Sobchack voit, dans l'expérience cinématographique, une sollicitation de tous les sens, et non seulement de la vue et l'ouïe. (2004, p. 65). Pendant la projection, les autres sens ne sont pas anesthésiés. Une image de guerre montrant un champ de cadavres en décomposition par exemple, nous apparaît répugnante pour des raisons morales, mais aussi parce que notre corps connaît l'odeur de la décomposition.

Pour mieux saisir le rôle de l'ensemble des sens dans la perception, examinons le rôle essentiel du corps dans notre rapport au monde.

2.2.3 Le corps, un rapport originel au monde

Que nous percevions le monde avec les sens avant de le penser, cela implique que le corps constitue le point d'ancrage de notre rapport au monde.

[...] je dois constater que la table devant moi entretient un singulier rapport avec mes yeux et mon corps : je ne la vois que si elle est dans leur rayon d'action; au-dessus d'elle, il y a la masse sombre de mon front, au-dessous, le contour indécis de mes joues (...) comme si ma vision du monde même se faisait d'un certain point du monde. (1964b, p. 22)

Cette citation, qui rappelle la parenté de la pensée de Merleau-Ponty avec le *Dasein* de Heidegger, insiste sur le caractère irréductiblement incarné de notre rapport au monde. Mais l'« être-au-monde », chez Merleau-Ponty, est un corps qui voit, entend, touche, hume, goûte, parle et ainsi, entre en communication avec autrui et avec le monde. C'est dans un être charnel que la perception et la pensée prennent forme. Pour Merleau-Ponty, la perception, la faculté de comprendre, de raisonner, d'imaginer, la possibilité d'entrer en relation avec les êtres et les choses du monde, tout passe par le fait que nous soyons incarnés.

L'incarnation des émotions et de la pensée dans un corps renvoie à la conception du monde radicalement non-dualiste annoncée au début de cette section. La pensée ne pouvant advenir que dans un corps, toute construction du monde reposant sur une séparation du corps et de l'esprit (ou de la conscience) s'écroule. Merleau-Ponty, on l'a vu, se démarque des philosophies naturalistes et positivistes dont les constructions intellectuelles tentent de se substituer au réel. Cet idéalisme qui présuppose une épistémologie dualiste où le sujet et le monde appartiennent à deux univers ou deux ordres différents se trouve réfuté par la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty. Mais quelle est la nature de ce lien qui relie l'être au monde?

Merleau-Ponty appelle « chair » cette condition d'appartenance du corps au monde. Comme le corps et la pensée sont intimement liés, Merleau-Ponty a recours, pour décrire le lien qui les retient ensemble, à un terme générique qui englobe l'idée et son actualisation :

La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'emploierait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être. (1964b, pp.181-182)

La chair constitue l'élément commun dans lequel baignent le corps et le monde. Mais il ne faut pas la comprendre comme un élément extérieur. Merleau-Ponty dit encore qu'elle est « [...] l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant *qui est attesté quand le corps se voit*, se touche en train de voir et de toucher les choses [...] (1964b, p.189, les italiques sont de moi). C'est dans la chair que s'effectue l'imbrication du sujet et de l'objet, du corps et du monde. Or, cette imbrication permet ce que Merleau-Ponty appelle « chiasme » ou « entrelacs ». C'est-à-dire l'échange qui s'opère entre le sentant et le senti, par exemple entre la main et le bois de la table qu'elle touche, de même qu'entre la conscience du sujet et son corps, entre ce corps et le monde. Cette « réversibilité universelle » (Irigaray, 1984) est possible parce qu'il n'y a qu'un seul monde où matière et esprit, visible et invisible, sujet et objet se « travaillent » mutuellement comme dans un creuset. S'il n'y avait

pas cette conjonction dans le corps entre la conscience et le monde, le sentant et le senti, le corps perdrait son humanité : « Un corps humain est là quand entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant/sensible... » (Merleau-Ponty, 1964, p. 21) Sentant et senti, voyant et visible, le corps est au milieu du monde, parmi les choses, chose lui-même. Elles font partie de la même chair, de la même fibre que le corps humain.

Le concept de chiasme explique pourquoi la vision ne peut se faire que parmi les choses. Les choses que nous regardons, nous sont visibles parce qu'elles « éveillent un écho dans notre corps. » (1964b, p. 22) Sans cette « structure charnelle de visibilité », nous ne pourrions non plus reconnaître les êtres et les choses que nous côtoyons dans le monde. Et de même que voyant et visible, sentant et senti se travaillent constamment, activité et passivité sont aussi imbriqués dans l'expérience sensible.

Et c'est cette chair, précisément, qui me permet, au cinéma, d'entrer en relation sensible avec le film. Le cinéma, selon Merleau-Ponty (1996) est un médium privilégié pour percevoir des émotions dans le corps d'autrui. Je ne perçois la colère, l'amour ou la haine chez autrui, ni en procédant à introspection de mes propres émotions, ni en décortiquant un certain nombre de signes précis qui renvoient à ces émotions. C'est plutôt dans la perception d'un comportement, c'est-à-dire d'un ensemble de mimiques, dans la vitesse ou la lenteur des gestes et le débit de la parole, le tout associé, que ces émotions m'apparaissent. (1996, pp. 67-68). C'est dans le corps que s'expriment ces émotions et c'est dans le corps que je les perçois. Le corps des gens que je côtoie dans la vie quotidienne ou celui de l'acteur à l'écran. Et parce que cinéaste et spectateurs partagent la même structure charnelle de visibilité, les êtres et les gestes vus par le premier dans le monde peuvent aussi être perçus par les seconds à l'écran. Ainsi, dans ces corps que Frederick Wiseman ou Raymond Depardon s'attardent à filmer longuement sans commenter et sans intervenir, nous percevons l'accablement, la résignation, la peur, la ruse ou tout autre affect sans qu'ils soient nécessairement nommés.

A priori, l'expérience cinématographique fait principalement appel aux sens de la vue et de l'ouïe. D'abord muet, le cinéma est devenu parlant et de plus en plus sonore. Avec le développement des technologies, la trame sonore s'est considérablement complexifiée et « épaissie » au cours des dernières décennies par l'inclusion de nombreuses couches de sons autres que les dialogues et la musique. Le film est donc fait de matières visuelles et sonores. Mais comme on a commencé à le voir plus haut, tous les sens (y compris le toucher, l'odorat, le goût) appartiennent au même monde, au même champ d'expériences. Ils se conjuguent les uns aux autres pour former un tissu sensible qui nous enveloppe et nous permet de sentir le monde.

Il faut nous habituer à penser que le visible est taillé dans le tangible... et qu'il y a empiètement, enjambement... entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme inversement lui-même, n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. (Merleau-Ponty, 1964b, p.175)

D'où, peut-être, l'expression « palper du regard ». Mais si tangible et visible sont indissociables, ils ne se phénoménalisent pas nécessairement simultanément. Je reconnais la sensation du tapis laineux sous les pieds sans avoir besoin de l'éprouver physiquement (marcher sur un tapis) au moment où je la perçois à l'écran. Parce que je suis incarnée, j'ai une familiarité ontologique avec ce que je perçois dans le film.

Dans une analyse phénoménologique du film de Jane Campion, *The Piano*, Vivian Sobchack discute du plan d'ouverture où les doigts de l'actrice, posés sur la lentille, s'interposent entre le paysage et la vue que nous en avons. En tant que public, il nous faut un certain temps avant de comprendre qu'il s'agit des doigts de la comédienne, car ceux-ci apparaissent nécessairement flous. Dans ce texte intitulé *What My Fingers Knew*, Sobchack soutient que ce sont ses propres doigts qui ont d'abord « compris » l'image avant que son cerveau ne la décode. Percevoir de manière charnelle dans le corps vécu, cela signifie que nous reconnaissons l'expérience tactile avant de transformer cette sensation en pensée consciente. « We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated *sensorium* » (Sobchack, 2004, 63). Cette

notion de « connaissance charnelle » évoque la mémoire du corps des danseurs lorsque, dans une chorégraphie, les mouvements appris en répétition s'enchaînent les uns les autres sans que l'esprit ou la conscience ne les commandent. Il ne s'agit pas tant d'un souvenir convoqué par la conscience que d'une inscription dans le corps vécu.

À ce sujet, Sobchack tire la conclusion suivante: l'identification dans l'expérience cinématographique se situerait, non pas seulement dans la communauté d'expérience avec le sujet de l'histoire comme dans une parenté du corps vécu avec la matérialité perçue à l'écran.

In this regard we might wish to think again about processes of identification in the film experience, relating them not to our secondary engagement with and recognition of either 'subject positions' or characters but rather to our primary engagement (and the film's) with the sense and sensibility of materiality itself. (2004, p. 65)

Cette observation me semble juste en ce qui concerne un certain registre d'identification. Les images de grande violence à l'égard des corps nous sont insoutenables pour cette raison. Par exemple, dans cette scène du *Piano*, citée par Sobchack, où le mari jaloux coupe un doigt de sa femme avec une hache. Au moment où il « comprend » ce qui est sur le point de se produire, c'est le corps du spectateur qui tressaille. Il en va sans doute de même dans le cinéma pornographique. Il n'y a pas d'identité entre sujet/spectateur et sujet à l'écran : c'est plutôt la chair qui parle à la chair. C'est peut-être aussi le même registre d'identification qui rend le rire communicatif. Il suffit parfois de voir quelqu'un rire « de bon cœur » dans la vie quotidienne ou à l'écran pour que, malgré nous, notre corps se mette à rire aussi. La preuve en est qu'il n'est pas nécessaire de connaître le motif du rire pour y participer. De même, certaines personnes peuvent sangloter à la vue de quelqu'un qui pleure.

Mais cette identification n'annihile par pour autant la présence du sujet dans d'autres registres d'identification. Pour partager les émotions d'un autre être (dans la vie quotidienne comme au cinéma), il doit y avoir solidarité et sentiment d'égalité avec un autre sujet. C'est précisément ce qui fait que le raciste ou le tortionnaire demeure insensible à la douleur morale, au sentiment d'humiliation ou d'exclusion d'un humain qu'il considère « inférieur »,

c'est-à-dire qu'il ne reconnaît pas comme sujet... et ne se reconnaît pas lui-même comme objet. Par exemple, dans *Dogville*, de Lars Von Trier, ce qui nous permet d'éprouver de l'empathie pour Grace, ce n'est pas que les sévices physiques qui lui sont infligés, mais aussi et surtout, l'indignation provoquée par la manipulation dont elle est victime, par la mauvaise foi de ses bourreaux, par le dépouillement progressif de son statut de sujet. Ce qui ne signifie pas que ces pensées ou émotions appartiennent à un autre domaine ou univers que les douleurs physiques. La douleur, même « morale » se vit dans la corporalité (gestes, timbre de voix ou postures corporelles) de l'actrice qui *incarne* le personnage ou d'un protagoniste de documentaire. C'est sans doute cette identification matérielle, charnelle qui nous pousse parfois, nous spectateurs, à nous révolter contre le regard de documentaristes peu scrupuleux devant la douleur de leur personnage. Car le cinéma, dans ces instances, nous montre véritablement une « conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. » (1996, p. 74). Enfin, cette conscience, cela est explicite dans ces films, advient dans un/des corps. Elle n'est pas suspendue au-dessus du sensible.

Nous avons vu, jusqu'à maintenant, que dans l'expérience cinématographique, nous percevons les sensations dans le corps de l'acteur, ou du protagoniste s'il s'agit d'un documentaire, par tous les sens de notre propre corps. La vue et l'ouïe, s'ils sont prédominants, ne sont pas les seuls « points de jonction » avec le monde à l'écran. Nous avons aussi compris que dans certains registres, c'est en tant qu'objets matériels que nous éprouvons la matérialité des corps à l'écran. La chair constitue la condition de possibilité de toute perception parce que c'est par elle que nous sommes reliés au monde.

À partir du trajet balisé jusqu'à maintenant dans la pensée de Merleau-Ponty sur notre rapport au monde, il est temps de questionner la corporéité de notre rapport à la nuit. Si notre principal mode d'être au monde est d'être perceptifs, si les sens, notamment la vision permettent l'échange avec le monde, qu'en est-il de ce rapport au monde lorsque la nuit atténuée ou fait obstacle à notre vision?

2.2.4 L'obscur mystère de l'*il y a* et de la matière

La lumière du jour rend les choses du monde à la visibilité. Elle les détaille, les découpe, les isole les unes des autres. Elle trace des arêtes, des contours plus ou moins nets, ce qui permet de les situer les unes par rapport aux autres et par rapport à soi. La nuit, par contre, porte atteinte à la vision humaine. Elle atténue, voire efface, les contours des choses, les fond à leur environnement. Elle les mélange entre elles et semble les retourner à l'arrière-fond d'où elles avaient émergé. Parce qu'elle nous retire la visibilité, la nuit inquiète, tourmente, menace¹⁵. On ne s'étonnera pas que l'alternance du jour et de la nuit ait façonné notre rapport au monde et laissé une empreinte indélébile sur notre imaginaire. Aussi, on retrouve une présence insistante de la nuit et du nocturne dans le discours philosophique, incluant la phénoménologie et dans la production artistique, dont le cinéma.

Mais parler de la nuit oblige à tenir compte de ses significations métaphoriques, tant celles-ci sont enracinées, tant dans le langage courant que dans la tradition philosophique. Ces glissements entre sens métaphorique et sens propre m'avaient quelques fois créé des problèmes lors de la rédaction de mon mémoire. À quel moment, parle-t-on de la nuit cosmique, de la période qui s'étend du crépuscule à l'aube? Quand parle-t-on de la « nuit intérieure », du néant, des « ténèbres primordiales »? Quelle est la réalité de toutes ces métaphores du nocturne? Cathryn Vasseleu (1998) réexamine, dans une perspective phénoménologique la place de la lumière et de la vision dans la tradition occidentale. Une bonne part de son introduction est consacrée à la dimension métaphorique de la lumière. Comme la lumière, dans ses acceptions métaphoriques, réfère presque toujours à l'obscurité, elle nous permettra de réfléchir aux métaphores de la nuit.

S'écartant un moment de la famille des phénoménologues, Vasseleu cite, à propos de la métaphore, Jacques Derrida pour qui la métaphorisation est à la base de la philosophie

¹⁵ Ce qui n'exclut pas, comme on l'a vu, qu'elle puisse être accueillie et ressentie comme une expérience bénéfique.

occidentale et de la signification. La lumière, on l'a vu dans le premier chapitre, est une importante métaphore de la philosophie occidentale comme saisie de la vérité par l'esprit. Son omniprésence dans le discours usuel et philosophique s'expliquerait, selon Derrida, du fait qu'on a fait du soleil une métaphore de la vérité métaphysique.

The very opposition of appearing and disappearing, the entire lexicon of the *phainesthai*, of *aletheia*, etc., of day and night, of the visible and the invisible, of the present and the absent - all this is possible only under the sun. Insofar as it structures the metaphorical space of philosophy, the sun represents what is natural in philosophical language. (Derrida, *Les marges de la philosophie*, cité par Vasseleu, 1998, p. 6).

Toute la philosophie occidentale se serait édifiée sur les métaphores de la lumière et de la noirceur, du voilement et de la révélation à cause justement de la réalité cosmique de la rotation de la terre dans l'espace. Mais, à force d'usage, la métaphore s'use, on finit par en oublier l'« origine sensible ». Le temps les ayant soudé l'un à l'autre, il est difficile parfois de dégager le sens métaphorique du sens propre de la nuit

La nuit donc, tout autant que la lumière est constitutive du discours philosophique. Et ce discours s'enracine dans une expérience fondatrice, celle de l'obscurcissement quotidien du monde. Car la lumière, même celle du soleil, ne se conçoit que sur fond de ténèbres. C'est sans doute sur cette toile de fond que s'est élaboré le récit biblique de la création. Et dans ce mythe fondateur de l'occident judéo-chrétien, ayant situé la création du monde à partir des ténèbres primordiales, l'être ne peut provenir que d'un néant, d'une noirceur impénétrable et inhumaine.

À la tradition philosophique qui pose l'être comme arraché au néant, un néant préalable, Merleau-Ponty oppose l'évidence de l'*il y a* préalable. Cet *il y a* est une énigme, un mystère, une « nappe brute de sens ». Soit tout l'opposé de la transparence et des évidences du sensible. Il est obscur. Ce qui n'est pas sans rappeler la notion heideggerienne de « terre », c'est-à-dire l'immense part d'inconnu de la réalité qui nous demeure impénétrable, non

encore décryptée parce que non construite par notre esprit. La terre comme socle sur lequel se construit le monde ou des mondes. L'*il y a* comme certitude d'existence.

Mais l'obscurité de l'*il y a* peut s'avérer tout aussi anxiogène que le néant, selon Levinas. Cette présence, résume Max Milner, est "impersonnalité dissolvante qui préexiste à tout *fiat lux*". (2005, p.365). Pour Levinas l'*il y a* est une force de désintégration, de dépersonnalisation. Outre la nuit phénoménologique, celle qui nous favorise l'obscurité et le sommeil, nous sommes confrontés à une autre nuit, la nuit de l'*il y a*, celle de l'existence anonyme. « [...] this silence, this tranquility, this void of sensation constitutes a mute, absolutely indeterminate menace » (cité par Vasseleu, 1998, p. 84). Pour Levinas, il y a interruption de la conscience avec la nuit. La lumière scintillante symbolise cette conscience intermittente (Vasseleu, 1998, p. 85). C'est ce qui rend la nuit terrifiante. Or, cette rupture ne concerne pas que la conscience. Les choses aussi s'évanouissent dans l'obscurité épaisse de l'*il y a*. Autant dire que le monde nous est retiré.

The presence of night – a collapse of things into indeterminate nothing, a horror, which can also occur in the midst of daylight – erodes the continuity of consciousness. [...] *There is...* persists as a participation with an exterior which is extraneous to the finitude of 'lighting'. (Vasseleu, 1998, p. 85)

Il est vrai que cette fissure peut se produire en plein jour¹⁶. Mais la foi perceptive est plus vulnérable lorsque le monde sombre dans la noirceur et que celle-ci entoure de flou les êtres et les objets. Dans *L'heure du loup*, Johan en proie à l'insomnie, exige de son épouse qu'elle reste éveillée avec lui jusqu'à l'aube. Non seulement a-t-il besoin d'une présence humaine mais il semble qu'il lui est tout aussi important de parler, raconter des souvenirs d'enfance ou livrer des confidences. Bref, rester en contact avec ses constructions anthropologiques et s'accrocher ainsi à une sorte d'ordre. Et conjurer l'effondrement du monde dans *l'espace naturel et inhumain*. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty explique que "L'angoisse des névropathes dans la nuit vient de ce qu'elle nous fait sentir notre

¹⁶ Et en effet, dans la scène d'ouverture de *Blue Velvet* (David Lynch), les objets d'une paisible banlieue exposent soudain, et en plein jour, l'horreur qu'ils recèlent en eux.

contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans des choses, sans aucune garantie de les trouver toujours.” (2012, p. 335).

C'est sans doute ce qui inquiète Johan dans la même scène lorsqu'il mesure une minute, une longue minute... vide. Il a le sentiment de faire ainsi l'expérience de l'indétermination au cœur même de l'être. En fait, l'atténuation, voire l'effacement, du monde sensible le met en contact avec le vertige d'une présence d'autant plus inquiétante qu'elle est anonyme et envahissante. La nuit, n'est pas que l'absence du familier. Elle est aussi présence insistante et nous rappelle la fragilité de nos constructions.

Bien qu'il semble les distinguer, on peut percevoir un glissement semblable entre l'obscurité nocturne et celle de *l'il y a* préalable chez Merleau-Ponty. La nuit est d'abord l'occasion d'une autre expérience du monde.

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif, amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profil. Elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana*.¹⁷ C'est tout entière qu'elle s'anime. Elle est une profondeur pure sans plan, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. (2012, p. 335)

L'expérience de la nuit ainsi décrite rappelle la chair dans son acception merleau-pontienne. La nuit n'est pas devant soi ; elle « enveloppe », elle « pénètre par tous (les) sens ». Dans cette citation, la nuit pourrait aussi figurer comme la parfaite illustration de notre inhérence au monde. Nous privant jusqu'à un certain point de vision, elle empêche de regarder le monde à distance. Car dans la nuit, celui-ci se colle à notre être. Mais Merleau-Ponty poursuit avec un vocabulaire plus ambigu : « elle suffoque mes souvenirs » (l'image est forte) et « efface presque » l'identité personnelle. S'agit-il de la menace diffuse qui guette dans *l'il y a*

¹⁷ Merleau-Ponty renvoie ici à Minkowski, *Le temps vécu*.

de Levinas ? Le danger de se faire avaler par la nuit originelle ? C'était la première lecture que j'en avais faite. Mais lorsque Merleau-Ponty fait allusion à une force mystique, le *mana*, qui réunit les humains, il semble réintroduire la notion d'une puissance qui nous dépasse et nous inscrit dans le monde par delà nos individualités. Ce qui semble poindre aussi dans le texte, c'est l'inquiétude ressentie devant la perspective de notre finitude. Le corps par lequel nous communiquons avec le monde, ce corps est périssable.

Dans la littérature tout comme au cinéma, la nuit a aussi cette propension à faire ressurgir des corps dans une proximité avec la mort. L'apparition d'un vieillard (ou pire, d'une vieille) à un veilleur est une figure récurrente de l'horreur dans les scènes nocturnes au cinéma. Fred, dans *Lost Highway*, de David Lynch, voit soudain, à la place de sa jeune compagne, le visage plissé d'une vieille femme penchée sur lui. Dans *L'heure du Loup*, Johan voit, au cours d'une nuit hallucinée, une femme âgée décoller son propre visage comme un masque. Et que dire de tous ces vampires qui, depuis le *Nosferatu* de Murnau, hantent les nuits d'un certain cinéma comme autant d'efforts pour résister à la finitude des corps ? Daniela Soloviova-Horville, dans un essai sur la métamorphose du vampire, souligne une coïncidence entre l'apparition du vampire et l'introduction, par la religion chrétienne, des pratiques d'ensevelissement des morts dans les pays slaves entre le 9^e et 12^e siècle (2005, p. 33). Le christianisme, annonçant la résurrection des corps, aurait exacerbé la peur des revenants. Mais le dualisme chrétien n'arrive pas à étouffer la question lancinante qui semble traverser les scènes nocturnes évoquées plus haut : « et s'il n'y avait pas autre chose que ce corps appelé à la décomposition ? ». En d'autres mots, « et s'il fallait renoncer à l'idée d'un monde pérenne supra-sensible ? ».

Mais la corporéité de notre rapport à la nuit se traduit aussi sur le mode de la communion avec l'autre. Dans un « dialogue » avec Levinas sur la rencontre érotique, Luce Irigaray exprime l'idée que, dans l'abandon amoureux, « l'amante se laisse aller à la nuit. [...] Retournant au plus profond de la nuit, l'amante attend la lumière... » (1984, p. 182-3). Il ne s'agit pas d'une profondeur géométrique, précise Cathryn Vasseleu, mais d'une profondeur « primordiale » (1998, p. 116). Cette nuit rappelle davantage *l'il y a* de Merleau-Ponty que

l'il y a de Levinas. La rencontre érotique n'est pas, pour Irigaray une rupture de la conscience. Elle est un rapport spécifique à la chair où le sujet accepte toute la dimension matérielle de son propre corps sans pour autant s'y aliéner. Et dans cette expérience où le corps s'abandonne à sa propre nuit, la lumière n'est pas irrémédiablement absente comme c'est le cas dans les ténèbres primordiales.

While Levinas associates a turning from light in eroticism with the loss of self and a descent into an unsignifiable carnality, Irigary conceives of eroticism as the incomparable night of lovers absorbed in prolonging the threshold of illumination. (Vasseleu, 1998, p.118).

On est tenté de faire un rapprochement entre cette valorisation de la matérialité du corps avec la notion d'*interobjectivité* développée par Vivian Sobchack, dans *Carnal Thoughts* (2004). Le dernier texte du recueil, *The Passion of the Material, Toward a phenomenology of Interobjectivity* constitue une sorte de manifeste. Sobchack y développe une théorie de l'interobjectivité qui serait le pendant de l'intersubjectivité (bien qu'elle n'emploie pas cette expression dans ce texte précisément) comme condition de l'être-au-monde. Si nous sommes en relation avec les autres en tant que sujets, nous le sommes également en tant qu'objets : avec les autres, avec le monde et avec les objets inertes. Car étant de la même chair que le monde, nous sommes *aussi* objets. Objets par le corps, et sujets par la conscience qui l'anime – étant entendu que cette conscience est aussi partie prenante de la chair du monde. Sous l'effet de la passion, comme de la dévotion, la dimension subjective du corps « ...experiences not a diminution of subjectivity but its *sensual* and *sensible* expansion – and an enhanced awareness of what it is to be material.¹⁸ » (Sobchack, p. 290).

L'apport d'Irigaray et celui de Sobchack apportent réponse à une question qui s'était posée à moi dès le début de mes recherches sur la nuit. Comment penser le rapport entre nuit et sexualité amoureuse¹⁹, outre le fait que le jour est consacré à la survie et aux exigences de la cité? Il y aurait, dans ce rapport, un abandon des amoureux à l'opacité de la chair, une

¹⁸ Les soulignés sont de l'auteur.

¹⁹ Il n'est évidemment pas question ici de sexualité non consentie qui relèvent de la domination et du rapport de force.

acceptation de sa propre matérialité et le renoncement au (ou la suspension provisoire du) désir de dominer la nature.

2.2.6 Conclusion

En conclusion, à cette partie sur notre rapport au nocturne au cinéma, on comprend l'ancrage profond de la nuit comme réalité physiologique et philosophique dans notre rapport au monde²⁰. La coappartenance du jour et de la nuit trouve un écho dans celle du sensible et de l'intelligible. Non pas comme « équilibre entre deux forces contraires dont le destin serait d'entrer en composition. Moins encore affrontement voué à s'achever par la victoire de l'une sur l'autre... Plutôt engendrement réciproque. » (Milner, 2005, p. 350). Mais les angoisses liées à la nuit dans le monde historique et exprimées au cinéma tiennent peut-être à un glissement entre l'obscurité nocturne et ce que Merleau-Ponty appelle l'*il y a* préalable.

On remarque aussi que la corporéité détermine notre rapport au cinéma. Si tous nos sens sont sollicités dans l'expérience cinématographique, ils ne sont pas tous engagés de la même façon. L'inscription de l'expérience sensible du monde dans notre corps vécu nous permet de « ressentir » des sensations tactiles au cinéma. La notion d'*interobjectivité* développée par Sobchack qui permet de situer l'identification au cinéma sur un plan strictement matériel m'apparaît à la fois novatrice et pertinente pour mon propos en ce qu'elle éclaire autrement l'association nuit et matière.

Maintenant que sont posées les principaux concepts qui nous concernent dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, le prochain chapitre verra à les articuler plus précisément au cinéma documentaire en passant par une critique de la conception représentationnelle du langage.

²⁰ Dans mon Mémoire de maîtrise, j'analysais les rapports nocturnes à soi, à l'autre, à l'espace, au temps et à la pensée.

2.3 Cinéma documentaire et réalité

Bien que lorsqu'il parle de cinéma, Merleau-Ponty réfère toujours (à ma connaissance) au cinéma de fiction, les concepts de la phénoménologie tels qu'il les a élaborés demeurent opérationnels dans un contexte de cinéma documentaire. Et comme l'œuvre de création qui accompagne ce texte est précisément un film documentaire, je voudrai, dans cette deuxième section, approfondir le rapport spécifique du documentaire au monde dans une perspective phénoménologique.

La phénoménologie oblige à considérer les faits et les énonciations qui les accompagnent dans le cinéma documentaire comme le résultat d'un regard incarné sur (dans) le monde. Ce qui entraîne un réexamen des rapports que ce cinéma peut entretenir avec réalité.

Pour clarifier ces enjeux qui travaillent le documentaire, et auxquels je me suis confrontée pendant la création du film NUITS, je propose ici d'examiner le tournant linguistique : depuis Humboldt jusqu'à Gadamer, en passant par le concept de l'impensé chez Heidegger. Cette critique de la conception représentationnelle du langage me servira d'outil pour réfléchir aux rapports que le cinéma documentaire, dit du réel, entretient précisément avec la réalité.

Enfin, l'approche herméneutique de Paul Ricœur montrera le rôle structurant du langage parlé comme condition préalable au langage cinématographique. De plus, son analyse du langage poétique permettra de comprendre la fonction poétique du cinéma documentaire.

Pour commencer, l'examen des définitions courantes du cinéma documentaire me permettra d'en éclairer les présupposés épistémologiques et de poser les bases de cette analyse.

2.3.1 Le cinéma documentaire dans la tradition dualiste

Le dictionnaire de français *Larousse* en ligne propose la définition suivante du film documentaire: « Film, à caractère didactique ou culturel, visant à faire connaître un pays, un peuple, un artiste, une technique, etc. »²¹. Pour sa part, *Le Petit Robert* (version papier) suggère « ...film didactique, présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion (opposé à film de fiction). Documentaire sur la faune sous-marine. » (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2012).

Ce cinéma doit donc être authentique, didactique, en opposition au cinéma de fiction, et doit montrer le réel. La spécificité de ce cinéma serait d'être garant d'une vérité, extérieure au cinéaste (puisqu'il ne doit pas élaborer de document), et d'instruire le public. Ce critère de d'authenticité et de non intervention sur la réalité permettrait de le distinguer de la fiction. Enfin, l'exemple donné par le Robert, « un documentaire sur la faune sous-marine », achève de préciser le champ assigné au documentaire.

Compte tenu de la grande variété des sujets abordés par ce cinéma, notamment les questions sociales et politiques, le choix de cet exemple étonne. En fait, ce qui est sous-entendu ici, c'est une association entre le cinéma documentaire et l'attitude scientifique positiviste, une assimilation de ses méthodes à celles des sciences naturelles²².

Il est vrai que le documentaire a été à l'origine (et est encore) souvent utilisé à des fins d'observation scientifique. On pense aux projections-conférences sur diverses anomalies physiologiques ou psychologiques présentées, au début du siècle dernier, à des amphithéâtres de médecins. On pense encore aux vidéos-témoins tournés par les chercheurs contemporains

²¹ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/documentaire/44253>, consulté le 30 décembre 2013

²² *Wikipedia* propose une définition moins rigide et qui tient compte des divers champs de recherche du cinéma documentaire: « Un documentaire peut être un documentaire de création, reposant sur la vision d'un auteur et proposant une lecture créatrice du réel, ou encore un documentaire de type informatif ou didactique (historique, social, animalier). http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_documentaire, consulté le 30 décembre 2013

en communication, psychologie sociale par exemple, comme outil d'observation pour appuyer leurs recherches. Le genre semble lourdement marqué par cet héritage qui lui attribue principalement une fonction d'observation scientifique et de pièce à conviction. Et même lorsque ces objets d'étude sont des êtres humains, le rapport dans lequel s'installe la caméra documentaire établit une rupture entre celui qui filme (auquel s'identifie le spectateur) et celui qui est filmé. Celui qui regarde et celui qui est regardé. Celui qui détient un savoir et celui qui subit la situation.

Je ne cherche pas à passer sous silence le fait que les sciences humaines ont modifié leur rapport aux sujets qu'elles étudient. Mais ce que je souhaite, c'est de montrer que la conception courante du cinéma documentaire repose sur une vision dualiste du monde : le sujet cinéaste pointe sa caméra en direction du monde comme s'il était lui-même détaché de ce qu'il filme et il en prélève des portions fixées sur images et renvoie ces extraits du réel au public.

En même temps qu'elle prend pour acquis que le cinéaste se tient en dehors de la situation qu'il observe, cette posture dualiste induit qu'un souci d'objectivité doit gouverner sa démarche. Le cinéaste doit se tenir à distance de son objet et éviter de prendre parti dans les controverses qu'il y trouve. Le documentariste idéal serait comme un entomologiste qui observe ses sujets et en analyse les comportements dans diverses situations « naturelles ». Le film devrait capter une partie de la réalité, sans la modifier d'aucune façon et la restituer avec la plus grande transparence. On verra plus loin que cet idéal d'objectivité a été déconstruit autant par des théoriciens du documentaire que des praticiens eux-mêmes. Mais les bases épistémologiques qui fondaient cet idéal perdurent. Comme le montrent les définitions des dictionnaires.

Cette conception du cinéma documentaire, entretient, on le comprend, une méfiance, à l'égard des documentaristes qui utilisent des dispositifs narratifs traditionnellement associés à la fiction ou au cinéma expérimental. Mises en scène, reconstitutions, recours à des acteurs dans nombre de documentaires contemporains sont généralement condamnés au nom d'un

respect d'un dogme de non-intervention. Ces proscriptions à l'égard du documentaire révèlent un fondement essentialiste. Elles sous-entendent que l'intervention de celui qui filme ne pourrait que spolier la vérité originelle de ce qui est filmé. Ce qui sous-tend l'idée d'une essence de la réalité, une réalité à l'état pur, vierge de toute ingérence extérieure. D'où les craintes de manipulation dès que le documentaire s'aventure au delà d'une soi-disant mission de reproduction du réel.

À ces craintes, le sociologue (et cinéaste) Edgar Morin, a opposé une réflexion devenue célèbre. Je la cite ici car elle me permettra d'introduire une réflexion sur une conception du documentaire qui s'inspire du tournant linguistique et renouvelle nos perceptions des échanges entre ce cinéma et la réalité.

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. [...]

[...] le cinéma qui se pose les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, est bien le cinéma du réel, dont la mission est d'affronter le plus difficile problème posé par la philosophie depuis deux millénaires, celui de la nature du réel. (Morin, 1980)

Morin, dans ce texte montre que le cinéma dit du réel se tient au cœur d'une énigme qui déborde largement son champ d'activité. Il désigne aussi le leurre qui consiste à vouloir réduire cette énigme à un ensemble de codes susceptibles de respecter l'intégrité du réel.

Le phénoménologue, pour sa part, sait bien que la réalité à laquelle nous pouvons avoir accès, étant donné notre finitude, ne peut se donner que dans l'interaction entre le sujet et le monde et entre les êtres du monde. Il est donc inévitable que le cinéaste documentariste agisse, lui aussi, sur les protagonistes et sur les situations qui les relient. Cela parce qu'il ne peut s'extraire de la réalité à laquelle il participe de tout son être. L'acception courante du documentaire néglige le fait que l'être humain qu'on appelle cinéaste appartient à la fibre du monde et qu'il en fait l'expérience de l'intérieur. Sa vision se fait au cœur des choses dont il ne peut s'extraire. En fait, bien plus que d'une réalité inaltérée, le documentaire témoigne des

rappports entre le cinéaste et le monde, entre les protagonistes et la caméra et enfin, entre le film et le public.

Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis pas le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et mon ouverture au monde total comme horizon de toute perception.²³ (Merleau-Ponty, 2012, p. 357)

Mais puisque la question est posée, tentons de cerner la notion de réalité à partir de laquelle on pourra travailler sur le documentaire. Cet effort de définition passe par la conception du langage et de la connaissance dans un courant de la philosophie analytique qui entretient des liens avec la phénoménologie herméneutique.

2.3.2 L'énigme du réel

La philosophie analytique, dans sa mouvance herméneutique, applique la vision holistique du langage aux théories scientifiques. Elle pose que c'est toujours dans leur ensemble que nos énoncés sur le réel se vérifient. Selon Donald Davidson (cité par Greisch, 2000), le rapport entre connaissance et réalité pourrait se concevoir comme une toile d'araignée. Celle-ci a besoin de points d'attache empiriques avec le réel mais ce qui la rend solide, ce qui lui assure sa cohésion interne, c'est d'abord l'enchevêtrement des fils qui la constituent, c'est-à-dire un réseau de croyances. Une idée ne nous apparaîtra légitime et fondée que si elle s'intègre dans cette cohérence. Ce qui fait dire à Davidson que nous croyons toujours plus que ce qui est observable. Cette position se démarque radicalement de la tradition scientifique positiviste selon laquelle toute théorie s'appuie sur l'observation du réel.

Un tel détour par la philosophie analytique contemporaine permet de critiquer les bases de l'assimilation du documentaire à une posture scientifique. Même dans un documentaire à

²³ Ce passage rappelle l'expression railleuse des cinéastes du direct à l'endroit de la voix hors champ qui prévalait dans le documentaire classique, la voix de « dieu-le-père », omnisciente et désincarnée.

vocation éducationnelle et scientifique, un documentaire sur la faune aquatique par exemple, les points d'ancrage au réel sont moins déterminants que son tissu de croyances. Ce qui n'est pas pour simplifier le « problème du réel » mais cela permet au moins de le poser autrement.

Davidson précise que ce n'est pas tant l'observation de faits ou de comportements qui nous informent sur le réel que notre propre attente de sens qui se traduit dans nos croyances, opinions, désirs, etc. En d'autres termes, ce que je crois est toujours antérieur à ce que je perçois. En cela, Davidson se situe dans l'héritage de Heidegger pour qui le scientifique ne peut comprendre que ce qui entre dans un champ qu'il a déjà déterminé. « Science always encounters only what its kind of representation has admitted beforehand as an object possible for science » dit Heidegger (cité par Price, 2008, p. 115). On peut en dire autant du cinéma documentaire qui ne peut voir et montrer que ce à quoi il s'attend (ou, plus précisément, ce à quoi le cinéaste et le public s'attendent). Il ne voit de la réalité que ce dont il a déjà une compréhension, même parcellaire. Inversement, cela signifie aussi qu'on ne voit pas tout ce qu'il y a dans le réel, *sous nos propres yeux*. Jean-Pierre Esquenazi (2007) fait remarquer que la vie rurale est absente du cinéma néo-réaliste italien de l'après-guerre. Or, cette absence ne signifie évidemment pas que la campagne italienne avait disparu. Mais cela s'explique, dit-il par le fait que les cinéastes habitaient les villes et qu'ils étaient d'abord préoccupés par des problématiques liées à l'urbanité (p. 65).

En introduisant la subjectivité de nos croyances dans notre rapport à la vérité, la théorie de Davidson sape la prétention scientifique à expliquer objectivement le monde. En fait, elle mine, à sa base même, l'idéal d'objectivité ou d'impartialité du documentaire. Mais elle ne reconduit pas pour autant le primat de la subjectivité. Ce qui serait une façon de ramener, par la porte d'en arrière, une conception dualiste du cinéma. Le documentariste n'est pas une subjectivité autonome et désengagée qui pense le monde. Le concept d'attente de sens se comprend précisément parce que le cinéaste, comme le scientifique et comme l'homme de la rue, appartient intimement à la réalité qu'il observe.

Ce qui ne signifie toujours pas que notre imbrication dans le monde donne à vivre (ou à penser) la totalité de la réalité. Dans son essai sur Heidegger et le cinéma, Brian Price rappelle que pour l'auteur de *Être et Temps*, la technique (qui rend le monde présent) et le souci du monde propre à l'être humain permettent de découvrir « *une* totalité et non pas *la* totalité » du réel (p.115, les italiques sont de l'auteur, traduit par moi). De même, le cinéma documentaire fait advenir *un* monde et non pas *le* monde. Cela se comprend (même si on a tendance à l'oublier) puisque le cinéaste, dans sa finitude, ne peut concevoir qu'un ensemble de relations, lequel s'inscrit dans sa situation historique, sociale, culturelle, linguistique, émotionnelle, etc. De vastes pans de la réalité lui échappent nécessairement. Ceci, parce qu'ils se situent à l'extérieur de son monde (comme la campagne italienne dans le cinéma de l'après-guerre) mais aussi parce qu'ils appartiennent à ce que Heidegger appelle l'impensé. L'impensé ne doit pas être compris comme une faiblesse, un échec de la pensée. Ce serait, au contraire, tout ce que la pensée donne à supposer comme impensé et dont l'existence même nous était jusqu'ici inconnue. « *The more original the thinking, the richer will be what is unthought in it. The unthought is the greatest gift that thinking can bestow.* » (Heidegger, *What is called thinking*, cité par Price, p. 112). On pourrait concevoir l'impensé comme un vaste réservoir qui soutient la pensée. Que serait en effet la pensée si elle n'était entourée et nourrie par un riche terreau d'impensé ? Cette petite ligne, ce petit trajet, fait de raisonnement et d'une bonne part d'intuition, qui me permet de réfléchir et parfois de comprendre un peu les choses du monde, cette pensée donc, se fraye un chemin dans la masse d'inconnu qui n'est pas encore advenu au langage, dans la forêt des « chemins qui ne mènent nulle part ». Selon Heidegger, notre accès à la vérité est tributaire d'un mouvement de voilement et dévoilement sur lequel nous n'avons que peu (ou pas du tout) de pouvoir. Ce que Gadamer exprime ainsi : « ...dire ce qu'on pense, se faire comprendre, c'est maintenir le lien de ce qui est dit à l'infini du non-dit dans l'unité d'un sens et le faire ainsi comprendre. » (1976, p., 494).

Ce qui n'est pas sans rappeler le concept de *monde naturel* chez Merleau-Ponty qu'il semble associer à la réalité laquelle est « une armature de relations auxquelles toutes les apparences satisfont. » (2012, p. 353). En d'autres termes, le monde naturel est ce qui tient ensemble toutes nos perceptions et toutes nos projections, nos connaissances, de même que nos erreurs

de jugement. Ce monde naturel soutient le monde anthropologique dans lequel nous évoluons. C'est ce monde naturel qui me permet de vivre une infinie variété d'états et de relations.

Le monde lui-même reste le même monde à travers toute ma vie parce qu'il est justement l'être permanent à l'intérieur duquel j'opère toutes les corrections de la connaissance, qui n'est pas atteint par elles dans son unité, et dont l'évidence polarise mon mouvement vers la vérité à travers l'apparence et l'erreur. (2012, p. 384)

Appliqués au cinéma, ces concepts permettent de comprendre un peu mieux le lien qui unit le documentaire à la réalité. Dans un ouvrage paru en 2002, François Niney rappelle (quatre vingt ans après Dziga Vertov) que les images du monde produites par les technologies de la photographie et du cinéma sont déjà le résultat de plusieurs séries de choix éditoriaux : découpage de la réalité en plans, eux-mêmes différenciés par des valeurs de plan, assemblés au montage en séquences, puis en scènes, et encore selon des rythmes qui peuvent varier, et le tout, depuis l'avènement du sonore, en articulation avec une trame élaborée à partir de bruits, de paroles, de musique, etc. « [...] le cadre est un cache, selon la célèbre formule d'André Bazin. Il y a toujours du hors-champ. Un plan, c'est un point de vue subjectif, partiel. La réalité est sans couture, un film, c'est de la haute-couture ou du prêt à porter. » (2002, p. 15). La réalité, infinie et sans couture, nous entoure de toutes parts et le cinéma y taille des pièces dont il fait des projections du monde.

Niney commence d'ailleurs son ouvrage en remarquant que dans la somme d'images dont nous disposons depuis plus de cent ans, ce qui est montré, non seulement nous informe du monde mais aussi (et peut-être surtout) des manières dont il nous a été montré. La façon dont on découpe le monde en d'images, dont on les réassemble, la manière d'entrer en rapport avec les gens, de les mettre en scène, tout cela nous informe d'un regard, donc d'une vision du monde. « Car, si la réalité nous préexiste, nous détermine et nous résiste, notre présence et nos liens la transfigure » (p. 9) Cette phrase de Niney fait écho à l'idée merleau-pontienne, qu'on a rencontrée à quelques reprises au cours de ce chapitre, qu'on ne cesse de projeter des mondes sur la réalité. Des mondes comme des constructions anthropologiques afin de rendre

la réalité habitable, c'est-à-dire humaine. C'est peut-être cela que nous montre l'histoire du cinéma : comment au cours de ces cent et quelques dernières années, nous avons façonné la réalité pour l'habiter et vivre ensemble. Et ce façonnement au cinéma se perçoit dans les relations entre l'humain et la nature, entre les femmes et les hommes, entre les classes sociales, etc. Le documentaire, comme la fiction, ne ferait donc pas autre chose que de construire des mondes à partir de la réalité.

Bien que ce ne soit pas une matière inerte qu'on pourrait modeler à notre guise, il reste qu'on agit sur le réel, qu'on le transforme. Et le cinéma rend visible cette expérience du monde qui prévaut à certains moments dans le monde historique. Et ces appréhensions de réalité laissée en héritage nous sont données à voir travers l'histoire du cinéma. À titre d'exemple, Ninyou soulève la question du commentaire hors-champ qui, avec l'avènement du son au cinéma, s'impose jusqu'à presque dominer le documentaire. Cette voix hors-champ qui explique le monde est celle de la Raison ou du Progrès qui ont façonné le documentaire. Jusqu'à ce que la deuxième guerre mondiale vienne troubler les certitudes et ébranle cette position d'autorité et ouvre le champ à d'autres formes de cinéma, dont le direct en documentaire est une figure emblématique. Si elle perdure avec la même assurance dans de nombreux documentaires, la voix hors-champ se fait souvent interrogative et incarnée dans un autre courant de ce cinéma. C'est notamment la voix d'Alain Cavalier, enregistrée simultanément à l'image, qui *colle* aux êtres et choses de son monde en même temps que le regard.

Avant de clore cette section sur les liens entre le cinéma documentaire et la réalité, je voudrais rappeler ici un ouvrage de Bill Nichols, paru en 1991, et qui a fait école. Il y explique que le cinéma documentaire, se réclamant de la grande famille de la non-fiction, a privilégié un discours, rationnel et explicatif, le « discours de sobriété ». Dès lors, se démarquant de la fiction parce que dénué d'affects, de visée de divertissement ou de fantaisie, et se situant plutôt dans une parenté avec des domaines « durs » tels que la science, l'économie, le droit, la politique, ce cinéma revendique lui aussi le pouvoir d'agir sur le monde et de le transformer. De ce fait, le documentaire contribue à la construction d'une

réalité sociale. Mais, précise Nichols, l'image du monde produite par ce sobre cinéma ne peut être qu'une construction idéologique.

Si le cinéma documentaire crée des formes de réalité (comme l'explique Niney) s'il prétend agir sur elle et la transformer (Nichols) ou au contraire s'il persiste à dire qu'il ne fait que la représenter (selon le discours dominant), comment précisément « poser le problème du réel »?

Puisque que dans la perspective phénoménologique qui est celle cette thèse, le monde ne se tient pas devant la caméra, ou devant notre regard. Comment alors entrer en relation avec lui? Comment faisons-nous pour le comprendre? C'est ici qu'un arrêt sur le tournant linguistique nous aidera à reposer la question de la relation entre documentaire et réalité en nous intéressant au langage et à son rôle essentiel dans notre rapport au monde.

2.3.3 Qu'est-ce que le langage selon le tournant linguistique?

Autant pour la philosophie continentale que pour la philosophie analytique, Wilhelm von Humboldt apparaît comme le lointain initiateur du tournant linguistique. Avec Herder et Hamann, Humboldt fut, dès le 18^e siècle, un des premiers penseurs à mettre radicalement en question la conception courante du langage comme *instrument* au service de la conscience dans sa saisie du réel.

Humboldt a montré que le langage est une puissance inscrite à même notre biologie. L'être humain n'a pas un jour décidé de commencer à parler pour exprimer sa pensée. Le langage est une constituante physiologique de l'esprit puisque les dimensions physiologiques et psychologiques forment un tout inséparable (cité par Losonsky, p. 85-86). Quelque chose nous échappe ou plutôt nous domine dans l'exercice langagier. Cet élan s'empare de nous comme une force qui nous pousse à nommer les choses et les êtres de notre entourage et ainsi à nous positionner dans le monde.

De plus, et surtout, le langage est le lieu même, le centre de production de la pensée. « *Language is the formative organ of thought* », dit Humboldt (Losonsky, p. 87). Ce qui ne signifie toujours pas qu'on se *sert* du langage pour produire du sens. Cette conception non instrumentale du langage ne laisse aucune place à une pensée pré-linguistique. La pensée n'est pas préexistante dans la conscience. Elle se forme plutôt dans l'exercice même du langage, lequel s'incarne dans une langue spécifique. Car, bien qu'il soit un produit des Lumières, Humboldt (1767-1835), par le tournant linguistique, défait le dualisme sujet/objet dans le rapport au monde. Aussi, avec ce déplacement de la pensée vers le langage, la philosophie de la conscience s'écroule. Le sujet pensant ne peut se situer en dehors du langage, pas plus qu'il ne peut se situer en dehors du monde. On voit ici des liens de parenté intellectuelle avec Merleau-Ponty.

Et puisque la pensée se forme dans le langage, l'organisation interne de chaque langue particulière structure un monde. La représentation que nous nous faisons du monde est donc d'abord langagière. Le sujet naît dans une culture dont la vision du monde est façonnée par la structure de sa langue. Et les règles de celle-ci expriment ce que Wittgenstein appelle des formes de vie. Tout langage individuel, privé et qui serait coupé d'un environnement social est donc impossible. Car on naît à un monde qui est « toujours déjà là », c'est-à-dire dans une tradition déjà constituée et qui rend possible la communication. « C'est sur (la langue) », dit Gadamer, « c'est en elle que se montre le fait que les hommes ont *un monde*. » (1976, p. 467. En cohérence avec ce qui précède, on peut déjà formuler l'intuition que tout ce qui s'élabore dans le cinéma documentaire comme vision du monde et comme compréhension du réel a une origine langagière. On y reviendra.

La tradition, qui vient avec le monde *déjà là*, est aussi un milieu d'échanges et de circulation d'idées par le langage; elle ménage un espace de liberté pour le sujet. Ce dernier n'est pas emprisonné dans sa culture ou entièrement déterminé par sa tradition. Il contribue, par sa participation langagière, à remodeler cette vision du monde à laquelle il appartient. Bien qu'elle agisse comme une force de cohésion entre ceux qui la partagent, cette vision du

monde est aussi apte à se renouveler. C'est ce qui la garde vivante. Dans la création cinématographique, l'activation de cet espace, de cette aire de jeu, constitue ce qu'on appelle habituellement le regard, ou le point de vue du documentariste lorsqu'il tente une lecture du monde. Il faut cependant préciser que cette formulation, qui appartient au domaine de la vision, doit être comprise dans une acception merleau-pontienne, c'est-à-dire que le *point de vue* n'implique pas une domination du monde mais qu'il se situe en son sein même (dans la matière du monde, là où s'effectue le chiasme). Je proposerai plus loin de remplacer « point de vue » par « interprétation » du cinéaste afin de prévenir toute connotation dualiste.

Pour le moment, notons encore que le tournant linguistique conçoit le langage de manière holistique. C'est-à-dire que la signification d'un texte se crée, non pas dans la somme de ses unités (mots, propositions) mais dans les relations que celles-ci créent entre elles. « Le sens tient dans l'ensemble de la proposition » dit Frege (cité par Greisch, p. 103). Gadamer a aussi critiqué une conception du langage qui accorde trop d'importance aux unités signifiantes de la langue en montrant que l'emphase mise sur le mot conduit à la théorie du signe. La langue y devient un système artificiel, parfaitement cohérent en lui-même et renvoyant à la totalité du réel sous forme de concepts. Gadamer y voit le début de la conception instrumentale du langage qui sera l'idéal de la modernité et des Lumières en particulier. En s'inspirant du tournant linguistique, on commence donc à détenir des éléments pour comprendre comment pourrait fonctionner le langage cinématographique.

Mais pour compléter cette réflexion sur le rapport entre documentaire et réalité, il faut encore approfondir notre compréhension du langage comme lieu de production de la pensée. On le fera en convoquant Heidegger pour qui cette fonction se traduit par une propension à « faire advenir un monde ». Par l'interprétation ininterrompue des faits et des événements, l'être humain effectue sans cesse, dans la langue, des liens, des renvois à d'autres faits ou événements. Ces jeux de renvois s'exercent dans « l'ouverture au monde » qu'effectue le langage. Un monde étant compris comme un réseau de significations. On est maintenant outillé pour démonter une conception du documentaire qui reproduirait un réel pur ou neutre, en tout cas indépendant du cinéaste et du public.

On retient du tournant linguistique que le langage constitue notre rapport au monde le plus fondamental et le plus intime; que c'est dans le langage que se produit la pensée; que le langage accomplit une ouverture au monde lequel est un réseau de significations. À la lumière de ce qui précède, on se sent autorisée à concevoir le cinéma, en particulier documentaire, comme un lieu de fabrication de visions du monde. Mais on hésite encore à parler d'un « langage cinématographique ». Ne serait-ce que parce que celui-ci ne peut être assimilé à une pulsion biophysique!

2.3.4 Que serait un « langage cinématographique »?

Pour tenter de répondre à cette question et en approfondir tous les aspects, on commencera par se référer à un texte de Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (1997). « Le langage », dit-il, « apparaît comme ce qui élève l'expérience du monde à l'articulation du discours, qui fonde la communication et fait advenir l'homme en tant que sujet parlant. » (MV, p. 385). Nous appuyant sur cette conception du langage, on peut en effet dire que le langage cinématographique fait advenir l'être humain en tant que sujet parlant car il amène des pans de la réalité au langage. Et conséquemment, en tant que sujet pensant. L'être humain qui fabrique un film et celui qui le reçoit et l'interprète s'inscrivent dans un cercle herméneutique où circule du discours, creuset d'une expérience du monde. Mais si toute pensée a besoin du langage verbal pour advenir, qu'en est-il du cinéma muet? Le cinéma est-il langage dans la seule mesure où il contient un commentaire ou des dialogues? En fait, il faut d'abord s'assurer qu'il peut exister une telle chose qu'un langage non-verbal ou autre que verbal.

La réponse à cette question passe par le langage poétique. Dans le chapitre intitulé « Métaphore et référence » de *La Métaphore vive*, Ricœur s'emploie à démontrer que la métaphore, bien plus qu'un enjolivement du discours, donne à voir des états de choses du monde que la description littérale échouerait à rendre visible. Pour ce faire, il s'appuie notamment sur la théorie du langage poétique de Nelson Goodman (1968). Selon ce dernier,

le langage non-verbal (notamment pictural), tout autant que le langage verbal, produit des symbolisations. Et « [cette] universalité de la fonction référentielle est assurée », poursuit Goodman, « par celle de la *puissance d'organisation du langage* et, plus généralement, des systèmes symboliques. » (cité par Ricœur, p. 291; les italiques sont de moi.)

Voilà qui renforce mon intuition que le langage verbal agirait comme une condition préalable structurante à partir de laquelle peut se constituer le langage cinématographique, lui aussi apte à construire (*faire advenir*, dirait Heidegger) un monde. Sans la faculté du langage, notre environnement nous apparaîtrait comme une somme d'étants incompréhensibles, c'est-à-dire sans lien entre eux. Or, si le langage consiste à créer des réseaux qui amènent ces étants à l'être, le travail de symbolisation, lui, consiste « à faire et refaire le monde », dit Ricœur; « *Work* et *World* se répondent » précise-t-il à propos de la théorie de Goodman. (1997, p. 291) La « puissance d'organisation du langage » verbal serait donc le moteur qui active toutes les autres formes de travail symbolique (musical, pictural, cinématographique, etc.). C'est parce que nous sommes des êtres langagiers que nous pouvons aussi créer des réseaux de signification à partir d'images. C'est parce que le langage cinématographique est généré par le langage parlé que nous pouvons reconnaître l'image d'un arbre au cinéma. Pour comprendre cette image cinématographique, il faut, non seulement avoir déjà vu un arbre dans une expérience sensible, mais il faut aussi en avoir une image langagière, c'est-à-dire l'avoir déjà nommé, appréhendé *dans* le langage.

Mais la réflexion de Ricœur concerne le domaine du poétique. La question qui se pose alors est de savoir si on peut dire du langage cinématographique documentaire, qu'il est langage poétique. À priori, parce qu'il est cinéma dit « du réel », on attribue au documentaire, un langage littéral. Le sens du discours qu'il produit, à travers l'agencement d'images et de sons, s'impose d'emblée; la référence se fait le plus possible sur un mode clair et économique. C'est le cas, notamment, du reportage télévisuel, de même que des documentaires didactiques ou corporatifs. Mais cela ne dit pas tout du langage documentaire. On peut aussi identifier un courant important du documentaire qui s'apparente au langage poétique. Dans cette mouvance, Robert Flaherty fait figure de pionnier, dont la célèbre remarque, à la naissance du

genre, en a laissé plus d'un perplexe : « *Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit.* ». (Barsam, 1988, p. 116). Le langage de *Nanook of the North* ou *The Man of Aran* est bien davantage poétique que strictement littéral dans la mesure où il cherche à symboliser, à travers ses personnages, un certain rapport entre l'être humain et les puissances redoutables de la nature. De même, *Night Mail*, de Basil Wright et Harry Watt, se place dans la même lignée lorsque son commentaire hors champ devient rythmé et lyrique, que le son des machines scande le texte de manière à former une composition sonore plus expressive que réaliste. On relève aussi des intonations poétiques dans *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais, dans les documentaires de Joris Ivens, de Chris Marker, d'Agnès Varda, de Guy Maddin, de Peter Mettler ou Alexandre Sokourof... Ces cinéastes « [...] désorganise(nt) le monde des évidences visuelles, mett(ent) en bataille les images maîtrisées, afin de désarçonner le sens appris, d'inquiéter les schémas convenus du réel pour saisir une relation au monde *faite de multiples habiter.* » (Maury, 2011, p. 16)

Ainsi, de la même manière qu'il existe, dans le langage parlé, un versant usuel, ordinaire (au sens que lui attribue Wittgenstein) et un versant poétique, on peut distinguer dans le cinéma documentaire un langage usuel et un langage poétique. Ceci étant, il faut garder à l'esprit, que langage usuel et langage poétique se réfèrent, chacun à sa manière, à des choses du monde et qu'ils amènent cette « expérience à l'articulation du discours », comme on l'a vu plus haut. Ils sont tous deux producteurs de pensée.

Mais poétique ou usuel, dans la perspective du tournant linguistique, le langage cinématographique pas plus que le langage parlé, n'apparaît comme un système d'unités signifiantes, correspondant terme à terme à des choses du monde. Les unités, prises individuellement, ont une signification à portée limitée. On ne peut nier qu'un arbre dans un film fait référence à un arbre dans la réalité quotidienne. Mais plutôt que de se décomposer en une multitude d'unités signifiantes (x plans d'arbre, x plans de mer, x plans de trottoirs, etc.), le sens d'un film s'élabore dans un discours qui prend forme dans un mouvement circulant de ces unités à l'ensemble du texte (le film). Le caractère holistique du langage parlé s'applique aussi au langage cinématographique.

L'exemple suivant pourrait nous aider à comprendre le fonctionnement du langage cinématographique et l'élaboration du discours qui s'y fait. Il s'agit de *Koyaanisqatsi*, un documentaire sans parole, de Godfrey Reggio (1980). Interrogeant le rapport entre nature et technologie, il donne d'abord à contempler des images de la nature « sauvage » (mers, rivages, déserts, forêts). Puis des mastodontes mécaniques fouillent, creusent, entaillent la terre et transforment le paysage. On interprète ces séquences dans le sens de blessures infligées à la nature avec, en sous-texte, des menaces de destruction. Puis des images urbaines de circulations routières et de piétons en mouvement modifient encore notre compréhension de ce monde créé dans le film : la technologie n'affecte pas que les paysages, elle transforme aussi les humains. Puis, lorsque la projection est suffisamment avancée pour qu'on en saisisse la construction cyclique, notre compréhension de ces images se complexifie encore. Plutôt que de démontrer un simple rapport d'opposition, il nous apparaît en effet que le film soutient l'idée d'une telle imbrication entre nature et technologie qu'elles forment ensemble une nouvelle réalité dans laquelle elles sont indissociables.

De cette analyse sommaire, on retient que la compréhension du film passe, non pas par la maîtrise d'une grammaire cinématographique et non plus par le décodage des plans comme unités signifiantes mais, conséquence de son caractère holistique, elle se fait selon le modèle du cercle herméneutique : le spectateur est sans cesse amené à réévaluer sa compréhension d'un paysage dans un plan, dans une séquence, puis dans l'ensemble du texte. Rappelons ici que le texte filmique est composé d'images et de sons, lesquels sont affectés par des valeurs de plan, des mouvements d'appareil et leurs vitesses, des choix d'éclairage et par l'organisation de ces divers éléments entre eux (une prise de son rapprochée sur un plan éloigné par exemple). La corrélation qu'entretient chacun de ces éléments avec l'état de choses du monde auquel il fait référence se complexifie et se nuance au fur et à mesure de la progression de notre compréhension du texte.

Pour conclure ce chapitre, on peut dire que le langage cinématographique en tant qu'il produit de la pensée, fait advenir un être parlant dans une expérience qui lui est propre; que

ce langage est rendu possible par la « puissance d'organisation du langage » parlé; que son rapport au réel tient à sa capacité de produire du discours; que ce caractère holistique appelle une démarche herméneutique de la part du spectateur; et que ses jeux de langage produisent des images du monde en corrélation avec des formes de vie.

On a vu aussi qu'une conception du langage cinématographique comme reproduction de la réalité ne rendrait pas compte de son activité de création de sens.

2.3.5 Territoires du documentaire, territoires de la fiction et du poétique

L'équation courante entre documentaire et réel a pour corollaire une relation équivalente entre fiction et imaginaire, ou poésie. Dès lors que le documentaire, on l'a vu plus haut, peut être poétique et que la fiction peut, elle aussi, décrire le réel, les divisions entre ces deux formes de cinéma n'apparaissent plus infrangibles. Ce que confirme d'ailleurs la première définition du terme documentaire au cinéma par le futur fondateur de l'Office national du film du Canada, John Grierson²⁴. C'était en 1926 et Grierson l'attribuait au film *Moana*, de Robert Flaherty. Or, on n'a pas souvent souligné le fait que l'invention de Grierson décrivait un récit partiellement fictif! *Moana*, en effet, raconte une histoire romancée sur un arrière-fond documentaire décrivant les rituels et pratiques quotidiennes d'une communauté polynésienne. Dès son origine, le documentaire n'est donc pas assujéti au dogme de non-intervention de l'auteur sur la situation filmée. D'ailleurs, Grierson rendait hommage à la méthode de Flaherty qui consistait à vivre au milieu de ses sujets, partageant leur mode de vie, afin de s'imprégner de leur réalité jusqu'à ce qu'un scénario jaillisse de cette immersion. Et des échanges avec les protagonistes du film qui visionnaient les *rushes* et proposaient des scènes. La vision de Grierson en ce qui concerne le documentaire était en effet plus nuancée et plus ouverte que ce que l'histoire (et peut-être aussi lui-même) en a retenu. Il croyait que la

²⁴ Grierson lui-même reconnaît que le terme était déjà en cours en France pour désigner des récits de voyage exotiques. Il reste cependant que Grierson pose un geste fondateur en désignant, par ce terme, une catégorie de films.

valeur de ce cinéma résidait dans le fait d'observer le monde vivant « *living scene and living story* » avec ses protagonistes naturels (non-acteurs). Mais ce à quoi il opposait la vérité du documentaire, ce n'est pas tant au principe de la fiction que, plus précisément, aux fictions hollywoodiennes tournées en studio qu'il appelait des drames de pacotille « *rubber-stamp dramas* » (Grierson, p.147)

Toujours à propos de l'approche de Flaherty, Grierson soulignait la différence entre « a method which describes only the surface value of a subject, and the method which more explosively reveals the reality of it. You photograph the natural life, but you also, by your juxtaposition of detail, create an interpretation of it. » (Grierson, p. 148)

Grierson, qui croyait que le documentariste avait une responsabilité sociale, comprenait que le rapport du documentaire au réel n'était pas une affaire de décalque, mais le lieu d'un travail d'interprétation. Son hommage à Flaherty laisse également entendre qu'il entrevoyait aussi que la compréhension du monde à laquelle peut mener ce travail n'est pas le fait d'un geste volontariste. La démarche de Flaherty qui consiste à « laisser le scénario émerger »²⁵ correspond à une approche herméneutique bien plus qu'à une démarche scientifique. C'est-à-dire que la compréhension qui « émerge » dans une situation de tournage, à n'importe quelle étape de production d'un film ou au moment de sa réception par un public, cette compréhension est un événement. Un événement qui advient par et dans le langage cinématographique. Il y a, dans cette expérience, «... un agir de la chose même, un agir qui, contrairement à la méthodologie de la science moderne, est un subir, un comprendre qui est à son tour un événement, » dit Gadamer (1976, p. 490). La vérité s'y laisse saisir bien plus que nous la saisissons.

C'est aussi « un agir de la chose même » qui permet l'événement de la compréhension dans certains documentaires contemporains qui privilégient la description phénoménologique plutôt que l'explication scientifique, la durée plutôt que l'action. Les plans impassibles de

²⁵ Pierre Perrault ne fait pas autre chose lorsqu'il suggère aux habitants de l'Île aux Coudres de reconstituer la pêche au marsouin, pratique abandonnée depuis plus de vingt ans.

Raymond Depardon, les films gigantesques de Wang Bing ou de Frederick Wiseman, donnent au public tout le loisir de ressentir, dans la durée, une réalité autrement insaisissable. Ici, le souci d'efficacité, propre au langage usuel du documentaire (didactique ou de reportage), gommerait certains aspects du réel, certains états de faits. L'économie du langage usuel, en effet, découperait dans la réalité quelques témoignages jugés pertinents, quelques images qui rendent compte de l'émotion avec, éventuellement, une explication par un expert afin de construire un discours cohérent (et possiblement juste) sur les interpellés accusés de petits délits, sur les effets de la mondialisation dans l'économie chinoise, etc. Or, ce discours ignorerait les vastes pans du réel où il est donné au public de vivre une expérience de la situation projetée à l'écran.

Cette conception de la compréhension n'a évidemment rien en commun avec la vision instrumentale que s'en fait la doxa du documentaire. Mais à l'écart de cette doxa, on remarque que depuis la fin des années 1990, de plus en plus de festivals de cinéma documentaire, notamment les Rencontres internationales du documentaire de Montréal, le FIDMarseille ou Visions du Réel de Nyon, accueillent des films qui explorent les formes du cinéma documentaire jusque sur des terrains qui lui sont supposément interdits. Une autre acception du documentaire côtoie donc la définition courante du cinéma documentaire et en force la redéfinition.

Avant de clore ce chapitre, j'ajouterai que cette réflexion m'a amenée à reconsidérer le rôle du cinéma direct au tournant des années 1950-60 dans l'instauration d'une opposition entre documentaire et fiction. En réaction à un académisme du documentaire et aussi en cohérence avec un idéal de démocratisation de la parole, les jeunes documentaristes du direct contribuent alors à une certaine mystification du rapport entre documentaire et réalité. Bien que l'expression « cinéma vérité » a été très vite abandonnée, il reste que le *credo* du direct prétend s'approcher du réel en frappant d'interdit tous les dispositifs perçus comme « fictionalisants » : trépied, éclairage, musique, acteurs et commentaire hors champ (voix de dieu-le-père). Certains, comme les frères Maysles, prétendaient aussi ne pas intervenir sur la situation filmée. « *Nothing between the facts and us* » (en entretien télévisé avec Jack Kroll).

En cherchant se à libérer des conventions du documentaire classique, ce mouvement a contribué à renforcer la croyance en une position d'observateur neutre de la réalité, position illustrée notamment par l'expression « *fly on the wall* ».

Ceci étant, il faut reconnaître que le cinéma direct est vaste famille qui regroupe des praticiens et des mouvances variées. Comme toutes les règles, celles du direct ont évidemment été enfreintes ou détournées, notamment par ses plus éminentes figures. Pierre Perrault, Jean Rouch pour ne nommer que ceux-là. Mais les documentaristes du cinéma direct se sont « posé le problème du réel », pour reprendre les termes de Morin, et s'y sont confrontés dans un renouvellement des structures de langage et des formes de vie qui étaient les leurs. Ce n'est que plus tard que les formes de discours se sont progressivement pétrifiées dans les interdits.

Le brouillage des frontières entre documentaire et fiction qui a cours dans le cinéma contemporain représente sans doute une réaction à ces dogmatismes crispés. Il exprime aussi une intuition que les deux catégories se nourrissent l'une l'autre dans ces échanges. Enfin, le retour des procédés bannis par le direct instaure un jeu de langage qui correspond à de nouvelles formes de vie. Notamment la voix hors champ. On l'a vu avec le cas d'Alain Cavalier cité plus haut et auquel on pourrait ajouter de nombreux autres exemples et dans une grande variété de registres (Sokourof, Akerman, Marker, Varda, Mettler, etc.) La posture adoptée n'est plus la même que dans les films du documentaire classique d'avant le direct. Le ton est différent : subjectif, partiel, partial et assumé comme tel. Elle assume aussi les croyances et préconceptions qui déterminent son rapport au réel, lequel demeure toujours aussi énigmatique.

2.3.6 Conclusion

Dans cette deuxième partie, on a vu s'écouler les prétentions d'objectivité du documentaire, emportées par la critique des fondements de la théorie scientifique opérée par le tournant

linguistique. On a vu aussi que la puissance d'organisation du langage rend possible un langage cinématographique. On a vu qu'une approche herméneutique de la compréhension suppose que la part du réel qui advient dans le documentaire laisse entrevoir d'immenses étendues d'impensé. Enfin, l'histoire du documentaire montre que depuis ses débuts, les catégories de documentaire et fiction ne sont pas si étanches qu'il n'y paraît à première vue. Ce qui ouvre la possibilité d'un documentaire de création où le rapport à la réalité peut s'exprimer sur un mode poétique.

2.4 Conclusion du cadre conceptuel

En fin de parcours, je me vois presque obligée d'adopter moi-même un tournant radical qui consisterait à abandonner la conception du documentaire comme un point de vue sur le monde. Cette notion de point de vue est en effet sous-tendue par une philosophie de la conscience qui porte à réifier le monde et instrumentaliser la démarche documentaire. Je reconnais cependant avoir du mal à renoncer à l'idée de conscience. Mais plus que d'y renoncer peut-être s'agit-il d'en relativiser le pouvoir sur le monde afin d'éradiquer toute connotation de domination dans le lien qui rattache le documentariste à son objet. Merleau-Ponty lui-même ne dit-il pas que

[...] la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres et [...] ce sujet-là est cinématographique par excellence. (1996)

Il serait alors plus juste de parler d'un cinéma de l'interprétation du réel, étant entendu que cette interprétation n'est pas l'activité unidirectionnelle d'un sujet autonome sur le monde. Car, et c'est ce dont les dictionnaires usuels ne rendent pas compte, le réel s'impose tout à la fois massif, impénétrable et fuyant. D'où le caractère événementiel de son avènement au langage, parlé ou cinématographique, de fiction ou documentaire.

Le prochain chapitre exposera les approches méthodologiques qui aideront à réfléchir aux relations entre le sujet et ce réel fuyant dans le contexte d'une recherche création.

CHAPITRE III

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES

3.1 Introduction

La démarche méthodologique de cette thèse, dans son volet heuristique, me permettra de circuler dans un mouvement d'aller retour entre les concepts de la phénoménologie qui m'ont guidée dans l'approfondissement de mon sujet et l'expérience de la création comme telle. Cette approche s'articule avec la méthode herméneutique qui s'efforcera de revenir sur les décisions concrètes qui ont progressivement défini le projet de film et en ont ensuite dessiné les contours, de même sur ses caractéristiques formelles et narratives. Mais pour l'instant, il m'apparaît important de nommer une résistance que j'ai éprouvée à l'endroit de la méthode.

3.2 Résistances

Une difficulté inattendue s'est en effet posée à moi au cours de mes lectures portant sur la méthodologie en recherche création en milieu académique. Inattendue parce qu'il me semblait bien comprendre le principe de la circularité de la pensée réflexive pendant la création. N'est-ce pas toujours ce qui est à l'œuvre dans la fabrication d'un film qu'il soit de fiction ou documentaire? Un mouvement de l'esprit incessant entre, d'une part une ouverture aux sources les plus diverses susceptibles d'enrichir la démarche et lui donner profondeur et ramifications, une attention aux intuitions, une disponibilité aux découvertes fortuites, à la hardiesse de certains liens et, d'autre part, un travail d'organisation de ce matériau composite par une pensée plus rationnelle et structurante autour de la problématique principale du projet en cours? Je me heurtais donc à l'apparente évidence de ce qui y était décrit comme pratique de la recherche création. Cette démarche en effet me semblait aller de soi. Mais comment théoriser ce qui va de soi? Je ressentais aussi une gêne à trop vouloir conceptualiser la

démarche et risquer ainsi d'enfermer la créativité dans des schémas, des modèles qui auraient valeur d'universels et dont les limites me semblaient mal s'accommoder de la liberté nécessaire à la création. Enfin une autre résistance me venait de ce que je ne me voyais pas faire une analyse esthétique de mon propre travail sans verser dans la complaisance ou le narcissisme.

Dans cet état de perplexité, j'ai découvert un texte de Diane Laurier (2006) qui discute précisément de la réticence de certains créateurs à l'égard de la méthode de recherche création. Cette méthode, rappelons-le, consiste à délimiter une problématique, faire la revue de littérature portant sur l'objet de recherche de la pratique, identifier des concepts qui permettront de *travailler* la matière du projet. Or cette méthode les rebutait pour des raisons dans lesquelles je pouvais me reconnaître.

Cette manière de présenter la recherche a quelque chose de si raisonné, de si ordonné et de si défini qu'elle semble laisser peu de place au hasard, à l'erreur, à l'imprévisible, ces aspects étant tous des éléments faisant pourtant partie intégrante du processus de recherche. C'est peut-être cela, en partie du moins, qui pose problème : l'impression que ce qui appartient en propre à la spécificité de la pratique artistique se trouve évacué, mis au rancart. (p. 83)

Pourtant, fait remarquer Laurier, ces créateurs appliquent déjà les principes de cette méthode dans leur pratique. En effet, l'auteure souligne que dans les textes décrivant la proposition de leur projet, les créateurs font souvent référence à d'autres disciplines : sociologie, anthropologie, politique, psychologie, philosophie, etc. Elle ajoute que cette consultation de sources exogènes au domaine artistique amène les créateurs à trouver dans les textes théoriques de ces disciplines de nouveaux outils conceptuels pour penser leur problématique. Conséquemment, ces perspectives apporte une relecture de la problématique « faisant émerger dans la conscience du praticien des éléments du travail demeurés jusqu'alors dans l'ombre » (p. 84). Or, je peux reconnaître mes propres méthodes de travail dans ces modes de recherche qui, loin de limiter ma liberté de création, viennent plutôt l'enrichir. La recherche dans le cadre de la production de NUTS m'a en effet amenée, outre les références familières dans le champ des études cinématographiques, à consulter des textes provenant de domaines

aussi divers que la philosophie, la psychanalyse, les mythologies antiques, l'astrophysique, des études empiriques sur la santé des travailleurs de nuit, des ouvrages sur l'histoire de l'éclairage public, etc. En fait, lorsqu'il est en cours de création, le praticien est porté à ramener dans le champ de son objet de recherche, toutes ses lectures et toutes ses expériences. Et ceci sans que la part d'impondérable ne soit exclue pour autant du processus. Car il va de soi que les résultats de ces recherches ne se déversent pas tels quels dans l'œuvre en chantier. Ils sont plutôt soumis à une mise en forme qui progresse par tâtonnements, essais et erreurs, doutes et découvertes. On y reviendra.

De plus, au cours de ce travail, j'ai compris que le narcissisme, bien que toujours possible, n'est pas inévitable dans la mesure où l'exercice ne porte pas sur les mérites de l'œuvre ou de la démarche. Car il ne s'agit pas de faire une analyse esthétique de ma propre œuvre, mais plutôt de viser la compréhension du parcours qui l'a amenée à voir le jour.

3.3. La création comme mode d'être au monde

La pratique artistique est souvent considérée par les artistes eux-mêmes comme un mode spécifique de production de connaissances. (Gosselin, 2006, p. 22). Et en effet, il me semble justifié de penser que l'œuvre artistique peut produire du savoir sur le monde par une formulation singulière des questions que nous nous posons à son sujet. Ce savoir peut porter sur des objets appartenant à divers domaines que le créateur approche et comprend avec les outils qui sont les siens. En l'occurrence, un documentaire de création portant sur nos rapports à la nuit. Merleau-Ponty, citant Vinci, décrit une « 'science picturale' qui ne parle pas par mots, encore moins par nombres, mais par des œuvres qui existent dans le visible à la manière des choses naturelles [...] » (1964, p. 82). En d'autres termes, ces œuvres créent une relation au monde et, nous invitant au partage d'une expérience, rendent possible une forme singulière de compréhension. Gadamer, que nous aborderons plus loin dans ce chapitre, prolonge ce lien entre pratique artistique et connaissance.

« Le fait qu'en présence d'une œuvre d'art, on fasse l'expérience d'une vérité inaccessible par toute autre voie constitue la signification philosophique de l'art, qui s'affirme en face de toute ratiocination. [...] L'expérience de l'art constitue, pour la conscience scientifique, l'incitation la plus pressante à reconnaître ses propres limites.» (1976, p. 12)

Ce mode de connaissance est spécifique en ce qu'il inclut la subjectivité du créateur comme un pôle essentiel de son processus. « [...] La pratique artistique est particulière et se démarque passablement des autres pratiques professionnelles en raison de l'importante place qu'elle accorde aux processus subjectifs expérientiels de la pensée. » (Gosselin, 2006, p. 28). C'est à travers la subjectivité que créateur et public peuvent se rejoindre. En effet, dans la création, la subjectivité, reconnue et assumée tout au long de la démarche, constitue un des traits de l'œuvre. Le propre de la pensée artistique est que cette expérience subjective, non seulement traverse le processus, mais demeure perceptible jusque dans l'œuvre qui en résulte. Et ceci sans lui enlever de crédibilité.

On remarque ici la parenté entre le savoir que Gosselin reconnaît à la pratique artistique et le concept de vision incarnée, propre à la phénoménologie de Merleau-Ponty. Toute pensée ne peut être qu'incarnée car elle se nourrit de l'expérience du praticien, de ses échanges avec les êtres et les choses du monde. Même la pratique scientifique (ou professionnelle) s'incarne dans un corps et dans une relation au monde. Cette incarnation se manifeste parfois dans les facteurs subjectifs pouvant faciliter la compréhension et la maîtrise d'outils théoriques et de méthodes de travail par le praticien. Toutefois, la subjectivité de ce dernier ne doit aucunement affecter les résultats obtenus. Cette exclusion de la subjectivité est garante de la fiabilité de la démarche scientifique ou du geste professionnel. Un médecin, pas plus qu'un chercheur, ne doit laisser ses affects orienter ses conclusions et ses prises de décision. Ainsi, alors que la méthode scientifique classique cherche à obtenir des savoirs qui seront rigoureusement les mêmes peu importe la personnalité du chercheur, l'uniformisation des résultats (œuvres) dans un contexte de création artistique représenterait un non-sens, un échec de la démarche. Sans la subjectivité du praticien, l'œuvre de création perdrait de son intérêt, voire de sa raison d'être.

3.4 L'heuristique

Cette conception de la pratique artistique trouve dans l'heuristique une sorte de prolongement « naturel » sur le plan méthodologique. En effet, la recherche création, tout en cherchant à systématiser la compréhension de la démarche artistique, doit accorder une attention particulière « aux processus subjectifs de l'expérientiel de la pensée » (Gosselin, 2006, p. 28.) Ceci étant, l'apport de l'expérience subjective du chercheur est constamment mis en tension avec une activité conceptuelle. À ce sujet, Gosselin cite Jean Lancri (2001, p.108) selon lequel le créateur « œuvre toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique entre raison et rêve. » (cité p. 29). Ce qui montre bien que la recherche création se situe dans l'héritage direct de la phénoménologie merleau-pontienne, laquelle ne cesse de rappeler l'ancrage de la pensée dans le sensible et de souligner l'entrecroisement du corps et de l'esprit.

3.4.1 La méthode heuristique et la nuit

La méthode heuristique, s'appuyant sur la subjectivité du chercheur, procède par allers et retours entre l'expérientiel, c'est-à-dire une expertise issue de la pratique, et la conceptualisation, soit l'organisation et la systématisation de ces savoirs. L'heuristique repose donc sur le principe que la connaissance acquise par tout praticien d'un domaine spécifique constitue un terrain à partir duquel peut se développer la recherche. Bien qu'elle s'applique aussi aux domaines des sciences, et notamment des sciences humaines, cette approche méthodologique convient particulièrement aux chercheurs du champ de la création artistique.

Chantal Deschamps (2002), décrit le modèle de la méthode heuristique en quatre mouvements, soit la préparation (qui inclut la définition d'une problématique, la recherche, la conceptualisation), l'incubation (qui correspond à un travail « souterrain », non rationnel et qui laisse la place à l'inconscient), l'illumination (où l'effet conjugué des deux premières

étapes fait jaillir une idée ou une solution à un problème) et enfin la vérification (qui consiste à intégrer la découverte au processus de création et d'en tester la justesse). On voit, dans ce schéma, que le travail de la raison organise le premier et le dernier temps alors qu'elle doit s'effacer dans la phase d'incubation afin que survienne l'illumination laquelle, on le pressent, ne résulte pas de l'aboutissement d'une démonstration. Ainsi la méthode heuristique, non seulement articule l'expérientiel et la conceptualisation mais, dans le processus de création, elle soumet le travail conceptuel à l'épreuve du désordre.

L'exercice heuristique, en effet, vise précisément la *découverte*, c'est-à-dire la survenue d'une solution à un problème ou le dévoilement d'un aspect du réel jusque là demeuré inconnu du chercheur. La découverte heuristique semble donc donner accès aux nappes d'impensé qui soutiennent la pensée, selon Heidegger. Il y a dans la découverte heuristique un événement qui est un dévoilement d'une vérité. Quelque chose se révèle au chercheur sans que celui-ci puisse provoquer cette révélation. Mais pour que la découverte advienne, il faut en passer par la période d'incubation, que Deschamps appelle le *chaos créateur*, un passage obligé de tout processus de création. C'est une période de doute et d'instabilité qui apparaît au chercheur comme un désordre. (pp. 35 & 85).

À titre d'exemple, dès mes premières formulations du projet de film *NUITS*, j'avais souhaité que le montage image et le montage sonore se fasse en parallèle. Dans le processus standardisé de production cinématographique, le montage image se fait en premier et la conception sonore s'élabore à partir de cette structure visuelle. C'est donc autour de l'image que s'organise la structure du film. Dans le cas de *NUITS*, j'ai d'abord travaillé à des scènes du film que j'ai ensuite assemblées à la recherche d'une première structure. À mon désarroi, le film ne « levait » pas. Il m'a fallu plusieurs versions de cette première structure avant de me donner la liberté de désolidariser son et image et de réorganiser les séquences en fonction d'une perspective sonore indépendante des prises de sons synchrones (ce que j'avais pourtant envisagé dès le début... puis oublié). Dès lors, un aperçu du film dont j'avais rêvé a commencé à émerger, laissant entrevoir la cohérence entre la proposition écrite et les éléments de structure formelle apparaissant dans le montage. En d'autres termes, il me

devenait possible de m'écarter des sentiers battus de la relation classique son/image pour créer un nouveau rapport plus cohérent avec les aspects du réel que je voulais évoquer, soit des *états nocturnes*.

On ne peut s'empêcher de remarquer la présence de nombreuses références à la nuit dans le vocabulaire des auteurs qui décrivent la création et la méthode heuristique. Pour décrire cette phase trouble qui précède l'illumination, Deschamps fait appel à des images et métaphores nocturnes : « En effet, le chaos suggère une multitude d'images dont celles du désordre originel ou du non-formulé, celle de la vie en gestation, celle de la noirceur inquiétante et peu familière, ou encore les images du voyage nocturne [...] » (2002, p. 35) Et plus loin « [...] un mouvement prend forme, s'exécutant comme une plongée dans les ténèbres suivie d'une remontée vers la lumière : la transformation de l'expérience du chaos. » (*Ibid.*) Par ailleurs un texte de Lancri au titre évocateur, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi » (2006), pose la question du processus de recherche création comme un trajet nocturne :

[...] comment, alors qu'il est métaphoriquement parlant, immergé dans sa nuit, comment travaille un chercheur en arts plastiques? Comment travaille-t-il dans sa *nuit* vers son *jour* pour s'avancer vers ce qui *cherche à se faire jour* en lui? Plus précisément encore, comment travaille-t-il la nuit, la matière même de sa nuit comme d'autres travaillent le marbre ou le bois? (2006, p. 10) (Les italiques sont de l'auteur)

Vu le sujet de cette thèse, il est difficile de ne pas commenter! Il est frappant de voir la persistance des références à la nuit dans ces textes. Ce vocabulaire reprend en effet toute l'ambivalence reliée à la nuit dans le langage courant. La nuit, toujours associée aux idées de rêve, rêverie, imaginaire et poésie, constitue le cœur de l'activité créatrice; elle lui est indispensable; c'est en elle que le créateur doit aller puiser ce qui est mais ne se voit pas encore au grand jour. Lancri, par exemple, associe implicitement, le jour et la lumière à la vie *ordinaire* (au sens que lui accorde Wittgenstein). Le jour serait le versant usuel de notre présence au monde. Il précise également que la nuit permet de « tempérer l'usage de la raison » en ouvrant un espace à l'imprévu et à l'inconnu. La métaphore de la nuit correspond donc à un mode d'être au monde délesté des processus balisés par le rationnel et l'utilitaire. Mais étant donné son ambivalence, la nuit, dans le vocabulaire de Lancri, est ce qui fait aussi

émerger le doute, le désordre, les dérapages possibles et, de ce fait, comporte une part d'échec. Là où Deschamps évoque le « chaos créateur », le « désordre originel » Lancri parle d'un « chavirement de l'esprit », d'une « brusque survenue de la nuit », de « dépossession et d'*union* à la *nuit* » (les italiques sont de l'auteur, p.15-16). La nuit dans le vocabulaire heuristique apparaît donc comme la métaphore de la nécessaire mise à plat des processus et / ou des constructions propres à une démarche créatrice pour que l'imaginaire ainsi désentravé laisse surgir l'œuvre. Encore une fois, je suis tentée d'évoquer Heidegger (1962) qui encourage à emprunter les « chemins qui ne mènent nulle part ». En d'autres termes, à risquer de se perdre en forêt afin d'arriver éventuellement en un lieu nouveau de la pensée. Enfin, Lancri insiste : puisque ce passage par la nuit est essentiel à la création, la recherche création universitaire raterait sa cible si elle ne le prenait en compte (*Ibid.*).

Ces propos me rappellent ceux d'un artiste, Jacques Rémus, qui conçoit et fabrique des installations mécaniques monumentales. Dans le cadre de ma recherche, je l'ai interrogé sur les rapports qu'il perçoit entre sa créativité et le temps de la nuit. Âgé de presque soixante ans au moment de cette rencontre, il a travaillé la nuit pendant presque toute sa vie adulte, rognant dangereusement sur ses heures de sommeil.

Dans ce que je fais, il y a forcément un mélange entre, d'une part beaucoup de savoir-faire, et donc de pensée logique et, d'autre part, de choses qui dérapent sans arrêt sur des émotions, sur des choses inattendues qu'on ne sait pas toujours saisir. Je dirais peut-être que la nuit, on saisit plus facilement ces choses qui dérapent. [...] C'est seulement tard dans la nuit, que j'arrive aux choses essentielles. Et c'est là en général qu'il se passe des choses importantes [...] trouver des solutions ou se planter, mais enfin...[...] Aussi, le fait que la rumeur de la ville s'est tue, fait que la concentration et je dirais (sans verser dans le mystique) que la communication avec les choses importantes de l'univers n'est plus parasitée. Il y a en tout cas quelque chose de privilégié qu'on ne retrouve pas tout à fait de la même manière le jour. [...] (Entrevue réalisée en juin 2004, dans le studio de l'artiste)

On voit que les propos de Rémus illustrent littéralement le lien entre la nuit et le risque de chaos inhérent à la création et à la méthode heuristique. C'est dans son corps fatigué, tard la nuit, qu'il lui arrive de faire l'expérience de l'illumination. On comprend de ce témoignage que l'illumination survient au milieu de dérogations à ses propres méthodes de travail. On

comprend aussi que ce dérapage, s'il peut éventuellement mener à la découverte impromptue, porte aussi le risque de dispersion stérile (et dans ce cas, l'artiste se résout à rentrer et dormir). Enfin, on remarque aussi que son expérience du temps nocturne semble valider les associations du langage ordinaire et du vocabulaire heuristique entre nuit et imaginaire.

En ce moment, le lecteur se demande peut-être s'il est possible, me référant à mon expérience, d'établir un même croisement entre temps nocturne et temps de création au cours de la production du film. En d'autres termes, est-ce que le temps nocturne a contribué d'une manière ou d'une autre à la méthode de travail? Je dirais que présence de la nuit dans l'élaboration du film, *NUITS*, est à la fois moins littérale et plus prosaïque que dans l'expérience de *Rémus*.

S'il est vrai que je perçois une relation entre nuit et imaginaire, celle-ci ne se concrétise pas tant dans le « faire » (sauf, évidemment pendant les périodes de tournage) que dans la conception ou la maturation. Tout au long de cette production, il ne s'agissait pas tant de travailler *pendant* la nuit que de travailler *avec* cet espace non balisé de liberté et de jeu que la nuit évoque. La nuit au sens littéral ou la nuit comme lieu fécond de l'imaginaire. En ce sens, je partage avec Lancri, Deschamps et Gosselin le sentiment que la création artistique implique autant de désordre que de systématisation. Ceci, parce que le parcours de création réconcilie des modes divergents de relation au monde. « [R]aison et rêve », dit Lancri.

Sans verser dans une valorisation excessive du flou, des impressions et de toute forme d'irrationnel, je comprends qu'en introduisant les concepts de désordre et de chaos, la méthode heuristique propose de prendre en compte, pour la compréhension de la pratique artistique, un mode de rapports au réel qui en effet s'apparentent à des états nocturnes. Encore ici, si l'usage qui est fait du vocabulaire nocturne est métaphorique, il semble avoir fini par se substituer à son origine sensible.

3.4.2 Progresser en spirales

La formule de Lancri, « la nuit travaille en étoiles », montre que l'heuristique procède par hypothèses provisoires afin de déclencher un processus de pensée. La méthode consiste à aborder la problématique par le biais de questions ou d'hypothèses qui ouvrent des chemins dans la forêt des possibles quitte à les abandonner s'ils s'avèrent impraticables ou s'ils conduisent à des culs-de-sac.

Ainsi, au cours de cette thèse l'analyse du traitement de la nuit au cinéma m'a d'abord amenée à formuler une question : Peut-on identifier un nouveau paradigme, dans le traitement du nocturne par le cinéma contemporain, où l'ambivalence du rapport à la nuit ne se jouerait plus selon une dynamique d'opposition avec le jour mais plutôt dans une relation de coappartenance entre nuit et jour? Il m'apparaissait séduisant de penser que le cinéma récent travaille la nuit d'une manière qui lui est propre, c'est-à-dire avec une esthétique qui reflète une épistémologie spécifique au monde contemporain.

La poursuite de mes recherches m'a amenée cependant à affiner ma compréhension du traitement de l'obscurité. M'intéressant aux aspects techniques de l'éclairage, j'en suis venue à comprendre que ces deux approches (en opposition ou en coappartenance) en ce qui concerne le traitement de l'obscurité semblent traverser l'histoire du cinéma plutôt que de se succéder dans le temps. On l'a vu plus haut, le film d'horreur et de crime des années 1910-1920 recourrait moins systématiquement au contre-jour et tolérait davantage de noirceur dans l'image que le cinéma hollywoodien classique. Or, si le cinéma contemporain se permet de nombreuses entorses aux codes du cinéma classique hollywoodien et laisse lui aussi une large place à la noirceur dans l'image, cela ne signifie pas pour autant que notre rapport à la nuit est revenu à ce qu'il était dans les années 1920. Il est probable que le monde historique contemporain entretienne un rapport à la nuit différent de celui des années 1920, mais cette spécificité peut s'exprimer par des nuances et des variations à l'intérieur d'une approche d'éclairage ayant des points communs avec le cinéma d'horreur et de crime.

Cette question sur l'émergence d'un nouveau paradigme du nocturne cinématographique m'a donc fourni une hypothèse provisoire²⁶ à partir de laquelle réfléchir au traitement de la nuit dans l'histoire du cinéma et donc aussi dans le film que j'avais moi-même tourné. J'ai éventuellement abandonné cette hypothèse pour formuler un constat qui me semble mieux rendre compte de la présence d'états nocturnes au cinéma et dans l'œuvre, NUIITS.

À l'aide de telles hypothèses provisoires, ma compréhension des états nocturnes s'est progressivement élaborée tout au long de la recherche création. Mais le développement de cette compréhension s'est opéré ainsi que le décrit Gosselin, de manière « plus spiralé que linéaire » (2006, p. 29). C'est à dire que les questions se sont reformulées de manière récurrente au contact des films visionnés et, plus tard, au cours des étapes de montage de l'œuvre, NUIITS. Cette manière de revisiter une même question sous différents aspects et à différents moments de la recherche, illustre la métaphore de Lancri, décrivant la méthode heuristique, « la nuit travaille en étoile ».

Ce processus spiralé convient à la création cinématographique qui traverse plusieurs étapes depuis les premiers textes écrits, jusqu'au mixage final en passant toutes les étapes de la recherche et de ses découvertes et des choix qui s'y font, de la réécriture, de la préparation du tournage, du tournage comme tel, du montage image, du montage sonore, de la création de la musique. Et ce processus heuristique s'accorde particulièrement à l'élaboration du film documentaire dont la forme demeure mouvante jusqu'à la fin de la postproduction et au cours de laquelle les différents éléments constitutifs d'une scène (et les scènes elles-mêmes) sont constamment repris, déplacés, réarrangés au fil des diverses versions de la structure. Au cours du volet création de cette thèse, chaque étape a représenté une boucle de la spirale autour de la question centrale : comment exprimer des états nocturnes?

En conclusion à cette section sur la méthode heuristique, une remarque sur la circularité réflexive telle que décrite par les auteurs en recherche création. À partir de ma propre expérience, je note que les échanges entre imaginaire et conceptualisation, agissant de

²⁶ Bien que je ne la considérais pas comme telle au moment où je l'ai formulée.

manière particulièrement significative dans le volet création, portaient davantage sur l'objet de ma recherche, soit une compréhension de nos rapports à la nuit et la possibilité de les exprimer dans un documentaire. Par contre, la circulation entre théorie et pratique, dans le champ de la recherche à proprement dit, portait davantage sur les liens entre les concepts du cadrage théorique et leur présence dans l'œuvre. En effet, c'est surtout en constatant que je me dirigeais progressivement mais sûrement vers un documentaire de création favorisant l'expérience sensorielle plutôt qu'une explication rationnelle, que j'ai rattaché cette recherche formelle aux outils conceptuels de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Je ne cherchais donc pas à illustrer des concepts : c'est véritablement au cours du processus que cet échange a eu lieu entre la création et la théorie.

Alors que l'heuristique, comme on vient de le voir, s'intéresse au processus qui conduit à la découverte, l'herméneutique porte, elle, sur la compréhension. Aussi, ces deux approches peuvent-elles se compléter lorsqu'appliquées à la recherche création.

3.5 L'herméneutique

Cette section examinera deux aspects de l'herméneutique. D'abord, la compréhension, qui est définie chez Heidegger et Gadamer comme une activité d'interprétation, laquelle implique l'historicité, et donc la finitude, de celui qui cherche à comprendre. En ce sens, la compréhension visée par l'herméneutique se démarque de l'approche scientifique dite objective. Le deuxième aspect sur lequel je m'attarderai est celui du cercle de compréhension. Par ce dernier, le tout d'un texte²⁷ est toujours compris à partir du particulier et le particulier à partir du tout. Ces deux aspects de l'herméneutique sont liés et se conjuguent notamment à travers le concept de subjectivité.

3.5.1 Compréhension, langage et tradition

²⁷ Le mot texte dans son acception la plus large, c'est-à-dire qu'il peut prendre une forme orale, picturale imprimée, audiovisuelle, etc.

La compréhension, serait selon la formule de Heidegger, « la forme originale de réalisation de notre existence », c'est-à-dire une caractéristique fondamentale de la vie humaine. On passe sa vie à interpréter, à déchiffrer et commenter les choses du monde à travers les filtres de nos sensibilités, de notre histoire, de nos expériences présentes et passées. On voit donc que la compréhension ne consiste pas en une saisie ou une appropriation d'une chose ou d'un concept mais qu'elle est une habileté propre à l'être humain par laquelle il se réalise.

Mais la compréhension étant notre principal mode de rapport au monde, l'herméneutique, précise Gadamer, n'est pas qu'une méthode. « Car le rapport de l'homme au monde est tout simplement et fondamentalement langage et donc compréhension. En ce sens, l'herméneutique est [...] un aspect universel de la philosophie » (1976, p. 501). En d'autres termes, de la même manière que la pensée se forme nécessairement dans le langage (Humboldt), l'exercice herméneutique n'est possible que parce que l'expérience humaine est d'abord et avant tout langagière. Contrairement aux animaux qui sont « pris » dans leur environnement, les êtres humains disposent d'une liberté à l'égard de l'environnement qui est le leur. Parce que nous sommes dans le langage, nous pouvons créer des mondes, produire des images; parce que nous sommes dans le langage, nous pouvons comprendre ces images. Dès lors, la langue apparaît comme « horizon d'une ontologie herméneutique » (*Ibid.* p. 467). Mais cela ne nous dit pas comment s'opère la compréhension.

L'interprétation d'un texte (ou d'une chose), dans la pensée herméneutique, implique un mouvement qui relie constamment chacune des parties au tout. La compréhension se fait dans un aller-retour incessant entre le sens que nous attendons du texte, le sens qui se dégage d'une phrase, celui que nous projetons ensuite sur l'ensemble...et que nous corrigeons au fur et à mesure de notre avancée dans la lecture. C'est dans ce mouvement que se dessine le cercle herméneutique de la compréhension. Comme spectatrice, je crois comprendre le propos d'un film à partir d'une phrase, d'une scène. Puis, la scène suivante m'oblige à ajuster ma compréhension du tout et réinterpréter différemment chacune des actions ou des scènes à venir. La progression dans la compréhension du texte / film se fait donc à la manière de

cercles concentriques à partir d'une attente de sens fixée dès le point de départ. La compréhension émane d'une *projection initiale* de sens que le lecteur sera sans cesse appelé à réviser afin de progresser dans le décryptage du texte.

Pour que la compréhension soit effective, il est donc nécessaire d'accepter de renoncer éventuellement à la première interprétation et de demeurer toujours attentif à « *la chose* » elle-même. On peut en effet concevoir que la projection de sens peut éventuellement écraser un phénomène sous le poids de préjugés et conduire à son obscurcissement plutôt qu'à sa compréhension. D'où le concept d'*epochè*, c'est à dire la suspension du jugement et des préconceptions sur le texte ou la chose afin de laisser la chose agir d'elle même.

Mais dans une perspective herméneutique, la suspension de *toutes* nos préconceptions est illusoire. Car l'anticipation rend possible, en même temps qu'elle prédétermine, la compréhension. L'herméneutique ne suppose donc pas la dénégation de toute valeur au préjugé. Pour Gadamer, le préjugé agit comme un terrain préexistant d'où la compréhension peut émerger. Il montre en effet que la visée d'une compréhension sans aucun préjugé revient à une posture positiviste, un objectivisme historique qui néglige de considérer son appartenance au monde.

Nous nous soumettons purement et simplement à ce que la chose même impose, quand nous dépassons le concept d'objet et d'objectivité dans la compréhension et que nous nous orientons vers l'appartenance mutuelle du subjectif et de l'objectif. (1976 p. 486)

Étant « jetés » dans un monde qui nous précède et nous forme, le lieu où se réalise cette appartenance mutuelle est la tradition. Aussi, l'herméneute s'efforce-t-il de reconnaître ses préjugés lorsqu'ils entrent en relation avec le texte afin de se positionner à son égard. Cette prise de conscience est évidemment nécessaire puisqu'un préjugé qui s'ignore fait de l'obstruction à la compréhension. Ainsi ce qui pourrait d'abord apparaître comme une contradiction entre la nécessité de suspendre son jugement et l'impossibilité de se défaire de ses préjugés trouve sa résolution dans la reconnaissance de son appartenance à l'autre (la tradition) et dans le dialogue que l'on entretient constamment avec le monde.

3.5.2. Finitude et dialogue

Au cinéma par exemple, tout film, documentaire ou de fiction, demeure incompréhensible au public si ce dernier ne peut trouver en lui-même (c'est-à-dire dans son expérience) des points d'ancrage sur lesquels appuyer l'expérience offerte par le film. Ce qu'on vérifie régulièrement lorsqu'on se trouve exposé à une proposition trop étrangère à nos expériences cinématographiques, à notre mode de saisissement du réel, à notre monde. Comprendre, c'est toujours interpréter à partir de son propre mode d'être au monde, de sa situation historique. L'interprétation est donc toujours une création de sens, elle ne peut prétendre à la reproduction fidèle de la réalité inaugurale de l'œuvre. Suspendre ses préjugés ne veut donc pas dire tenter de les abolir, mais les reconnaître et voir « au travers » d'eux. La compréhension d'un texte ne peut se faire que dans le contexte et la culture du lecteur, « ... à l'intérieur d'une communauté, d'une tradition ou d'un courant de pensée vivante qui développent des présupposés et des exigences », dit Ricœur. (1969, p.7). Donc le problème posé par la compréhension est le suivant : Comment pouvons-nous comprendre un texte si on l'extrait de son propre contexte? Et comment le comprendre à partir du filtre de notre propre expérience du monde?

Pour répondre à cette question, il faut s'attarder à une particularité de l'activité artistique qui est que le résultat de ses recherches prend la forme de symbolisations. Celles-ci rendent compte de la complexité et, de ce fait, autorisent la multiplicité des interprétations. C'est le propre de l'œuvre d'art que de prêter à des interprétations variées de la part de leurs contemporains. Ceci parce qu'il n'y a pas un monde « en soi » mais une multiplicité d'expériences et visions du monde non exclusives et qui peuvent s'enrichir les unes des autres. Nous ne sommes ni des clones ni des monades, mais à la fois singuliers et reliés par le langage et par un monde (ou une tradition). C'est la raison pour laquelle une même question posée par plusieurs créateurs ne peut conduire à des résultats similaires car ceux-ci représentent autant de « prises sur le monde » (Gadamer, 1976, p. 481). Notre expérience du monde est historique et la langue que nous parlons est une langue finie. Et c'est précisément notre finitude, dit Gadamer, qui permet l'activité herméneutique.

De la même manière, lorsqu'il arrive que des œuvres d'art survivent à leur époque et qu'elles demeurent pertinentes, elles aussi sont réinterprétées de la part de tous ceux qui entrent en relation avec elle à travers le temps. On le voit notamment dans le cas des pièces de théâtre, des romans, des œuvres picturales ou musicales qui *résonnent* avec les cultures et les époques qu'ils traversent au fil des siècles. Par le langage, nous sommes en position d'entendre la tradition qui est « toujours déjà là ». Nous ne sommes ni vierges, ni sans histoire. Ce que Merleau-Ponty exprime ainsi :

Une première perception sans aucun fond est inconcevable. Toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets, implique un acte plus secret par lequel nous élaborons notre milieu. (2012, p. 333)

On peut aussi entendre dans cette citation, un écho de la conception de la connaissance dans la mouvance herméneutique de la philosophie analytique de Davidson selon laquelle, nous l'avons vu plus haut, tout nouveau savoir doit pouvoir prendre appui sur un réseau de connaissances préexistant chez le sujet. Ce réseau constitue un terreau où connaissances et expériences s'entremêlent et à partir duquel émerge du nouveau savoir. Davidson faisait référence à la connaissance « on croit toujours plus que ce qui est observable » (Greisch, 2000). Ce qui m'intéresse ici, c'est que cet arrière-plan épistémologique, qui sous-tend nos croyances et s'avère essentiel à l'intégration de toute nouvelle connaissance, supporte également l'idée que notre prise sur le réel se fait au milieu d'un monde toujours déjà là, au sein d'une tradition.

3.6 Conclusion

Au moment de conclure cette section, je remarque des liens de parenté entre les deux approches heuristique et herméneutique. D'abord, lorsque l'herméneute tente de mettre de côté ses réflexes habituels de compréhension d'une chose ou d'un texte, il me semble rechercher un effet semblable à la découverte rendue possible dans la démarche heuristique par la mise à plat des constructions. Les deux démarches aménagent un espace, soit par la

suspension du jugement, soit par le chaos créateur, pour laisser agir la chose étudiée. Autant l'herméneutique que l'heuristique accueillent le « désordre » ou le bouillonnement de la vie qui provoque et déstabilise les processus cognitifs.

Par ailleurs, et peut-être en conséquence de ce qui précède, la notion de progrès spiralé de la méthode heuristique n'est pas sans rappeler le cercle de compréhension herméneutique. Dans les deux cas, les avancées ne se font jamais entièrement en ligne droite.

Et puis, il y a bien sûr aussi, une parenté entre les deux approches dans la place qu'elles accordent à la subjectivité comme point de départ et comme condition de la connaissance. L'herméneutique se conjugue à l'heuristique qui prend en compte la subjectivité du créateur et celle du public à travers l'œuvre artistique. Mais cette subjectivité n'est pas un caprice. Elle est une condition ontologique.

Ces trois particularités de la recherche création viennent répondre aux inquiétudes formulées en début de chapitre. C'est à dire que le *laisser agir* de la chose, la progression de la connaissance qui se fait selon un modèle plus circulaire ou spiralé que linéaire, et enfin l'empreinte de la subjectivité qui traverse le processus, sont garants d'un espace de liberté essentiel à la création.

Enfin, je remarque aussi que la formule de Lancri, « la nuit travaille en étoile », laisserait entendre que la forme spiralée de la méthode heuristique confère un caractère nocturne à la recherche création dans la mesure où la nuit ouvre à d'autres rapports possibles au réel. Ce qui vient valider la pertinence de l'approche pour cette thèse qui, je le rappelle, cherche à exprimer, et non pas *expliquer*, des états nocturnes dans un film documentaire de création et veut vérifier comment le traitement de la nuit peut se faire dans une perspective épistémologique non dualiste.

Mais avant d'examiner le processus de création de NUIITS, il convient de jeter un regard circulaire sur le paysage dans lequel l'œuvre viendra prendre place. Ce geste est en effet un pré requis à la création d'un film documentaire. Aussi, le prochain chapitre portera sur des moments emblématiques du traitement de la nuit dans l'histoire du cinéma.

CHAPITRE IV

ANALYSE & DISCUSSION

4.1 Introduction

Ainsi que le rappelle Lancri (2006), le processus de recherche création passe par l'analyse d'œuvres réalisées par d'autres auteurs. Ce qu'il appelle « le détour par l'autre » (p.11). Pour le créateur, il s'agit en fait de se positionner dans une tradition, non pas pour s'y soumettre mais pour s'y mesurer à ce qui l'interpelle et le questionne. C'est aussi une condition nécessaire à l'herméneutique. Le désir de compréhension vient de l'épreuve de l'altérité. Il est donc nécessaire de faire l'effort de comprendre la démarche d'autres œuvres afin, rappelle Lancri, d'éviter la tentation du narcissisme. Cette condition n'a pas de quoi surprendre le documentariste. Avec chaque nouveau sujet de film, celui-ci commence par interroger la tradition qu'il s'apprête à aborder ou à l'égard de laquelle il voudra se démarquer. Je comprends cet exercice comme la revue de littérature dans la recherche. Le cinéaste veut savoir comment son sujet a été traité par d'autres auteurs. Mais ce faisant, il cherche à se situer, autant à l'égard de la démarche privilégiée dans les autres œuvres, que des idées qui y sont défendues.

Pour les besoins de cette thèse, mon analyse portera sur des films emblématiques des courants identifiés dans le traitement de la nuit et qui expriment soit un rapport dualiste, soit un rapport de coappartenance au monde.

Dans un premier temps, l'analyse portera sur *Pan American Exposition by night*, de Porter et Smith (1901) qui serait le premier film à avoir été tourné en extérieur nuit. On verra qu'il porte l'empreinte de son temps et de son rapport conquérant à l'égard de l'obscurité nocturne.

Ce film permettra de poser les bases de ce qui constitue un modèle dualiste d'un rapport à la nuit dans l'histoire du cinéma.

Comme cette thèse ne prétend pas faire l'histoire de la nuit au cinéma, il a fallu faire des choix. Aussi, plutôt que l'expressionnisme allemand, j'ai préféré aborder le film noir, un produit du classicisme hollywoodien qui en détourne les règles tout en demeurant majoritairement dualiste.

L'analyse du courant holistique (ou de coappartenance) commence avec un cinéma qui semble moins porté à séparer avec précision la lumière et l'obscurité : il s'agit des films de John Cassavetes, en particulier *Shadows* (1957). On pourra ainsi retracer les jalons de ce qui a constitué une remise en question du modèle hollywoodien d'éclairage, en s'appuyant sur le tournant opéré par les nouvelles vagues.

Avant d'aborder le traitement de la nuit dans le cinéma contemporain, je me pencherai sur les bouleversements apportés au traitement de la nuit par le format numérique. Cette section permettra notamment de discuter des propriétés réalistes attribuées au numérique.

Enfin, je terminerai ce chapitre avec *Élégie de la traversée*, d'Alexandre Sokourov (2001). Ce dernier fait advenir un monde au sein du bruisant désordre de la réalité. Ce film est exemplaire d'une mouvance cinématographique qui assume un rapport de coappartenance au monde en général et à la nuit en particulier.

4.2. La nuit dans le courant dualiste

Au cours des prochaines pages, je voudrai montrer comment l'émergence de la nuit noire au cinéma inaugure un courant dualiste dans lequel la possibilité de figurer la noirceur sert de prétexte à célébrer la lumière. On a vu, dans le chapitre I, que le cinéma expressionniste allemand, bien que baignant dans le noir, était d'abord fasciné par la lumière. Soit que la

lumière perce, troue, découpe l'obscurité, soit qu'elle la dilue dans un clair obscur. Par la lumière, les cinéastes de Weimar tiennent divers discours sur la modernité. Et ces discours tournent le plus souvent autour d'une ambivalence à son égard. La lumière artificielle, symbole de modernité, inspire autant d'attrance que de méfiance. En fait, le traitement de la lumière mise dans un rapport d'opposition avec le noir, permet de construire un discours moral où la lumière électrique peut être tour à tour bénéfique, séductrice, agressive, impitoyable. Quant à la nuit, elle favorise des états anxieux, morbides et une irrationalité qui se trouve accentuée par la dramatisation du conflit entre lumière artificielle et noirceur. Or, ce rapport d'opposition entre nuit et lumière était déjà présent dans les tous premiers films à être tournés dans la noirceur nocturne.

Pour le démontrer, je reviendrai un moment sur l'évolution technologique et ses incidences sur le traitement de la nuit au cinéma.

4.2.1 Faire la nuit en plein jour

Dans tous les films datant d'avant 1910, la nuit est transparente ou claire, c'est-à-dire qu'on n'y voit pas d'obscurité. Ceci pour des raisons de technologie. Jusque dans les années 1910 en effet, on tourne en extérieur à la lumière du jour. Des studios à ciel ouvert sont installés sur le toit d'édifices new-yorkais par American Mutoscope et Biograph avant de les couvrir d'une structure de verre (Thompson, p. 271). En France, à Montreuil, Méliès invente le premier studio vitré en 1897. Et comme le fait remarquer Kristin Thompson, même la *Black Maria* de Thomas Edison était dotée d'une ouverture pour laisser entrer la lumière du soleil. Avant l'apparition, dans la première décennie du XX^e siècle, des premiers studios noirs munis de lampes électriques, il est impensable de filmer des scènes de nuit puisqu'on ne peut contrôler l'éclairage et le concentrer sur certaines zones isolées dans la noirceur.

Étant donné la difficulté, voire l'impossibilité de filmer dans l'obscurité, la nuit apparaît comme prétexte à expérimentation. Pour Méliès, Segundo de Chomon, Zecca, et Porter entre

autres, le motif de la nuit fournit en effet l'occasion de produire des effets spéciaux comme en témoignent les scènes à trucs, appelées aussi à *transformation*. Pensons notamment aux explosions des *Nuits terribles* qui apparaissent dans le catalogue Pathé de 1896 à 1904²⁸ (Bousquet, 1996) et les féeries (paysages avec clair de lune ou à la tombée du crépuscule). Par exemple, un film daté de 1902, recensé dans le même inventaire est décrit comme représentant un « Train passant au clair de lune. Effet de nuit. » (p. 869).

Outre les films à trucs, les genres répertoriés dans le catalogue de Bousquet sont généralement des scènes comiques, scènes dramatiques ou historiques. La nuit apparaît comme un motif principalement dans les scènes dramatiques (*Histoire d'un crime*, *Les Apaches de Paris*, *Les dessous de Paris*), dans les récits grivois et dans les nuits de Noël.

Dans les années 1905-6-8-10, la nuit est suggérée par différents procédés : souvent peints en bleu, ou légèrement sous-exposés et, plus tard, tournés avec des filtres vert ou rouge. Chez Pathé, *La mer au clair de lune* (1907) est obtenue par sous-exposition, *Le coucher de la mariée* (1907) se termine par un fondu au noir quand le marié éteint la lumière. Edwin Porter, opérateur cinéaste de Edison a réalisé plusieurs de ces films à truc, notamment *The Dream of a Rarebit Fiend*, (1906) dont chaque scène comporte une technique de trucage différente: double exposition, surimposition sur fond noir, maquettes, split-screen... Dans ce dernier titre par exemple, le lit d'un dormeur survole la ville dans un ciel nocturne. La partie supérieure de l'image le représente sur fond noir alors que la partie inférieure montrant une vue de New York avec ses édifices, est de toute évidence tournée de jour. Selon Charles Musser (2005), Porter aurait mis des semaines à réaliser ce film de six minutes. Un temps de production exceptionnel qui sera justifié par l'immense succès du film auprès du public.

La pratique qui consiste à peindre directement sur la pellicule en bleu pour désigner les scènes nocturnes s'établit rapidement comme une convention qui semble viser un plus grand naturalisme. Jusqu'alors, toutes les scènes en noir et blanc sont éclairées également, seul un élément comme une bougie ou une lampe allumée indiquant qu'il s'agissait d'une scène

²⁸ Une *Nuit épouvantable* en 1905 reprend le même scénario

nocturne. C'était le cas, par exemple, dans *Nuit terrible* de Méliès citée plus haut. De même, *Le voyage dans la lune* de Méliès (1902) est tourné en studio où un fond noir étoilé représente le ciel alors que les personnages au premier plan sont éclairés comme en plein jour. Coloration en bleu, sous-exposition, fondu au noir, ces effets, on le voit, se situent généralement dans une forme d'imitation de la perception de la réalité (incluant la réalité onirique).

Par contre, un autre courant de films à truc s'emploie à profiter de la nuit pour sortir le cinéma du réel et y projeter des constructions imaginaires. Pour évoquer une nuit tragique, la scène est parfois colorée en rouge (*Naissance d'une nation*, Griffith, 1915). La couleur rouge contribue à rendre la scène plus expressive que réaliste. En fait, les effets spéciaux permettent souvent de basculer dans le rêve. La nuit au cinéma est en effet propice à des sujets faisant appel à l'imaginaire que ce soit des scènes grivoises, oniriques, inspirées de la fête de Noël avec ses personnages fantastiques ou des scènes de plein air romantiques comme le *Barcelone au crépuscule*, de Segundo de Chomon. Tous ces sujets favorisent l'expérimentation visuelle.

Mais l'expérimentation peut aussi être mise à contribution lorsque les cinéastes projettent sur la réalité les rêves et fantasmes de leur temps. Et ici encore, la nuit constitue un cadre par excellence pour donner forme aux promesses de la modernité. Dans le premier film que je propose d'analyser, *Pan American Exposition by night*, de Porter et Smith (1901), la modernité, en effet, ne semble annoncer qu'un nouveau jour plus radieux. Cette œuvre revêt une importance dans le cadre de cette thèse car, premier film véritablement nocturne si on croit ses auteurs, elle inaugurerait une tradition cinématographique dualiste dans son rapport à la nuit. Enfin, comme on peut la percevoir comme un documentaire avant la lettre, elle apparaît comme un ancêtre lointain de l'œuvre, NUIITS, un documentaire, bien que hybride.

4.2.2 Éclairer la nuit

Le 17 octobre 1901, un premier film qu'on pourrait qualifier de *documentaire* avant le terme est réalisé donc par les cinéastes opérateurs de Thomas Edison, Edwin S. Porter et James Blair Smith. Tourné sur le site de l'Exposition universelle de Buffalo, *Pan-American Exposition by Night*, semble être la première expérience de tournage en extérieur/nuit.

Bien qu'il décrive une scène réelle, ce film spectaculaire de 51 secondes combine ingénieusement divers procédés d'effet spéciaux. On verra dans ce chapitre comment *Pan-American Exposition by Night* témoigne d'une dramatisation de la nuit dans le monde réel, et lui confère un rôle de faire-valoir dans une autre mise en scène, qui est celle de la technologie. Or, il est intéressant de noter que le propos du film annonce à la fois les promesses éblouissantes de la science et son aptitude, grâce notamment à l'éclairage électrique, à désenchanter la nuit et la rendre maîtrisable.

4.2.3 *Pan American Exhibition by night*, célébration de la modernité capitaliste

On l'a vu plus haut, en 1901, filmer la nuit représente en soi un défi. La sensibilité des pellicules et la performance des lentilles ne permettent pas de distinguer des objets ou des êtres dans la noirceur. Tourner en extérieur nuit est donc un « tour de force » comme le proclame le catalogue Edison (Cité par Musser, 1991, pp. 186-187). Or, avec ce film, Porter et Smith montrent la nuit dans une approche « documentaire » et sans recourir à la famille de trucages décrits plus haut. C'est-à-dire que leurs effets spéciaux ont pour objectif non pas d'évoquer un monde fantaisiste ou onirique mais bien de reproduire, avec les moyens du cinéma, le passage du jour à la nuit.

Le catalogue Edison décrit ce film comme une « merveille ». Et il s'agit certainement d'un accomplissement technique exceptionnel pour l'époque. Mais décrivons d'abord en quoi constituent les prouesses technologiques des opérateurs cinéastes.

4.2.4 Un film à effets spéciaux

Le film est constitué d'un travelling circulaire sur la place qui commence le jour avec ses édifices et des piétons, probablement des visiteurs. Puis dans un mouvement apparemment ininterrompu, et dans le même lieu, on passe du jour à la nuit, les édifices apparaissent dans le noir et s'illuminent. Dans les faits, les cinéastes ont d'abord exécuté le plan diurne qui se termine par un fondu au noir. Ils ont coupé. Puis quelques heures plus tard, ils ont redémarré la caméra par un fondu du noir à un plan de nuit, à l'endroit précis où le premier s'était arrêté. Le tout dans un mouvement d'égale vitesse. Précisons que ce mouvement continu est important. En effet, si on avait juxtaposé un plan diurne et plan nocturne, le résultat aurait été différent : on aurait eu l'impression d'une ellipse temporelle. Or ici, le mouvement continu contribue à donner l'impression d'un passage temporel à l'intérieur même du plan.

4.2.5 Célébration de la technologie et de la science

Le catalogue de la compagnie Edison explique que l'illumination de cette esplanade à la tombée de la nuit représentait un des attraits majeurs de l'Exposition de Buffalo. La tour (*Electric Tower*) surmontée d'un gyrophare et qui apparaît au centre du site, en constituait la pièce maîtresse (Whissel, 2008, pp. 127-128). De plus, et c'est révélateur, les concepteurs de cette illumination avaient baptisé le site *City of Living Light* - la cité de la lumière vivante. À la tombée de la nuit, rapporte Kristen Whissel, 350,000 lumières incandescentes dessinaient le contour des édifices, des monuments et des fontaines de la place de l'exposition. (p. 126).

L'illumination de monuments et édifices publics, une pratique courante au moment de l'exposition de Buffalo, n'avait pas d'abord de raison utilitaire. Il ne s'agissait pas d'éclairer un espace afin d'y circuler à l'aise et en sécurité. Ce qui était mis en valeur, c'était la forme des bâtiments eux-mêmes se découpant sur fond de nuit. Comme on

l'a vu plus haut, en 1901, les Américains pouvaient apprécier ces mises en scène théâtralisées par la lumière depuis déjà plus d'une bonne décennie. Il est pertinent de revenir sur cette attraction que représentent les illuminations car elle donne la mesure de ce qui fascine tellement les réalisateurs de *Pan American*... et leur public.

L'exposition universelle de New York (1892) et l'exposition colombienne de Chicago (1893) marquant le 400^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique avaient été l'occasion de créer des spectacles lumineux de grande envergure. Avec notamment la projection des couleurs du drapeau américain sur les nuages (Marvin, 1988, p. 169). En fait, au cours de la dernière décennie du 19^e siècle, on avait sérieusement rêvé de se servir des nuages dans le ciel nocturne comme d'un tableau où projeter des slogans publicitaires et politiques. Dans une revue professionnelle, *Electric review*, cité par Caroline Marvin (pp. 184-185), un auteur se met à rêver tout haut : "*Imagine the effect if a million people saw in gigantic characters across the clouds such words as [...] 'FREE TRADE LEADS TO H_L!*". L'article s'intitule *Advertising in the clouds*. La mise en scène de la lumière que Porter et Smith nous permettent de voir avec ce film n'était donc pas une nouveauté. Le fait de la restituer sur film par contre, constituait une véritable innovation.

Quant à l'Esplanade, captée par Porter et Smith, elle est, elle aussi, un spectaculaire agencement d'effets de lumière obtenus grâce à l'éclairage artificiel qui rend visibles ses édifices dans l'obscurité nocturne. Avant même le tournage du film, il y a mise en scène de la lumière dans le monde historique. Et dans cette opération, la nuit tient un rôle de faire-valoir au service d'une célébration de la technologie. C'est ainsi que le premier film authentiquement nocturne est en fait... une exaltation de la lumière. D'ailleurs, quelques années plus tard, lorsque Edwin Porter revendique le fait d'être le premier à avoir tourné la nuit, il précise « le premier à tourner la nuit avec des lampes incandescentes. »²⁹. Dans ce film, c'est la lumière, plus que la nuit qui l'intéresse. Bien sûr, Thomas Edison, son employeur, détenait notamment un brevet sur la lumière incandescente, ce qui explique

²⁹ Entrevue de Porter à George Blaisdell, *Movie Picture World*, 7 décembre 1912, p. 961, cité par C., Musser, *Before the Nickelodeon, Edwin S Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991.

peut-être une partie de son intérêt pour le projet. Mais la mode des illuminations de monuments publics et leur succès auprès des citadins montrent que cette fascination pour la lumière, Porter la partage avec son époque.

4.2.6 Fin de la nuit barbare

Ce qui frappe aussi, en revoyant ce film, c'est à quel point le passage à la nuit, ici, ne contribue pas à induire des idées de menaces ou de criminalités. Dans les *Nuits terribles*, évoquées plus haut (et qui sont pourtant des comédies), la nuit est associée à des affects désagréables : cauchemars ou phénomènes paranormaux au cours desquels le dormeur est littéralement jeté hors de son lit. Plus tard, dans la première décennie du XX^e siècle, la nuit est souvent prétexte à évoquer les dangers qu'elle recèle. Outre les drames habituels où des criminels hantent les bas-fonds des villes pour y perpétrer leurs méfaits, on trouve aussi, dans le catalogue Pathé, une *Nuit de Noël* qui vire au drame et se termine par un meurtre. Or, dans le film de Porter et Smith au contraire, le film, glissant du jour à la nuit, passe aussi du quotidien à la fête, du constat à la célébration. Par son sujet, ce film est une apologie des réalisations techniques et technologiques de son temps.

Ce film montre aussi à quel point le cinéma est intimement inscrit dans le projet amorcé à la fin du XIX^e siècle et qui consiste à rendre la nuit urbaine *habitable*. Avec le processus d'électrification en cours et de l'éclairage public dans les villes d'Occident, les classes aisées pourront désormais s'approprier la ville nocturne en sécurité – ou dans un état de sécurité accru. C'est dans cette perspective que, depuis les années 1880, Paris rêvait de se doter d'un phare immense dont la lumière devait éclairer toute la ville, ou à tout le moins son centre élégant. (Delattre, 2000). Aux États-Unis, l'expérience est réalisée notamment dans les villes de Détroit, et de Flint, Michigan où elle symbolise une « utopie d'égalité » (Schivelbusch, pp. 103-104) car une seule source de lumière éclaire indifféremment les riches et les moins bien nantis. Or, si l'éclairage urbain ouvre un nouveau territoire (nocturne) aux citadins, le film de Porter et Smith, pour sa part, contribue à en faire la

promotion auprès des spectateurs. Ceux-ci en effet, peuvent vivre cette expérience indirectement, par l'entremise de la projection.

Enfin, par sa dimension technique, ce film participe au discours de l'exposition. En révélant au public ces applications merveilleuses de la science, les cinéastes Porter et Smith attirent l'attention sur leur propre médium cinématographique qui réalise, lui aussi, des prouesses capable de saisir la beauté du paysage nocturne façonné par la lumière électrique³⁰.

Les cinéastes auraient pu tout aussi bien se contenter de l'exploit qu'aurait représenté un panorama en extérieur/nuit révélant les guirlandes de lumières sur les immeubles, le gyrophare au sommet de la tour électrique, et tout ce paysage féérique comme ils le feront d'ailleurs dans un autre film sur la même place le 11 novembre suivant. Mais le passage du jour à la nuit ne représentait pas qu'une prouesse technique. Il permettait aussi la construction d'un récit, celui de l'avènement de la modernité. Car si l'illumination était pratique courante, l'Exposition de Buffalo faisait un pas de plus dans la célébration de la lumière.

Un article du *Chicago American*, cité par Whissel, décrit en effet la mise en scène de illumination de l'esplanade de l'exposition. Les lumières n'apparaissaient pas avec le crépuscule. Selon le scénario de l'illumination, on laissait d'abord l'obscurité envahir progressivement le site jusqu'à ce que les édifices semblent disparaître dans le noir. Puis, au moyen d'un rhéostat, on illuminait progressivement ces édifices. L'auteur de l'article suggère qu'une *aube technologique* prend la relève du crépuscule naturel (Whissel, pp. 130-131). Ainsi, la nuit parsemée de rivières et de gerbes de fleurs électriques, annonce une nouvelle ère. Or, en imposant au public l'expérience de la noirceur avant que les lumières ne commencent à s'allumer, on dramatise d'autant l'effet de cette

³⁰ "Only new and highly sophisticated panning mechanism made this film possible. The time change was modeled on a popular stereopticon convention day-t-night dissolving views." Musser, *Emergence of cinema*, p 319

technologie. On ne pourrait démontrer plus clairement le désir de repousser les limitations imposées par la nature (en l'occurrence la nuit) avec les outils fournis par la science (notamment la lumière électrique). Et cette victoire annoncée de la lumière sur la nuit exprime le désir de faire triompher la raison et la science sur l'ignorance, sur « l'obscurantisme » dans le sillage de la philosophie des Lumières...et de l'économie industrielle capitaliste.

Aussi, dans le film de Porter et Smith, la décision d'avoir éliminé la juxtaposition des deux plans, diurne et nocturne, de même que le fondu enchaîné est loin d'être anecdotique. Le passage par un fondu au noir puis un fondu du noir à l'image reproduit l'expérience des visiteurs de l'exposition. Cette décision esthétique renforce le caractère emblématique de *Pan American Exposition by Night* en ce qui concerne les liens entre le cinéma et la modernité.

Le film de Porter et Smith documente, en même temps qu'il traduit, le double désir d'affirmation du sujet moderne sur la nature et d'une nation sur le reste du monde. Rappelons qu'en 1901, les États-Unis viennent de sortir vainqueurs de la guerre hispano-américaine et qu'ils s'appêtent à prendre le relais des « vieilles » puissances coloniales européennes. Ce cinéma est d'abord attraction. Il se veut spectaculaire. Mais il demeure que ce cinéma tient un discours sur la modernité et le rôle que les États-Unis entendent y tenir.

Dans ce passage du crépuscule naturel à l'aube électrique, le spectateur est entraîné hors de l'ordinaire pour glisser, à la faveur de la nuit, dans un univers de *fantasmagories*. Car l'exposition de Buffalo, comme les grandes expositions du 19^e siècle, représente un point de rencontre qui se donne des allures de fête, entre la recherche scientifique, l'activité industrielle et la vie quotidienne du citoyen. Ces expositions constituent autant de vitrines pour les découvertes et exploits de la science : électricité, trottoir mobile (Paris), plus tard premiers essais de « télé-vision » (U.S.A.). Ni colloques réservés aux chercheurs et initiés, ni tout à fait foires, ces événements présentent une vocation didactique en même temps qu'un

dispositif de séduction avec leurs promesses. Ces rendez-vous glorifient donc les versants positifs de la modernité : l'électricité par exemple permettra d'améliorer l'éclairage privé et public, le chauffage, le transport, les communications, etc. Bref une augmentation du confort et un accroissement des biens de consommation par la production industrielle de masse.

Mais ces expositions ne montrent pas que le passage à la modernité déstructure les modes de vie des nouveaux ouvriers urbains. Ceux-ci sont souvent des employés qui ont migré de l'atelier à l'usine ou des ruraux récemment déracinés. Aussi, les spectacles grandioses des expositions, que Walter Benjamin (1991, p.p. 296-297) appelle des fantasmagories du marché, offrent une contrepartie de rêve et de distraction à ces nouveaux ouvriers. Dans les textes de Benjamin, les fantasmagories³¹ ne sont pas nécessairement nocturnes, mais il est certain que les apparitions d'objets féériques produits par la lumière électrique sur fond de nuit rehaussent le l'éclat des promesses de la modernité.

Edwin Porter, lui-même issu d'une classe moyenne en voie de disparition, éprouvait peu de sympathie pour le modèle de division du travail inspiré de l'industrie capitaliste de masse en train de s'implanter (*Musser*, 1991, p. 5, 6, 10). Ses difficultés d'adaptation le contraindront d'ailleurs à quitter l'entreprise Edison et il sera licencié en 1909. Il est lui-même victime des effets de la modernité industrielle qu'il magnifie dans son film. De manière cruellement ironique, le destin de Porter illustre les contradictions que le miroitement des fantasmagories tente de masquer ou à tout le moins d'adoucir.

4.2.7 Originalité américaine.

³¹ Larousse : 1. « procédé qui consiste à faire apparaître des figures irréelles dans une salle obscure, à l'aide d'effets optiques. » 2. Spectacle enchanteur, féérique.

Cette recherche, m'a amenée à constater que les premières prise de vue véritablement nocturnes apparaissent, semble-t-il, beaucoup plus tôt en Amérique qu'en France. En effet, plus intéressés par la recherche sur la couleur, les premiers cinéastes européens ne semblent pas voir dans le tournage de nuit un défi à relever. Dans le *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914* dressé par Henri Bousquet, je n'ai pas relevé un titre de film qui annoncerait une authentique prise de vue nocturne – c'est-à-dire qui ne soit pas un trucage. Il semble bien que les Français n'aient pas tourné en « nuit pour nuit » avant le milieu des années 1910. Pourtant le Palais de l'électricité était une des attractions principales de l'Exposition universelle de Paris en 1900. On sait aussi que des photos de nuit ont été prises sur le site de l'exposition et de la tour Eiffel illuminée au tournant du 20^e siècle (Marvin, p. 19), mais je n'ai pas trouvé de film de nuit français datant de cette époque. Même le catalogue des frères Lumière ne contient que des *vues* diurnes de l'exposition.

Cela s'explique peut-être par la différence entre les deux approches, américaine et française, à l'égard du cinéma naissant. Plus qu'à la machine, les frères Lumière s'intéressent à ce qu'elle permet comme discours sur le monde. C'est-à-dire comme le fait remarquer Charles Musser les grands événements sociaux, expositions universelles, la grande histoire, la vie dans les colonies. Il est vrai que le cinématographe Lumière est le produit de recherches industrielles et que plus tard, Louis Lumière s'intéressera aux autochromes. Mais à voir la production des frères Lumière, et bien que la prise de vue soit inventive - panorama, travelling, plongée, contre-plongée, montage dans la caméra et ou par collure (Aubert, Séguin, 1996, p. 30), ce n'est pas l'expérimentation technologique qui semble primer. Edison, par contre, se montre, dès le début, vivement intéressé par le potentiel technologique de ses découvertes, plus par le kinétoscope que par le contenu des films. Ses caméramans/cinéastes étaient sans doute encouragés ou à tout le moins supportés dans leurs expérimentations au sein d'activités que les entreprises d'aujourd'hui appellent de la recherche et développement.

En conclusion de cette section, on voit que dans *Pan American Exposition by Night*, la nuit apparaît comme une toile de fond contre laquelle se joue une représentation de la science triomphante. Le tournage de nuit permet ici la promotion d'une technologie, l'électricité,

emblématique de la modernité, annonciatrice d'une « aube technologique », porteuse de progrès. Le film s'inscrit dans la tradition des spectacles lumineux nocturnes qui, autant aux États-Unis qu'en France, affirment la "grandeur" de l'histoire de la nation. Une histoire instrumentalisée par le pouvoir politique visant à démontrer la suprématie culturelle du pays.

S'inscrivant dans cette apologie de la modernité, on peut dire que Porter et Smith ont réalisé un premier film de nuit qui célèbre une victoire *sur* la nuit. Et que la nuit n'y est qu'un faire-valoir de la lumière. Mais dans cette nuit qui montre les mouvements de la lumière, les êtres humains demeurent encore invisibles. Les cinéastes devront attendre encore quelques années avant de pouvoir filmer des scènes nocturnes habitées par des humains. Et le système hollywoodien qui se met en place au cours de la décennie suivante, on s'y emploiera activement.

4.2.8 Le film noir et le classicisme hollywoodien

Ce n'est qu'en 1915-1916 (Barry Salt, p. 124) que l'on commence à tourner en « nuit pour nuit », c'est-à-dire en extérieur nuit et donc avec éclairage artificiel³². Il s'agit de plans rapprochés puisque la technologie ne permet pas d'éclairer de grands espaces. Ces prises de vue sont parfois précédées ou suivies de plans plus larges (plans d'établissement) qui, eux, sont tournés soit au crépuscule soit en nuit américaine. Selon Barry Salt, on commence à éclairer la nuit à peu près simultanément aux États-Unis et en Europe, notamment en Scandinavie. En Europe, mes travaux ont porté principalement sur la production française. Les quelques films danois accessibles à la bibliothèque de Paris sont surtout des films de fiction. Un titre de Holger-Madsen, par exemple, *Towards the light* (1919), semble comporter quelques plans qui seraient peut-être tournés la nuit. Mais cela n'exclut pas la possibilité que des cinéastes aient tenté de tourner des scènes ou paysages nocturnes dans une perspective documentaire comme le démontre l'*Histoire de la sorcellerie à travers les âges*, de Christensen (1922).

³² Par exemple. *Kindling*, Cecil B de Mille, 1915

Ces premiers tournages « nuit pour nuit » sont rendus possibles grâce à l'amélioration de la lampe à arc. Mise au point au XIX^e siècle, cette technologie, d'abord utilisée pour l'éclairage des rues est ensuite employée au théâtre (Schivelbusch, 1993). Mais difficile à concentrer et à orienter, elle se prête mal au modelé de zones lumineuses précises jusqu'à l'arrivée de la lampe au carbone « white flame carbon-arc » (Thompson, p. 274-275). La zone d'éclairage produite par ces nouvelles lampes permet donc d'isoler un acteur de la noirceur environnante. En cela, les premiers cinéastes et directeurs de la photographie sont aidés par l'industrialisation de la production de la lumière électrique. On en retient que les premières innovations technologiques rendant possible le tournage de nuit consistent donc à éclairer la nuit. Dans cette approche du film nocturne, se développent et s'imposent les premiers jalons de ce qui deviendra le modèle classique hollywoodien, c'est-à-dire la technique d'éclairage en trois points.

Par cette méthode la deuxième source de lumière, moins forte (*fill light*) provenant du côté opposé à la source principale vient adoucir les jeux d'ombres et de lumière. Elle contribue aussi à modeler des volumes afin de créer un effet de rondeur sur le visage notamment et rendre ainsi plus réaliste l'image bidimensionnelle. Enfin, la troisième lumière (*back light*) est placée derrière le sujet afin de le détacher de l'arrière-plan, Selon Thompson (p. 225-226), l'usage systématique de cet effet de contre-jour date de la fin des années 1910 et le modèle classique en trois points se fixe en 1917.

4.2.9 Le sujet posé devant la nuit

Même sans cette lumière placée dans son dos, le personnage serait visible dans le noir. Et d'ailleurs, avant que ne s'impose définitivement le schéma en trois points, on peut repérer des exemples où les acteurs ne sont éclairés que de face. Sans cet effet de contre-jour, ceux-ci apparaissent enveloppés de la noirceur environnante. Cependant, le contre-jour plus ou moins accentué a pour effet de créer une légère illusion de tridimensionnalité et de détacher les corps de l'arrière-plan. Ensuite, comme on l'a vu plus haut, l'importance des personnages

dans l'histoire est soulignée par le travail de la lumière qui leur est attribuée. Ainsi s'établit un système lumineux hiérarchique organisé autour du personnage principal, habituellement une star, qui doit recevoir un éclairage à la fois abondant, flatteur ou expressif. Cette stratégie vise à bonifier la lisibilité de l'image et à permettre au public d'identifier rapidement le personnage central, celui qui porte l'action et fait progresser le récit. Et ce faisant, cette troisième source de lumière confère au personnage un statut privilégié. Non seulement son visage et son corps sont favorisés par une lumière plus intense que celle qui éclaire les autres corps et les autres objets de son univers, mais il s'en distingue aussi par ce halo qui le positionne avantageusement dans la hiérarchie visuelle à l'intérieur du cadre. Il s'extrait de son monde. Et si, de surcroît, cette lampe est suffisamment puissante pour lui tracer un parfait contour lumineux, elle ajoute au *glamour* recherché pour les stars. On voit donc combien les stratégies d'éclairage, et non seulement le récit, confèrent un statut de héros (ou d'héroïne) au personnage principal.

Par contre, si le monde diégétique est atténué par rapport au héros, et dans une certaine mesure par rapport aux autres personnages, il doit tout de même demeurer visible. On en comprend la nécessité pour la clarté du récit. Mais au delà des nécessités narratives, d'autres conventions semblent prévaloir car la nuit y est rarement noire. Outre le cinéma de crime et d'horreur, il semble qu'en tout temps, le monde doit être non seulement visible mais aussi parfaitement lisible, compréhensible. Et préférablement lumineux. Ceci est particulièrement vrai dans les comédies. Pour revenir à un exemple cité plus haut, la nuit dans *Some Like it Hot*, de Billy Wilder est non seulement lisible, on y distingue tous les éléments du décor, mais elle demeure claire, voire lumineuse. La lumière y est à peine atténuée.

La grammaire hollywoodienne s'organisant autour des impératifs de la clarté du récit, du réalisme, de la qualité de l'image et du glamour, les directeurs de la photographie devaient constamment négocier entre ces contraintes souvent contradictoires (Bordwell, 2002, Keating, 2010). Il peut être difficile en effet de concilier le réalisme d'une scène nocturne avec le halo lumineux de la star. Ce qui fait dire à Patrick Keating (2010) que les directeurs de la photographie hollywoodiens ont, de tout temps, forcé les limites du modèle.

Ceci étant, il reste que dans ce modèle classique dominant, la focalisation des sources lumineuses sur un héros, le rejet de la noirceur totale et particulièrement de l'ombre sur le visage des acteurs, et enfin la systématisation du contre-jour pour les arracher à leur environnement, tous ces codes dénotent une conception dualiste du rapport sujet/monde.

Comment le film noir qui, rappelons-le, est produit dans les studios de Hollywood, se positionne-t-il donc l'égard de ces règles? Pour les besoins de cette analyse, on se concentrera principalement sur deux films qui sortent presque en même temps à la fin de la deuxième guerre : *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1945).

Keating, à la suite de Bordwell, soutient que malgré quelques entorses, le film noir respecte fondamentalement les règles d'éclairage du cinéma classique qui peuvent se décliner selon le contexte.

Il est vrai que ces normes de base s'appliquent dans le film noir et que celui-ci ne remet pas fondamentalement en cause le système en trois points. Cependant, il en détourne les codes. Notamment en ce qui concerne la règle du réalisme et le glamour. En systématisant la présence de l'ombre sur le corps et le visage des acteurs, il reformule en effet la perception du réalisme et de ce fait écorche le modèle glamour du cinéma hollywoodien. S'il arrive plus fréquemment que ce soit les visages masculins qui deviennent ombragé, les directeurs de la photographie abandonnent à l'occasion le contour lumineux glamourisant et l'effet de rondeur qui adoucit les formes du visage des actrices, s'autorisant même des contrastes qui durcissent les traits. Ainsi, le visage de Barbara Stanwyck dans une des scènes de complot de *Double Indemnity*, se trouve soudain recouvert d'ombre. De même, le visage de Rita Hayworth dans scène finale de *Lady* apparaît dans une contre-plongée peu flatteuse. Ici, les directeurs de la photographie privilégient la continuité réaliste plutôt que la recherche du glamour.

Au nom d'un certain réalisme aussi, le monde n'est plus également éclairé et devient souvent moins lisible. Contrairement à l'expressionnisme allemand qui revendique l'irrationnel et

s'érige contre le naturalisme, le film noir s'oppose au contraire à l'univers artificiel proposé par le modèle dominant qui le précède. En effet, la tradition hollywoodienne est généralement préoccupée par une idée de la beauté des personnages et du monde dans lequel ils évoluent. Aussi, certains aspects du réel vécu par le public sont exclus de la production hollywoodienne : sexualité, violence, iniquités causées par le capitalisme et tout ce qui aurait pour effet de révéler la fragilité des Etats-Unis en pleine guerre. C'est donc à une vision magnifiée de la réalité que les cinéastes du film noir réagissent avec un monde littéralement plus noir, plus violent et souvent impénétrable. L'image de la nuit, avec ses masses d'obscurité qui bouchent des zones complètes du cadre, n'appartient pas qu'au monde des grands criminels, psychopathes ou au monde du film d'horreur. Elle convient aussi à la représentation de la réalité quotidienne. En cela, la nuit du film noir est plus réaliste que la nuit hollywoodienne toujours relativement claire.

Biesen (2005), de même qu'Esquenazi (2012), soutiennent que la noirceur de l'image du film noir s'explique par des raisons pragmatiques : le contexte de guerre amenant les compressions dans les budgets de production, les cinéastes doivent quitter les studios et tournent en nuit pour nuit en extérieur afin de minimiser les coûts. Lorsqu'ils demeurent en studio, ils recyclent de vieux décors, quitte à en masquer des zones qui demeurent dans la pénombre ou l'obscurité. Il reste que les masses de noirceur qui envahissent de larges portions du cadre annoncent un réel plus énigmatique qu'il n'y paraît dans le cinéma classique. Et dans l'univers du film noir, cette difficulté de lisibilité de l'environnement est perçue comme une résistance du monde aux efforts de compréhension du sujet. Un réel contre laquelle le héros masculin vient se buter. Michael, toujours un hagard (*The Lady from Shanghai*), Walter, de plus en plus torturé (*Double Indemnity*).³³

De plus, s'ils tolèrent des histoires plus crues, un monde plus noir et moins compréhensible, et même un héros souvent fragilisé et désemparé, les studios ne renoncent pas facilement au glamour. Vers la fin de *The Lady from Shanghai*, dans une scène très sombre, (1 h 01 09)

³³ On pourrait faire la même remarque à propos notamment de Joe Gillis dans *Sunset Boulevard*, de Mike dans *Kiss me Deadly*, Frank dans *The Postman always ring twice*.

alors que Elsa vient visiter Michael en prison, un contre-champ montre le visage d'Elsa rayonnant et auréolé de lumière! Dans le contexte de la scène, ce parti-pris d'éclairage a de quoi surprendre. Or, selon le document qui accompagne le DVD, le producteur décontenancé par la photographie du film, aurait exigé la réinsertion de quelques-uns de ces plans où le visage de l'actrice Rita Hayworth, apparaît dans un modelé de lumière plus flatteur et entouré d'un halo brillant. Cette intervention illustre non seulement les tensions entre les artisans et les studios, mais elle montre surtout la difficulté du cinéma hollywoodien, fut-il noir, à renoncer au glamour et au statut privilégié du héros, en l'occurrence l'héroïne, dans le monde diégétique.

Le tournage dans les rues noires est rendu possible par une amélioration de la sensibilité des pellicules (Salt, 1992). Ce qui a pour effet de placer le héros au milieu d'un monde d'obscurité. Car dans un contexte de restriction économique, il serait insensé de tenter d'éclairer tout un paysage urbain avec autant de précision qu'un décor de studio. Mais s'il tolère plus de noirceur et s'il amenuise la puissance du héros sur le monde, la tendance principale du film noir n'en continue pas moins de le démarquer nettement de son environnement. Les héros et les femmes fatales qui traversent la nuit transportent la plupart du temps des portions de cette ligne lumineuse qui les détache des ténèbres environnantes et les distingue des autres personnages.

Quelques exceptions cependant renforcent la résistance à l'impératif de glamour. Ces mêmes films comportent des plans où un visage sort de la noirceur sans contre-jour et éclairé par une seule lumière. Toujours dans *The Lady from Shanghai*, c'est le cas de Michael, dans le même film, dont seul le visage vu de profil est éclairé alors que toute sa tête se confond avec le noir ambiant (07 min 20). En fait, les personnages, hommes et femmes, perdent, retrouvent et perdent à nouveau leur aura dans la nuit. J'ai repéré au moins cinq scènes du même film qui sont construites autour de passages alternés de la lumière à l'obscurité, d'un éclairage classique à la disparition du contre-jour.

Cette tendance à introduire des contours plus flous aux corps dans l'obscurité, a pour effet de donner une plus grande place à un rapport sensoriel à l'image. Les corps des personnages, certains objets de leur monde, tendent par moment à se confondre avec la matérialité de la nuit. Ainsi délestés de la lumière presque surnaturelle qui les auréole, ces corps semblent retrouver un peu du lien qui les inscrit dans ce que Merleau-Ponty appelle *l'épaisseur de la chair* qui les attache au monde, notamment au monde nocturne... et de leur finitude humaine. En fait, il serait plus juste de dire que le film noir, par la figuration de la matière noire, introduit, dans son tableau du monde, un peu de ce qui constitue l'appartenance au monde.

Le statut de mortel du personnage est aussi induit par la présence importante de la voix hors champ. Son caractère réflexif de même que les hésitations du héros contribuent à écorcher la règle hollywoodienne de la clarté du récit. Ce faisant, le point de vue sur le récit perd de son omniscience. Il en résulte une *obscurité* du récit contribuant à rappeler la finitude du héros dans lequel s'incarne la voix hors champ. Cette incarnation de la voix se démarque du commentaire hors champ qui au cinéma classique se pose habituellement au dessus du film et, de cette position, s'adresse au public³⁴. L'expression de ces doutes brise non seulement la clarté mais aussi la linéarité du récit qui oscille entre le présent de la voix hors champ et le passé de l'image. Aussi, l'action comme moteur du récit dans le cinéma hollywoodien (Deleuze, 1985) se trouve interrompue par ces moments introspectifs. Mais contrairement à la comédie musicale, ces temps d'arrêt ne se présentent pas comme des moments d'attraction pure. Il s'agit plutôt de moments où les certitudes dérapent et les points d'ancrage dans un discours rationnel s'effritent laissant une ouverture au chaos.

En conclusion à cette section sur le film noir, on remarque que celui-ci se réapproprie le traitement de la nuit hollywoodienne marquée par le dualisme dominant de la pensée occidentale. En cela, le film noir, comme le soutient Keating, n'est peut-être qu'un maniérisme du classicisme. Mais cette affirmation appelle des nuances. Car le film noir se démarque du modèle classique d'éclairage au moins par sur ses remises en question occasionnelles du contre-jour et du glamour. De plus, il dessine un monde énigmatique,

³⁴ D'ailleurs, on trouve encore de ce genre de commentaire dans le film noir (l'ouverture de *The Naked City*, par exemple).

parfois opaque contre lequel les personnages se butent souvent mais dans lequel ils tendent aussi à se fondre parfois. Par ailleurs, on a vu que la recherche de réalisme du film noir entre parfois en contradiction avec son goût pour le glamour qui tend à déifier les héroïnes et à en faire des êtres à part.

Aussi, dans son rapport à la nuit, le film noir semble osciller entre la posture dualiste qui pose le héros en dehors du monde et des manifestations de posture de coappartenance qui, comme le verra plus loin, tend à le mélanger aux autres êtres et aux choses du monde.

4.3 La nuit dans le courant de coappartenance au monde

Dans les années 1950-60, la recherche sur la technologie cinématographique permet de rendre la caméra 16mm plus légère et malléable (Coutant), elle réussit à mettre au point le tournage en son synchrone en 1960 (Drew & Associates). Enfin, en ce qui concerne le sujet de cette thèse, l'arrivée de pellicules encore plus rapides et sensibles rend possible le tournage en extérieur/nuit sans éclairage ajouté. Les jeunes cinéastes des nouvelles vagues française et nord-américaines s'emparent de ces innovations technologiques qui confèrent encore plus de souplesse aux tournages. Dans cette section, je tenterai de montrer comment le cinéma qui émerge au cours de ces années propose une nouvelle image nocturne et exprime un nouveau rapport à la nuit. Pour ce faire, je m'intéresserai au travail de John Cassavetes et particulièrement à son premier film, *Shadows* (1959).

4.3.1 Rencontre d'une technologie, d'un mode de production et d'une nouvelle image nocturne

Le mode de production et les choix esthétiques de John Cassavetes qui revendique l'influence de néoréalisme italien l'inscrivent dans la mouvance des nouvelles vagues. Ces cinéastes, en effet, contestent les dogmes du cinéma classique. Alors que les jeunes Français s'insurgent

contre la « qualité française », Cassavetes va délibérément à l'encontre des règles hollywoodiennes en ce qui concerne l'esthétique, le glamour et la clarté du récit.

Au moment où il s'apprête à tourner son premier film, Cassavetes a déjà travaillé comme comédien dans plusieurs séries télé dont *Johnny Staccato* où il interprète le rôle principal dans 27 épisodes. Il réalisera aussi à Hollywood *Too Late Blues* (1961) et *A Child is Waiting* (1963). Mais c'est en marge du modèle hollywoodien qu'il réalise et produit *Shadows*. Ayant réussi à rassembler un modeste budget de 40 000\$, il tourne *Shadows* avec une caméra 16mm prêtée par la cinéaste Shirley Clarke et une équipe qui varie, selon les jours, entre cinq et six personnes (Carney, 2001a, p. 22). La caméra 16mm, appréciée pour sa légèreté en documentaire, s'avère plus économique que le 35mm tant à l'achat et au développement de la pellicule que du point de vue de la taille de l'équipe nécessaire pour l'opérer.

Mais s'il tourne en marge des grands studios, c'est aussi parce que Cassavetes s'insurge contre l'image figée du monde produite par le cinéma hollywoodien. Et surtout, il en critique aussi le mode de production. Dans un recueil d'entretiens avec le cinéaste, Carney montre comment Cassavetes, s'oppose au mode hollywoodien, basé sur la valeur commerciale escomptée du projet de film.

The mutually supportive relationships of the family replaced the compartmentalization of the bureaucracy as the model of interaction. Cooperation replaced competitiveness. Responsiveness was more important than starrng. Enjoying the process was far more important than being concerned with the financial viability of the product. (Carney, 2001b, p.148)

Il me semble déceler dans ce parti-pris un lien avec un rapport nocturne au monde. Insomniaque, Cassavetes tournait presque toujours la nuit. Cette prédilection pour la nuit, associée à un mode de production excluant la spécialisation et les préoccupations de rentabilité, exprime une opposition à l'ordre diurne. En effet, dans le monde occidental, le jour est voué à la production, à la vie sociale, aux affaires de la cité, et la nuit, au repos, à

l'intimité, à la vie familiale³⁵. Or, Cassavetes vivait et tournait la nuit et d'une manière qui, à bien des égards, pouvait paraître désordonnée selon les critères du cinéma commercial : les acteurs devenaient techniciens entre les prises, le réalisateur en plus de jouer un rôle (*Husbands, Minnie and Moscovitz, Opening Night, Love Streams*), tient souvent la caméra. Quant à *Shadows*, tout le monde y fait ses premières armes, sauf le directeur photo, Erich Kollmar. Cette répartition fluctuante des tâches n'est qu'un des aspects de la méthode de Cassavetes contrevenant aux règles de Hollywood. Cassavetes était aussi reconnu pour entremêler relations amicales, familiales et professionnelles de manière à ce que la vie, le travail, et la création se trouvent confondus.

Cette approche de la production est aussi en accord avec ce que Sylvain Mahon reconnaît dans *Shadows*, soit une « [captation] de la vie sans la logique organisatrice et normative ». (1992, p. 92). Ainsi l'usage d'une nouvelle technologie soutient ici la critique du monde construit par le cinéma classique.

Mais si les jeunes cinéastes des années 1950-1960 s'emparent de cette technologie, c'est non seulement pour des motivations économiques, mais parce qu'elle correspond à un désir de faire du cinéma autrement. Pour Cassavetes, la légèreté de la technologie permet une liberté de mouvement nécessaire à une mise en scène vivante et imbriquée dans la vie quotidienne. *Shadows* est tourné dans le « studio/loft » du 225 West 46th street qui servait de local de répétition au collectif, mais aussi dans l'appartement qu'il partageait avec Gina Rowlands et dans les rues de New York. Cette possibilité de sortir dans les espaces de la ville, amorcée une décennie plus tôt par le film noir, favorisée par les nouvelles pellicules et de meilleures lentilles, s'appuie donc aussi sur un appareillage et une équipe plus légère.

Cassavetes dira à propos de *Shadows*, qu'il se proposait d'exprimer la vie telle qu'elle est absente dans le cinéma commercial (Carney 2001b, p. 57). C'est-à-dire avec les élans et les affects, souvent contradictoires et confus, qui agitent les personnages. Le cinéma

³⁵ On l'a dit plus haut, ces clivages tendent à s'atténuer mais ils demeurent majoritaires dans l'organisation de la vie sociale.

hollywoodien on l'a vu, se soucie de présenter au spectateur un monde où le récit obéit à des règles logiques, toujours rapidement décodable, où la qualité de l'image ne doit jamais être sacrifiée. Or, à l'instar de ce qui est ressenti dans la vie quotidienne, le monde de *Shadows* apparaît plus chaotique, plus désordonné que dans le cinéma classique. La structure du film ne s'organise pas autour d'un enchaînement d'actions conduisant presque inévitablement vers une conclusion qui explique le personnage et ses motivations. Ainsi, la confusion et le désarroi des hommes du film noir sont tout de même réfléchis dans un discours qui se veut rationnel. Or ici, nul discours de ces personnages ne contribue à élucider véritablement ces motivations. Bref, le récit rappelle ce que Merleau-Ponty appelle le flux d'expériences qui constitue notre perception du monde. Toutes les impressions arrivent en même temps, la morosité et la colère de Benny de même que la blessure et l'indécision de Lelia y sont exprimées sans ordre et sans explication. « Dans l'attitude naturelle, je n'ai pas *des perceptions*, je ne pose pas cet objet à côté de cet autre objet et leurs relations objectives, j'ai un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent l'une l'autre aussi bien dans le simultané que dans la succession. » (Merleau-Ponty, 2012, p.332-333)

L'image souvent granuleuse du 16mm, de même que les mouvements de caméra parfois brusques parce qu'effectués à l'épaule, contribuent à une esthétique *brute* cohérente avec un désir de saisir la complexité, le bouillonnement et l'inévitable confusion de la vie. La scène d'ouverture du film est emblématique à cet égard : des jeunes, dans une boîte de nuit, forment une foule compacte dont le découpage en gros plans donne à voir des visages souvent à demi cachés par une portion de corps voisin en avant-plan par son ombre. En regard de la composition classique de l'image, il s'en dégage l'impression d'une anarchie dans la construction visuelle. Benny, qui deviendra un des trois personnages principaux, se fraie un chemin parmi ces corps abandonnés à l'ivresse de la musique. Il se distingue du groupe par son attitude blasée et par le fait que la caméra suit son déplacement tout au long de la scène mais il ne bénéficie d'aucun traitement lumineux particulier.

Ailleurs, à divers moments dans le film, le découpage se fait sur des plans composés avec cette même densité physique. À 04 min 30 min, alors que la bande de Benny flirte avec des

jeunes femmes dans un bar, les plans sont très rapprochés comme si le cadreur était assis sur la banquette opposée. À 16 min 20 Hugh en discussion avec deux autres garçons; à 52 min 30, Lélia et ses deux frères bavardent sur le lit de Lélia tous trois dans le même cadre. À 1 heure 13min 58, les corps de trois garçons buvant de la bière dans un bar avant d'aller à nouveau draguer les filles dans une scène plus compacte encore où Benny tombe sur la table devant les filles, ses copains tentent de le relever alors que des rivaux entrent dans la scène par une porte s'ouvrant derrière eux. Commence alors une de ces fréquentes situations de bagarre (1 h 15 à 1h 18 01) où la caméra, parfois semble située au milieu des protagonistes, s'attache aux corps emmêlés, les empoignades, les coups portés et reçus.

La caméra cadre très souvent un minimum de trois personnes à la fois. Il est probable que ces cadrages soient rendus nécessaires par l'exiguïté des lieux de tournage. Mais il ne fait aucun doute que le réalisateur fait de cette contrainte un choix esthétique et signifiant. Par exemple dans la scène du matin dans la chambre de Lélia mentionnée plus haut, il y a une composition soignée : la tête et les épaules de Benny au premier plan occupe presque la moitié droite du cadre alors que Lélia et Hugh appuyés à la tête de lit sont à gauche. Pendant la scène, Lélia se replie vers l'avant et s'étend sur le lit. Cette mise en scène permet ainsi de découper des plans où la composition apparaît en déséquilibre. Ce parti-pris esthétique montre des corps ou des portions de corps qui se pressent les uns contre les autres ou, du moins, qui sont constamment en relation les uns avec les autres. Rarement, voit-on un personnage seul dans le cadre et suffisamment éloigné pour que le spectateur perçoive son environnement. Ce sont les autres qui remplissent le cadre/monde. Vers la même époque, les documentaristes du direct privilégient souvent le grand angulaire qui permet d'inclure l'environnement du protagoniste dans le cadre de manière à ne pas en faire un héros isolé de son monde. Ici par contre, c'est l'entassement des corps qui relie les êtres entre eux et montre leur appartenance au monde autant dans les scènes familiales, qu'au cours d'une drague, ou d'une bagarre.

Si la sensibilité accrue des pellicules permet de tourner dans la réalité du monde historique, le personnage y perd son éclairage individuel. En circulant dans la ville, c'est souvent par les sources de lumière provenant du monde historique que Benny, Hugh, et la bande,

demeurent perceptibles. Passant de zones de lumière à des zones d'ombre, ils risquent parfois de devenir à peine visible. Les lumières provenant des phares de voiture, des vitrines, des affiches aux néons et des lampes de rues percent l'image... et c'est contre elles que les personnages apparaissent comme une silhouette, c'est à dire plus noirs que leur environnement. Dans ces images de nuit, la lumière n'est pas exportée du cinéma dans le monde historique. Elle appartient au monde et n'est pas (tout à fait) contrôlée par le cinéma. L'attitude, on le voit bien, est radicalement différente à l'égard de l'obscurité. Au lieu de rendre la nuit lumineuse, d'y introduire la lumière de l'esprit humain, on essaie plutôt d'imprimer la nuit sur la pellicule et de composer avec les sources de lumière déjà présentes dans le cadre³⁶. Particulièrement dans la scène finale : Benny, seul, en plongée sous un néon, traverse une rue, disparaît et réapparaît dans la noirceur entre les voitures puis, sur le trottoir opposé, marche en silhouette devant les vitrines des cafés, magasins et bars. Une ombre parmi d'autres ombres (*shadows*).

De plus, si les visages et les corps apparaissent noirs, c'est seulement parce que le directeur de la photographie n'a pas cherché à compenser l'écart entre la source de lumière vive qui perce l'obscurité et le faible éclairage sur les protagonistes³⁷. Contrairement au modèle du film noir, les ombres, qui inévitablement traversent ou se posent sur leur corps et leur visage, ne portent aucune charge expressive négative. Si, ici, l'obscurité doit avoir un sens dans la composition de l'image, il me semble qu'elle apparaît comme la matière qui mélange les êtres et les choses du monde autant que la lumière du cinéma classique les définit et tend à les isoler. En ce sens, le traitement de la nuit se démarque du cinéma hollywoodien classique, incluant le film noir.

Il se distingue aussi de la tendance à glamouriser les personnages. Le traitement réservé aux stars hollywoodiennes leur conférait un statut presque divin. On se souvient en effet de

³⁶ Cela n'est pas toujours possible. Certaines scènes, comme l'échange entre Rupert & Hugh à la gare (1h 11 min 26), sont éclairées par une seule source de lumière portative.

³⁷ Et inversement, ces personnages apparaissent aussi en silhouettes noires dans certaines scènes tournées en extérieur jour où le contraste marqué entre l'arrière-plan éclairé par le soleil et corps des protagonistes au premier plan n'est pas compensé par l'ajout d'une lampe.

la lumière dorée auréolant les personnages divins représentés dans l'art byzantin. Dans ce monde pictural, l'irreprésentabilité de la nuit avait pour corollaire l'attribution exclusive de la lumière à la divinité. Or, en introduisant de l'ombre dans le tableau du monde, la peinture de la Renaissance y intégrait aussi la présence humaine. Car comme le dit Stoichita, l'ombre témoigne de la présence de la vie. Mais dans l'esprit des nouvelles vagues, et notamment dans l'approche de Cassavetes, le halo lumineux ne convient pas à ces êtres de chair qui se meuvent parmi leurs semblables avec leurs incertitudes, leurs dialogues souvent confus ou contradictoires. On ne s'étonnera donc pas de constater qu'à aucun moment, Lelia, principal personnage féminin, qui est d'ailleurs au centre du film, n'apparaît auréolée d'une lumière *glamorissante*. Il y a là plus qu'un choix esthétique.

Ce qui ne signifie pas pour autant, un désintérêt de Cassavetes pour les comédiens. Au contraire, il donnait au jeu des acteurs la préséance sur la beauté de la lumière. Pas de marques au sol pour guider les déplacements des acteurs. Ceux-ci pouvaient bouger comme ils l'entendaient et le caméraman devait les suivre. Cassavetes privilégiait un éclairage égal avec des lampes dont aucune n'a de direction spécifique. Il s'agissait de couvrir toute l'aire de jeu. Ce qui avait pour effet, comme on l'a vu dans la scène d'ouverture, de ne privilégier aucun des rôles et de s'obliger à accepter les ombres éventuelles sur tous les protagonistes, incluant le principal. Un parti-pris qui a créé des conflits avec les directeurs de la photographie. Sur le tournage de *The Killing of a Chinese Bookie*, en 1976, Al Ruban le directeur photographie quitte le plateau pour marquer son désaccord avec les choix d'éclairage du réalisateur. (Carney, 2001, pp. 72-73).

À l'instar de la lumière souvent non directive qui reflète une absence de sens préexistant dans le cinéma de la nouvelle vague française (Revault-D'Allonnes, 1991), les personnages sont flous, changeants, difficiles à saisir, versatiles, plus complexes que ceux du cinéma classique (Carney, 2001 b). Or ces personnages ont aussi la particularité de se débattre *dans* la noirceur du monde. On a vu que Walter (*Double Indemnity*) ou Michael (*The Lady from Shanghai*) se heurtent frontalement à un monde hostile qui semble les exclure. Mais ici, Benny, Hugh et Lelia (*Shadows*) ne sont pas éclairés de manière à les situer en retrait du monde. On ne peut même pas dire qu'ils cherchent à créer du sens.

Pas d'enjeu de vie ou de mort, mais à l'image de la vie quotidienne, un malaise, un inconfort. En ce sens, on y retrouve la complexité du vécu : les personnages traînent un malaise, une difficulté à trouver leur place en dehors du modèle de la famille, recherchent maladroitement une liberté sexuelle. Mais les enjeux existentiels ne sont pas dramatisés dans la tragédie. Les personnages saisissent même toutes les occasions de s'amuser. Aussi, des scènes de rires et de légèreté peuvent coexister avec ce malaise. Ce qui bien sûr n'est pas étranger à l'habitus de ces personnages.

Des jeunes gens qui arrivent à l'âge adulte (ils ont autour 20 ans et Cassavetes, 30, en 1959) aux Etats-Unis, une petite décennie après la guerre. C'est une période de reprise économique marquée aussi par la montée des luttes antiségrégationnistes et l'opposition aux essais nucléaires menés par États-Unis et l'URSS. Bien que Cassavetes prétende ne pas être intéressé par le discours militant, ces réalités forment l'arrière-plan social du film. *Shadows* baigne dans ce climat. Les personnages évoluent au sein d'une mouvance de jeunes artistes, musiciens de jazz qui fréquentent le MOMA, discutent à propos de l'existentialisme et de danse « moderne exotique ». Ils appartiennent donc à un habitus qui les distingue de la majorité des jeunes de leur époque. Un univers qui n'est pas sans rappeler la posture de Cassavetes qui aspire à la création cinématographique, mais en marge du giron hollywoodien et en formant une famille sélective avec son équipe de tournage.

Ce que ce film nous dit du rapport à la nuit s'applique à cette couche sociale. Tous ces jeunes peuvent se permettre de vivre la nuit autant que le jour. La nuit n'y a pas la tension dramatique du film noir. Pas de drame comme dans *Touch of Evil* , (Orson Welles) ou *Vertigo* (Alfred Hitchcock), tous deux sortis en salle pendant le tournage de *Shadows* . C'est à peine si, l'alcool aidant, on s'y bagarre un peu plus que le jour. Mais la nuit n'y a pas non plus la clarté forcenée des comédies musicales. La nuit ici apparaît comme un lieu d'expérimentation.

Comme le fait remarquer Nicole Brenez (2005), le motif de la nuit traverse l'ensemble de l'œuvre de Cassavetes. Dans *Shadows* , l'essentiel de l'action se déroule en soirée ou la nuit selon un rythme hachuré. Le passage du jour à la nuit ne s'explique pas par une nécessité du récit ou pour appuyer une émotion ou symboliser un état du personnage comme dans le film noir. On se souvient que *The Lady from Shanghai* s'ouvre sur la rencontre fatidique de Michael avec Elsa qui le manipulera et réussira presque à lui attribuer le meurtre de son mari. Que la scène se déroule la nuit est déjà annonciateur du caractère maléfique de cette rencontre. De même, toutes les scènes nocturnes de *Double Indemnity* et particulièrement la nuit de la confession qui structure le film témoignent du désarroi qui pèse sur Walter. Or, la nuit de *Shadows* ne porte pas de telles charges négatives ou morales.

À propos d'un plan nocturne qui prolonge l'action amorcée le jour dans le plan qui le précède immédiatement, Brenez conclut : « Les phénomènes de continuité qui œuvrent dans la discontinuité temporelle disent que ces jeunes sont surtout très pressés de perdre leur temps. » (Brenez, 2005, p.17). J'ajouterais que ces phénomènes disent aussi l'indétermination des personnages et leur indifférence au temps. Le jour et la nuit ne sont pas des univers distincts pour ces jeunes gens. Ils circulent du jour à la nuit dans l'unité de leur monde.

4.3.2 Éclairer la nuit ou l'imprimer sur la pellicule.

Dans les années 1910, un point tournant avait été accompli avec la lampe à arc qui permettait d'éclairer la nuit. Or, la sensibilité accrue des pellicules dans les années 1950-60 permet de tourner la nuit sans l'éclairer justement. Il y a là plus qu'un changement technologique. Car le rapport à la nuit s'en trouve modifié. Au lieu d'essayer d'éclairer la nuit, d'y introduire la lumière, on essaie plutôt de composer avec les sources de lumière déjà présentes dans le cadre. Par conséquent, le niveau de tolérance au noir s'en trouve relevé. En effet, les personnages y apparaissent nécessairement plus noirs que leur environnement. Ce qu'on voit surtout, c'est la lumière provenant des phares de voiture, des vitrines, des lampes de rues... et contre lesquels le personnage apparaît comme une silhouette avec parfois à peine un peu de lumière sur une partie du visage... avant de retourner se mélanger à l'obscurité.

Il y a donc là un véritable basculement. Au lieu d'éclairer la nuit, on cherche à l'imprimer sur la pellicule. On peut voir dans ce changement d'approche, une attitude différente à l'égard de la noirceur et à l'égard du rapport entre le personnage et son environnement nocturne. Le cinéma classique hollywoodien cherchait à isoler le personnage principal par le niveau de lumière qui lui était attribué et à le détacher du fond/décor par le contre-jour. En dessinant le contour du personnage, cette lumière l'arrachait à son environnement et en faisait un sujet séparé du monde. Dans cette vision dualiste du monde, le sujet et son milieu apparaissent comme deux entités juxtaposées. Or, avec le traitement de la nuit dans le cinéma des nouvelles vagues, s'amorce un autre paradigme où le sujet apparaît relié au monde, voire fondu en lui. Le noir du film de crime et d'horreur, et dans une moindre mesure dans le film noir, concerne une minorité sociale ou des êtres exclus du monde (vampires, psychotiques, etc.) À partir des nouvelles vagues, la noirceur apparaît dans le monde quotidien et sans être obligatoirement une empreinte d'un mal provenant d'un au-delà. La nuit, la noirceur, et éventuellement le mal, font partie du tissu du monde humain.

4.3.3 Conclusion

Ce passage de l'éclairage de la nuit à son impression sur la pellicule apparaît comme une évolution vers un nouveau paradigme dans la représentation de la nuit. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il y ait rupture irrémédiable entre les deux modèles de représentation de la nuit. En fait, depuis les débuts de l'histoire du cinéma, des exemples de ces deux postures se côtoient régulièrement. Pendant cette période qu'on appelle le classicisme américain où la position dualiste domine, on trouve des situations où les personnages se meuvent dans le noir sans un minimum d'éclairage arrière qui leur permettraient de se découper du fond (certaines scènes de *City Streets*, Mamoulian, 1931, certaines scènes de *Double Indemnity*, Wilder, 1944). De la même manière, dans le cinéma contemporain où la tolérance à la noirceur est plus grande, perdure cette tradition qui va de Porter jusqu'à aujourd'hui et qui révèle une conception d'un rapport dualiste entre le sujet et le monde.

Mais qu'en est-il de la nuit au cinéma depuis que ce dernier a connu une révolution numérique? En effet, de plus en plus de films, qu'ils soient classiques ou expérimentaux, se tournent maintenant dans ce nouveau format. Dans la prochaine section, je proposerai d'examiner comment le numérique, en dématérialisant³⁸ le support même du cinéma, a contribué à créer une nouvelle image de la nuit.

4.4 La nuit numérique

La technologie numérique (DV pour *Digital Video* ou HD pour *High Definition* ou Haute Définition), non seulement s'impose dans toute la chaîne de la production et distribution cinématographique, mais elle concerne autant le « home movie », le cinéma indépendant que la superproduction hollywoodienne. Cette technologie transforme les manières de faire en même tant qu'elle affecte les images du monde que nous renvoie le cinéma.

On a souvent relevé que dans des conditions professionnelles et optimales d'éclairage, les détails dans les images du format numérique apparaissent avec plus de netteté que sur pellicule 35mm. La précision du numérique est rendue par des contours très nets des diverses composantes de l'image dans une profondeur de champ qui semble distendue. Cet aspect de l'image numérique a souvent choqué les professionnels habitués à la texture de la pellicule 35mm jugée plus sensorielle.

Mais dans la nuit, l'extrême précision du numérique, surtout en Haute Définition, peut paradoxalement donner l'impression d'aplanir la profondeur de champ. Certains objets, même situés loin en arrière plan, apparaissant avec la même intensité lumineuse qu'un objet ou un personnage placé tout juste devant la caméra, donnant ainsi l'impression d'une unique surface plane où tous les éléments se côtoient sur fond noir. « [...] Lorsque les figures sont éclairées : l'absence de continuité lumineuse écrase grossièrement la profondeur et produit

³⁸ L'image numérique est dite dématérialisée puisqu'elle est constituée de signaux mémorisés sur un fichier.

une image composite, personnages incrustés devant une toile de fond. » (Cyril Neyrat, 2006 p. 90). Il est vrai que les caméras numériques, jusqu'à récemment, imposaient une image de grande profondeur de champ. Mais la technologie numérique, qui se transforme à un rythme inégalé dans l'histoire du cinéma, a produit de nombreuses générations de caméras depuis le début des années 2000. Et les fabricants cherchent notamment à répondre aux goûts des artisans. Par exemple, la caméra *Alexa* et la *Canon*, équipées de capteurs plus grands, produisent une image dont la texture se rapproche de la pellicule. Les cinéastes ont donc maintenant la possibilité de reproduire un « effet 35mm » ou, au contraire, de travailler avec la netteté et la profondeur de champ lorsque le sujet leur semble le commander.

Outre la précision dans le rendu des détails, la technologie numérique a aussi la particularité d'être très performante dans des conditions de faible éclairage. Ce qui a bien sûr une incidence sur l'image nocturne. Selon le budget de production et les caméras utilisées, l'esthétique de la nuit peut varier du très granuleux (caméras domestiques) au très limpide et contrasté (superproductions). Entre ces deux extrêmes, toute une variété de textures de l'image est possible. Mais dans tous les cas, cette technologie permet d'obtenir une meilleure visibilité et plus de détails dans les noirs. Cette spécificité a pour effet d'étendre le registre de lisibilité nocturne. Tant et si bien qu'il devient même possible de tourner la nuit sans ajout de lumière tout en préservant une visibilité suffisante pour y percevoir les personnages et les objets.

De plus, la grande sensibilité des caméras numériques permet de voir dans l'obscurité des détails qui demeureraient invisibles à l'œil nu. Certains cinéastes affectionnent cette propriété de l'image numérique qui donne davantage à voir dans la nuit. « Film doesn't record what our eyes can see at night [...] That's why I moved into shooting digital video in high definition - to see into the night, to see everything the naked eye can see *and more*. » (Michael Mann à propos de *Collateral*, cité par Cormier, 2010, p. 125-126. Les italiques sont de moi). Cette *hyper visibilité* dans la nuit conférerait à l'image numérique un effet conjugué d'étrangeté et de réalisme. Il est fréquent de lire dans les critiques de cinéma que le numérique confère une

qualité documentaire à la fiction (Burdeau, 2008). Ces propriétés dites « réaliste » ou « documentaristante » de cette nouvelle image méritent d'être discutées.

Tout d'abord, n'y a-t-il pas une contradiction à considérer qu'une visibilité plus grande que ce que l'œil nu peut percevoir implique un plus grand réalisme? Pourrait-on dire, par exemple, que les images captées à la lumière infrarouge permettant de voir dans la nuit sont plus réalistes que si elles étaient tournées dans l'obscurité? Les ombres imprécises qui bougent dans la nuit lorsque nous les percevons dans l'expérience quotidienne ont le réalisme de la perception humaine. Les formes vertes, visibles à l'infrarouge, correspondent, elles, à une expérience perceptive d'une autre nature parce que médiatisée. Prenons un autre exemple: le ciel nocturne que je perçois à l'œil nu n'est pas moins réaliste que l'image que m'en donnerait un puissant télescope révélant les myriades d'objets qui se trouvent dans l'univers à partir du même point. Il s'agit de deux modes de perception du réel.

De plus, cette association entre visibilité et réalisme documentaire trahit des relents d'une conception idéaliste du cinéma et particulièrement du cinéma documentaire. Cette association est en effet sous-tendue par l'illusion qu'une plus grande visibilité conduit à plus de vérité. Pourtant, l'image cinématographique n'est pas autre chose que la trace d'un regard incarné et historicisé. Or, un regard incarné ne cesse de faire des choix, c'est-à-dire de créer des liens entre des perceptions et des sensations. Comme le soutient Merleau-Ponty, notre perception n'est pas le résultat d'une analyse de plusieurs éléments. On l'a vu plus haut, nous percevons des ensembles, ce qui signifie que nous laissons nécessairement de côté d'autres éléments et d'autres ensembles possibles qui peuvent être tout aussi visibles dans le réel. C'est ainsi que se fait la projection de mondes anthropologiques sur la réalité. Car ce que révèle l'image cinématographique n'est pas *le* monde mais *un* monde. L'image numérique lorsqu'elle atteint un haut niveau de précision n'est donc pas autre chose qu'une autre construction du réel qui s'ajoute à celles du 35mm, du 16mm, de la vidéo. Et cette construction se fait sur fond de réalité que Merleau-Ponty appelle l'espace naturel.

Par exemple, au sujet de *Collateral* (2004), Cormier remarque que la visibilité dans la profondeur de champ confère une telle importance à la ville nocturne que les personnages s'en trouvent presque écrasés et dépouillés de pouvoir. Ce traitement de la nuit serait en cohérence avec la perception d'une ville « mangeuse d'hommes » et indifférente à leurs destins. (p. 133) Il conclut à une tension entre la grande visibilité de la ville dans la nuit et l'impossibilité pour le spectateur d'en décoder tous les détails parce que trop nombreux. Cette ville nocturne, à la fois illisible et inhumaine, pourrait apparaître comme une métaphore de ce que Merleau-Ponty appelle le monde naturel. Dans la vie quotidienne, nous vivons dans un flux d'expériences, de sensations, et de relations qui constituent notre monde. Mais ces expériences, sensations, et relations sont rendues possibles ou sous-tendues par un « monde naturel et inhumain ». Et bien que celui-ci tende à s'estomper sous le réseau de sens que nous construisons, il lui arrive parfois de faire surface ou de se manifester entre les trames de nos constructions anthropologiques³⁹.

Je ne vis jamais entièrement dans les espaces anthropologiques, je suis toujours attaché par mes racines à un espace naturel et inhumain. Pendant que je traverse la Place de la Concorde et que je me crois pris tout entier par Paris, je puis arrêter mes yeux sur une pierre des Tuileries, la Concorde disparaît, et il n'y a plus que cette pierre sans histoire; je peux encore perdre mon regard dans cette surface grenue et jaunâtre, et il n'y a plus même de pierre, il ne reste qu'un jeu de lumière sur une matière indéfinie. Ma perception totale n'est pas faite de ces perceptions analytiques, mais elle peut toujours se dissoudre en elles, et mon corps, qui assure par mes habitus mon insertion dans le monde humain, ne le fait justement qu'en me projetant d'abord dans un monde naturel qui transparait toujours sous l'autre, comme la toile sous le tableau, et lui donne un air de fragilité. (2012, p. 346)

Merleau-Ponty décrit ici l'affleurement de l'espace naturel et inhumain dans l'expérience quotidienne de nos projections anthropologiques. En termes cinématographiques, on dirait qu'il choisit des plans rapprochés de détails qui révèlent cet espace naturel : une pierre « sans histoire », une texture grenue, un reflet de lumière. Dans l'exemple de Cormier au sujet de la ville nocturne de *Collateral*, cet espace à la fois illisible et inhumain se manifeste plutôt dans l'impossibilité de créer des *ensembles* parmi les détails trop nombreux. Un peu comme ces

³⁹ (Ou encore les découpe/prélèvements que nous effectuons sans cesse dans « l'être total » d'une ville par exemple.)

photos d'amateurs qu'il faut fouiller du regard sans pouvoir repérer le sujet (une personne, un animal, une fleur) caché dans l'abondance d'objets qui l'entourent. Ne sachant ce que le photographe a voulu saisir, on peut éprouver le sentiment d'être en face d'une image qui n'a pas de sens. D'où ce que Cormier nomme, à la suite d'Emmanuel Burdeau (2008), l'étrangeté de la nuit numérique. Ceci étant, on peut parier que ce sentiment d'étrangeté risque de s'amenuiser avec l'habitude. De la même manière que la presque disparition des personnages dans les extérieurs nuit de la nouvelle vague n'apparaît plus étrange au public du 21^e siècle.

Mais même si le sentiment d'étrangeté s'use, la question se pose tout de même de savoir si le rapport à la nuit au cinéma se trouve modifié par le numérique. Si le premier plan et le dernier plan, tout au fond du décor, apparaissent avec la même netteté, cette égalité de traitement favorise-t-elle l'appartenance du personnage au monde? Et si la profondeur de champ inscrit le sujet dans le monde, comment cette appartenance se distingue de celle des images où il se fond dans l'arrière-plan du monde, dans le noir de la nuit, par l'absence du contre-jour?

Pour répondre à cette question, il faut me semble-t-il distinguer les cinéastes qui utilisent le numérique en jouant de ses qualités de transparence dans la nuit de ceux qui cherchent au contraire à retrouver la texture de l'obscurité nocturne. Les premiers, comme Michael Mann, réalisateur de *Collateral*, auquel je me suis référée à la suite de Cormier pour la cohérence de la discussion, filment la nuit comme s'ils la soumettaient à un scanner. La caméra permet de voir au travers de l'obscurité épaisse de nocturne. Cette version de la nuit numérique me semble coïncider avec la nuit urbaine de moins en moins noire dans le monde historique. Le contre-jour appuyé y est moins nécessaire puisque de toute façon, l'arrière plan est presque constamment éclairé. Aussi, on n'y trouve que peu de fondus dans la noirceur ambiante, celle-ci étant toujours plus ou moins atténuée par une source de lumière ou un reflet lumineux. Plutôt que l'éclairage artificiel, c'est la grande précision, caractéristique de la haute définition, qui démarque les personnages dans la nuit. Il y a là une manière spécifique au numérique de créer un rapport dualiste au monde. Mais à la différence de l'image en 35 mm, et comme on l'a vu plus haut, toutes les composantes qui apparaissent dans la

noirceur, choses et êtres humains, tendent à se démarquer les uns des autres. Cyril Neyrat, (2006) voit plutôt, dans la profondeur de champ du numérique, une froide juxtaposition des êtres et des choses qui échoue à les relier. Et en effet cette *hypervisibilité* nocturne crée un fourmillement de détails qui semble déshumaniser le monde dans lequel évoluent les personnages entourés d'objets. Mais, et Neyrat l'entrevoyait en 2006, d'autres cinéastes travaillent avec le support numérique de manière à créer une trame reliant les personnages.

Par exemple, *Inland Empire* de David Lynch est sorti en 2006, soit deux ans après *Collateral*. Bien que tourné en numérique, il n'introduit pas une plus grande visibilité dans le monde nocturne, bien au contraire. La nuit noire y envahit l'écran. Les personnages se fondent dans des arrière-plans souvent flous. Ce traitement de l'obscurité lui confère une texture presque matérielle où les êtres et les choses paraissent s'engouffrer ou dont ils semblent émerger. Il a pour effet de dissoudre les contours du monde. Le corps de Nikky, personnage principal, y apparaît presque toujours entouré de nuit comme si celle-ci menaçait de l'avaloir. On voit que la coappartenance n'est pas en soi une version benoîte et rassurante de notre rapport au monde. En effet dans ce film, les constructions anthropologiques ne cessent de vaciller, laissant constamment Nikky sur le point de sombrer dans une violente réalité où les repères temporels ne cessent de se brouiller et où la cohérence du monde menace toujours de se déliter. *L'il y a* primordial, que je suis portée à identifier à l'espace « naturel et inhumain » de Merleau-Ponty, semble toujours vibrer sous la rumeur du monde. Mais le monde anthropologique contient, lui aussi, des possibilités de violence inouïes car il est traversé de projections humaines.

4.4.1 Conclusion

Ces exemples démontrent encore une fois que si la technologie peut permettre des traitements différents de l'image et en particulier de l'image nocturne, elle n'est pas le seul facteur déterminant. Aussi, il m'apparaît présomptueux de tenter de cerner *une* nuit numérique. Cette thèse ne prétend pas à la description de toutes les expérimentations auxquelles donne lieu le

traitement de la nuit numérique⁴⁰. Elle ne peut que prendre acte de la diversité des usages de cette technologie qui évolue encore rapidement.

En ce qui concerne les deux approches, dualistes et de coappartenance, qui ont été identifiés dans les méthodes d'éclairage, on a vu que dans le format numérique, elles se manifestent sous d'autres aspects. Ce n'est plus seulement l'éclairage du cinéma qui détache le sujet de son monde. La grande sensibilité du capteur numérique à la lumière *dans* le monde historique découpe les composantes du plan avec une précision inégalée en 35mm. Il en résulte une image dont la définition dessine avec netteté le contour des personnages et des objets à l'intérieur du cadre.

Avant de clore ce chapitre, je poursuivrai avec l'analyse d'un film contemporain, *Élégie d'une traversée*, du cinéaste russe, Alexandre Sokourov (2001). Sokourov est un de ceux, parmi les contemporains, qui se sont emparé des technologies « post 35mm » pour en faire un usage différent du cinéma institutionnel classique.

4.5 Sokourov

Si j'ai choisi de travailler ce film, c'est notamment parce qu'il appartient à une mouvance cinématographique qui m'a inspirée au cours du processus de création de *NUITS*. Documentaire et presque entièrement nocturne, ce film propose un regard sur divers éléments du monde réel (des paysages, des rues, des villes, des comportements sociaux, des œuvres picturales). Mais ce monde apparaît dans *Élégie* comme dans un rêve. De plus, la parole qui se fait entendre tout au long du film par la voix hors champ d'un narrateur, ne prétend aucunement expliquer la réalité filmée. Elle l'interroge constamment. Aussi sommes-nous en face d'un film qui se situe dans le registre de l'essai poétique.

⁴⁰ Et encore, le cinéma aujourd'hui n'est plus que numérique, il est aussi en 3 D, immersif, etc.

D'entrée de jeu, on pourrait questionner l'application d'une approche phénoménologique existentielle au film d'un cinéaste croyant et reconnu pour sa recherche de spiritualité. Outre le fait que des philosophes appartenant à la mouvance existentielle tels que Heidegger, Levinas, Gabriel Marcel, se sont aussi dit croyants, rien n'interdit à la spectatrice que je suis d'interpréter le monde que l'œuvre fait apparaître en termes phénoménologiques et non-croyants. Ce faisant, je ne crois pas trahir l'œuvre de Sokourov car je ne discute pas de ses convictions religieuses. Je propose plutôt un dialogue avec son œuvre à partir des outils conceptuels qui sont les miens.

Dans les pages qui suivent, je voudrai donc montrer comment le traitement de la nuit dans ce film se situe dans un rapport sujet/monde non dualiste. Je soutiendrai aussi que cette élégie situe le spectateur au cœur du processus qui consiste à faire advenir un monde.

4.5.1 Cadrage sociologique, technologique et esthétique

Né en 1951, Alexandre Sokourov a connu la vie de l'ancienne URSS, les bouleversements entraînés par la Perestroïka et la vie dans la modernité de la Russie contemporaine. Formé à la littérature classique et notamment française, il dit avoir lu Flaubert à l'âge de 13-14 ans (Adler, 2010), il s'affirme comme un héritier de la culture du 19^e siècle qui auraient posé les bases de sa pensée artistique (Carels, 1999). Son premier film, produit dans un cadre académique, est censuré par l'état mais lui attire aussi l'attention d'Andrei Tarkovski qui le défendra. Les films de Sokourov seront longtemps interdits en Russie. En entrevue (Adler, 2010), Sokourov explique que cette censure ne vise pas un programme politique mais bien plutôt l'expression d'une liberté de penser dans les formes esthétiques et narratives de ses films. Et il est vrai que ses films se situent en marge des modèles dominants internationaux du cinéma, par ses parti-pris narratifs et esthétiques. Ses démêlés avec la censure rendent donc ses films difficiles à financer. Mais progressivement, il en assure le montage financier grâce à des apports extérieurs, principalement européens et japonais. On verra dans les pages qui suivent que la posture de Sokourov à l'égard des normes institutionnelles

cinématographiques autant que du consumérisme dominant dans la Russie contemporaine est cohérente avec son approche formelle et l'usage qu'il fait du support de production.

Élégie d'une traversée (2001) est tournée en vidéo sur support Betacam SP. Ce format, qui précède le numérique, n'en possède pas les caractéristiques techniques (extrême précision dans les détails, profondeur de champ étendue, grande sensibilité à la lumière, etc.). Il offre tout de même un niveau de définition de qualité professionnelle. Pour les cinéastes indépendants des années 2000, le format Betacam SP représente aussi le grand avantage de l'accessibilité parce que beaucoup moins coûteux que la pellicule 35mm. Tout au long de son abondante production (plus de 45 films en 2014), Sokourov circule entre la vidéo, le numérique, le 35mm, revient à la vidéo, etc. Et dans tous les cas, le cinéaste plie le support technique aux besoins d'une esthétique qui n'a aucun souci de représentation réaliste. Il en va de même pour ses films tournés en format numérique dans lesquels on ne reconnaît aucune trace de l'*hypervisibilité* propre à certains films décrits plus haut. En fait, il apporte un soin particulier à changer l'aspect de l'image. Celle-ci est parfois texturée à force de superposition, colorée de manière inhabituelle, anamorphosée, etc.

Élégie d'une traversée raconte le voyage nocturne d'un homme traversant l'Europe du Nord depuis Saint-Petersbourg jusqu'aux Pays-Bas. Au bout de son périple, il se retrouve dans un musée hollandais devant une collection consacrée à la peinture du 18^e siècle. Tout au long de la traversée, défilent des scènes hivernales : forêts aux arbres chargés de neige et de frimas, villages enfouis sous la neige, routes glacées, vagues noires d'un fleuve, des nuages poussés par des vents forts. L'image est d'une texture densifiée par des chutes de neige plus ou moins abondantes, par des nuées de brouillard ou de neige qui virevoltent devant un véhicule en mouvement. Il arrive aussi que les paysages apparaissent ondoyants, comme sous l'effet du vent, d'une improbable vague de chaleur ou comme s'ils étaient vus à travers une étendue d'eau. Peu contrastés, en ton sur ton dans la pénombre ou l'obscurité, plusieurs plans sont à la limite de la visibilité.

Malgré (ou à cause de) toutes ces couches d'intervention qui entravent la clarté de l'image, le film crée un univers dense et prégnant. Pour peu qu'il accepte d'accueillir la proposition, le spectateur peut y vivre une expérience sensorielle où la matière du monde semble désentravée de toute visée de représentation réaliste. Un rapport qui est soutenu par une structure, apparemment décousue, et faite de fragments surgissant comme des impressions fugitives. Comme la progression du récit n'est pas le premier enjeu du film, le spectateur a tout le loisir de s'abandonner à cette expérience visuelle et sonore.

4.5.2 Présence du corps

Le corps du narrateur est très peu perceptible à l'écran. On en aperçoit parfois une main effleurant des fleurs sur une branche, palpant un mur de pierres pour en éprouver le froid ou la chaleur, ou frôlant la surface d'un tableau. Ou encore les pieds s'avancant avec précaution sur le sol du musée. Sa silhouette plus ou moins précise apparaît régulièrement dans ou devant les paysages qu'il traverse et dans les espaces clos du musée.

Malgré la fragilité de la présence physique du narrateur, celui-ci est bel et bien incarné. Étrangement, c'est par la voix hors champ que s'incarne le narrateur. On n'a pas affaire ici à la voix omnisciente du documentaire classique d'avant le direct. Au contraire, une personnalité se dessine à travers les propos. C'est la voix d'un homme qu'on ne voit pas mais dont on partage les émotions et les questions. C'est un corps qui éprouve des affects : il est indisposé par le regard insistant d'un douanier, il est parfois attristé, et parfois s'émeut de la beauté du monde. Cet homme manifeste constamment son empathie pour ses semblables, qu'ils soient cachés derrière des paysages ou qu'ils apparaissent sur un tableau du 18^e siècle

Cette voix hors champs dont on a dit qu'elle « peine à s'incarner » (Rollet, 2002, p. 364) exprime peut-être surtout la perte de repères propre au rêve. Car bien qu'il revendique l'héritage de la littérature du 19^e siècle, les constructions narratives de Sokourov s'inscrivent dans le monde contemporain. Le récit d'*Élégie*, « se construit autour de fragments de rêve, de

souvenirs ou d'impressions laissées par des rencontres. Et c'est dans son corps à corps avec le monde que le narrateur relie ces fragments. » (Poitras, 2012a) La structure narrative de cette *Élégie* suggère en effet l'évocation d'un rêve nocturne. Un plan aux débuts du film montre un homme endormi, la tête repliée sous l'épaule (1 min 59). Mais ce que décrit ce rêve, c'est l'étonnement provoqué par ce que j'ai appelé plus haut l'énigme du réel.

Comme dans un rêve, les paysages traversés apparaissent à la fois lointains, étranges et familiers au narrateur. Plusieurs bribes de récits se succèdent ou se chevauchent comme si elles se rappelaient à lui indépendamment de sa volonté. Comme le remarque Leutrat, (2002, p. 380) le narrateur les évoque au passé et quelque fois au présent dans l'indiscernabilité du temps propre au rêve. Mais le caractère onirique du film ne le rend pas pour autant moins ancré dans la réalité. Le rêve est une manière spécifique d'être en relation avec le réel. Dans le monde historique, c'est encore le corps qui fabrique le rêve : à partir de ses propres activités biologiques (respiration, digestion, pulsions sexuelles, etc.) ou à partir des sensations perçues à travers le sommeil – un bruit dans l'environnement du dormeur peut être intégré par ce dernier en cohérence avec monde onirique qu'il est en train de vivre. Merleau-Ponty décrit le rêve comme un éloignement du monde anthropologique pour se retourner « vers les sources subjectives de [son] existence. » (2012, p. 336). En donnant la structure d'un rêve à cette *élegie*, Sokourov témoigne de ce rapport spécifiquement nocturne à la réalité.

4.5.3 Faire advenir un monde

Par ailleurs, cette forme narrative propre au rêve rappelle que le documentariste ne peut percevoir de la réalité que ce dont il a déjà l'amorce d'une compréhension. Les images qui hantent le sommeil du rêveur, si elles prennent racine dans « les sources subjectives de l'existence » ne sont pas étrangères au monde anthropologique construit à partir de la réalité. Et l'étrangeté du réel dans cette *Élégie* vient peut-être du fait que le film montre l'effort à l'œuvre pour construire un monde avant que le sens n'en émerge, c'est-à-dire *pendant* ce travail de compréhension d'un monde anthropologique en changement.

Depuis l'implosion de l'URSS, le régime politique, l'organisation de l'économie et conséquemment la vie sociale en Russie, de même l'équilibre politique mondial, traversent de profondes mutations. Ces transformations exigent une adaptation. Le monde anthropologique, tel qu'élaboré et tel qu'il nous a permis de vivre jusque là, ce monde n'est plus adéquat pour rendre la réalité habitable. *Élégie* est un film au cœur de ce processus qui consiste à « faire advenir un monde ». Non pas qu'il fournisse des réponses à ce qu'il faudrait comprendre d'un monde historique. Mais parce que l'œuvre le donne à voir sous un autre jour avec les questions, contradictions, déchirements qui le traversent. *Élégie* serait ainsi un voyage et un effort de déchiffrement dans la masse d'inconnu non encore advenu au langage. Le documentaire ici, n'est donc pas au stade « prêt-à-porter » au sens où l'entend Niney (cf. p. 27) Il tente plutôt d'amener dans le langage des portions de cette réalité « sans couture » (*Ibid.*) et qui résiste à un monde devenu obsolète. Le but de l'exercice étant de trouver une nouvelle façon d'habiter le monde. C'est pourquoi l'avènement au langage passe par un mode interrogatif plutôt qu'énonciatif.

4.5.4 Un regard parmi les êtres et les choses du monde

Dans la deuxième partie du film, le narrateur entre dans un musée et exprime à quelques reprises le sentiment d'être regardé bien qu'il soit seul. Ces passages me rappellent Cézanne, cité par Merleau-Ponty (1964) qui se sent regardé par les objets et les paysages au moment où il les peint. Comme si le monde et les choses du monde lui retournaient son regard. Pour expliquer cette étrange sensation, Sobchack (2004, pp. 98-100) rappelle que la vision est imbriquée dans la visibilité et donc dans la chair. Le sentiment d'étrangeté qui provient de ce que les choses semblent parfois nous regarder ou regarder au-delà de nous, ne serait rien de plus que la visibilité inscrite dans le monde et à laquelle nous participons. Seul dans la nuit, et au milieu de tableaux d'une autre époque, le narrateur ressent son appartenance à la chair du monde, ou « l'enroulement du visible sur le corps voyant. » (Merleau-Ponty, 1964, p. 189)

Le narrateur d'*Élégie* éprouve aussi parfois le sentiment d'une présence et se demande si quelqu'un est passé près de lui. Il se croit guidé, voire manipulé. « Qui m'a conduit ici ? » (29 min 31) « Je ne comprends toujours pas qui joue ainsi avec moi. » Plutôt que des fantômes ou des esprits, cette allusion à une présence exprime avec force un sentiment d'appartenance à une tradition. Dans une entrevue accordée à Julian Graffy (2003), Sokourov évoque la longue lignée de ceux qui l'ont précédé : « each artist sensing a whole civilisation of artists standing behind him. ». On note d'ailleurs que le narrateur commence à ressentir cette présence à partir du moment où il arrive à proximité du musée.

Tout au long de son périple le narrateur ne cesse de jauger son appartenance au monde, soit en se laissant toucher par la présence muette de l'autre (un soldat, un prêtre, un jeune homme dans une église). À un moment qui constitue un point tournant dans le film, un homme vient s'adresser à lui et raconte longuement divers épisodes éprouvants de sa vie. Pendant ce récit, le narrateur tout en ne cessant de l'écouter, poursuit un monologue intérieur – encore ici la voix du narrateur exprime une pensée en acte et non le résultat de la pensée. Au musée, devant les tableaux, il s'émeut des drames et des joies que vivent les personnages "des vies comme les nôtres. Leur joie se comprend." (28 min 40). L'émotion esthétique que procure l'œuvre d'art agit comme une reconnexion avec un monde passé et même disparu. Et d'ailleurs, dans la dernière scène, un plan montre les doigts du narrateur effleurant la toile d'un tableau. Il porte ensuite la main à sa joue. « Mais la toile est encore chaude » dit-il. Encore une fois le sensoriel permet d'entrer en contact avec l'œuvre dont la vibration atteste que le monde qu'elle porte est encore vivant.

4.6 Conclusion

En conclusion de ce chapitre, on note que la véritable innovation du film noir n'est pas tant qu'il force l'assouplissement des conventions hollywoodiennes en ce qui concerne l'éclairage de la nuit, ou qu'il introduise davantage d'obscurité dans l'image (le films de crime et d'horreur avaient déjà ouvert la voie), mais elle tient à ce que cette noirceur ne concerne plus exclusivement les parias de la société. La nuit appartient au monde humain. De plus,

l'atténuation du contre-jour glamourisant amorcée par le film noir contribue à estomper la démarcation, créée par la lumière, entre les personnages et la nuit qui les entoure.

Au cours de la décennie suivante, les nouvelles vagues poursuivront cette banalisation de l'obscurité en l'investissant sur un mode plus léger (*Shadows*). Il le feront avec presque autant d'empressement que les cinéastes du début du siècle avaient mis de ferveur à célébrer la victoire de la lumière sur la nuit. En ce sens les nouvelles vagues marquent le début d'une habitation du monde dans son versant nocturne. Et ce qu'on pourrait identifier comme une réconciliation avec l'obscurité nocturne au cinéma a pour effet de montrer un rapport sensoriel entre les corps à l'écran et la matérialité de la nuit qui peut être une métaphore de la chair reliant les humains et le monde.

La technologie numérique renouvelle le rapport dualiste du sujet dans la nuit en accroissant la visibilité du monde nocturne au delà même de ce que peut en percevoir l'œil nu. Cette *hypervisibilité* de la nuit a pour effet de séparer les êtres et les choses du monde, non par l'ajout de lumière mais par les propriétés de la haute définition qui en découpe les formes avec une précision excessive. Elle est cependant détournée par des cinéastes, comme Sokourov ou Lynch, pour ne nommer que ceux-là, qui réintroduisent dans l'image numérique une densité obscure laquelle crée un tissu susceptible de relier les êtres et les choses du monde.

Le prochain chapitre consacré à l'œuvre de création, *NUITS*, tentera d'examiner comment ce film, en exprimant des états nocturnes, se situe à l'égard des courants qu'on a identifiés dans le traitement de la nuit au cinéma.

CHAPITRE V

NUITS, EXPRIMER DES ÉTATS NOCTURNES

5.1 « Entrecroisement » d'une démarche théorique et d'une pratique de création

Tel que mentionné plus haut, cette thèse constitue l'aboutissement de deux démarches parallèles, soit une interrogation sur notre rapport à la nuit tel qu'on peut le voir au cinéma et la production d'un film, *NUITS*, qui se proposait d'explorer des états nocturnes. J'ai en effet commencé à définir mon projet de thèse comme une thèse de recherche théorique. En travaillant sur la présence de la nuit dans des films contemporains, j'ai observé que l'approche de l'éclairage avait sensiblement changé par rapport au schéma classique hollywoodien. Une caractéristique qui m'a particulièrement frappée était la presque disparition du contre-jour et la tolérance beaucoup plus grande aux ombres.

Puis, alors que le montage était déjà avancé, la thèse a évolué vers une recherche création. Le nouvel enjeu de ce travail consistait alors à relier les intentions du film aux découvertes de la recherche théorique. En d'autres termes, il s'agissait de tenter de voir comment les états nocturnes dont j'avais l'intuition pouvaient prendre forme au cinéma.

Ce chapitre tentera donc de retracer les choix qui, à différentes étapes, ont permis d'affirmer ce parti-pris d'exprimer des états nocturnes. Je décrirai d'abord l'évolution de mon positionnement à l'égard de divers courants de la tradition documentaire et leurs conséquences sur l'esthétique et la narrativité du film. J'exposerai ensuite comment se sont concrètement posés, dans ce processus, le principe du retour aux choses mêmes, la question du réalisme, de la mise en scène du réel, le place de la parole des personnages et enfin les parti-pris en ce qui concerne la lumière.

5.2 Le documentaire de création, une tradition hétérogène

Comme le propre de la recherche création consiste en un aller retour entre théorie et pratique, je me suis retournée vers les divers documents écrits qui ont accompagné la production, principalement les textes de présentation du projet, de demande de financement et les notes prises pour mon propre usage. Ces documents m'ont aidée à retrouver mes intentions initiales, les problèmes rencontrés, les questions que je me suis posée et les décisions qu'elles ont entraînées. Ils m'ont aussi permis de mesurer l'apport de ma réflexion théorique, autant au niveau conceptuel que de l'analyse des films du corpus, aux choix esthétiques qui ont prévalu pour le film.

C'est donc à l'aide de ces documents que j'ai pu recréer la démarche qui a été la mienne et examiner comment ma subjectivité s'est progressivement ancrée dans le processus à partir des connaissances acquises tout au long de la production. Le propre de la recherche création consiste, comme on l'a vu plus haut, à inclure l'expérience subjective du créateur dans la recherche. Au cœur de la réversibilité universelle, le sujet cinéaste que je suis agit sur le monde en même temps que celui-ci agit sur moi. Aussi, cet échange a constamment transformé mon regard et les constructions que je projetais sur la réalité.

Le film *NUITS* se prête particulièrement à la recherche création dans la mesure où il appartient la mouvance du cinéma documentaire qui se refuse à expliquer le monde, cherchant plutôt à en donner une expérience sensible. Ce film veut proposer une expérience incarnée où la subjectivité de la créatrice s'adresse à celle du public. Ceci dit, je n'invente rien. La mouvance documentaire de recherche, ou poétique, ou de création, existe depuis plusieurs décennies. Robert Flaherty avec *Nanook of the North* (1922) ou Jean Vigo, *À propos de Nice* (1930) ont déjà ouvert la voie. Mais la place prépondérante qu'a occupé le documentaire positiviste tend à le faire oublier.

S'il est vrai, comme il est dit au chapitre III que l'œuvre artistique peut produire du savoir par une formulation singulière des questions que nous nous posons sur le monde, il ne m'est pas

possible, par contre, de mesurer ce savoir. Je ne peux que nommer des intentions, celle notamment d'exprimer des états nocturnes. L'évaluation de la réussite de ces intentions pourra se faire lorsque le film aura été vu par différents publics.

En voulant évoquer une perception nocturne du monde qui s'éloigne d'une épistémologie dualiste, je n'avais pas d'autre choix que de m'écarter des formes du documentaire classique. En aucun cas, le film ne pouvait (ni ne souhaitait) prétendre entretenir un rapport objectif avec la réalité. J'espérais plutôt que le film puisse révéler diverses manières d'être au monde sans prétendre les expliquer. Se situant résolument à contre-courant d'une acception du documentaire qui le confinerait dans une mission de représentation et d'explication, il s'agissait de favoriser la circulation d'interprétations en renvoyant à d'autres images ou d'autres expériences vécues par le spectateur.

Mais une difficulté se pose au cinéaste qui s'aventure sur le terrain du documentaire de création. Alors que le documentaire classique repose sur des conventions assez précises dans leur diversité, les balises du documentaire de création, en ce qui concerne les formes qu'il peut prendre, demeurent floues. Il est difficile par exemple d'identifier ce qu'ont en commun des auteurs tels que Chris Marker, Raymond Depardon, Chantale Akerman, Peter Mettler, Alexandre Sokourov, Naomie Kawase ou Dominique Gagnon, pour ne nommer que ceux là. Les règles qu'ils s'imposent sont l'exploration de nouvelles formes, la cohérence formelle et la rigueur intellectuelle. Au delà de ces contraintes autant éthiques qu'esthétiques, toutes les avenues sont possibles et les solutions varient pour chaque démarche. Ainsi la tradition dans laquelle je m'inscris est une tradition caractérisée par l'hétérogénéité.

Si j'ai certainement été inspirée par de telles approches, c'est aussi en réaction à d'autres démarches que je me suis progressivement orientée. C'est-à-dire en essayant de nommer le plus précisément possible ce qui était étranger à ma pratique. Non par désir de me démarquer à tout prix, mais bien, comme le décrit Le Coguiec, (2006, p. 114) afin de mieux comprendre la spécificité et les enjeux de la posture que je privilégiais. Ce positionnement a commencé bien avant le début de ma thèse s'est poursuivi et affiné tout au long de la recherche et de la

production. Et cela explique sans doute en partie la longue durée de la conception du film NUIITS⁴¹. Car si je me sentais en maîtrise de la fabrication d'un film documentaire classique, et si je pressentais la direction vers laquelle je voulais me diriger, le chemin comme tel était loin d'être tracé d'avance.

Dès les tous premiers moments où j'ai commencé à écrire sur ce qui n'était encore qu'un lointain projet, je savais que je voulais me tenir loin d'une forme de cinéma documentaire explicative. Je ne souhaitais ni imposer une lecture de notre rapport à la nuit, ni interroger des spécialistes à ce sujet. Il serait faux par contre de prétendre que je n'ai pas été tentée, à l'occasion, de réintroduire des formes qui s'apparentent au documentaire classique. Il y a là bien sûr une contradiction avec laquelle je me suis bagarrée. Dans la somme de données récoltées au cours de la recherche, certaines m'interpellaient particulièrement. Et j'ai songé à inclure dans le film des passages sur les transformations de la nuit, l'amenuisement de l'expérience de la noirceur en milieu urbain, l'envahissement de la nuit par la lumière, la publicité, par les touristes, par la spéculation, et les effets de tous ces changements sur notre santé physique et mentale. Il y aurait eu matière à tout cela et encore plus. Mais toujours cette tentation se résorbait devant le risque de retomber dans les ornières du langage normé jusqu'à l'usure du documentaire de sensibilisation ou de dénonciation.

Lorsque j'imaginai le film à faire, il m'apparaissait plus important de tenter de saisir ce que les transformations de la nuit, l'envahissement de la lumière, etc. risquent de faire disparaître de notre expérience de la nuit. Au lieu d'adopter une attitude de résistance et de dénonciation, je préférais sonder ce qui constitue notre rapport à la nuit. Et tenter de saisir ainsi en quoi la nuit, avec l'obscurité qui l'accompagne, nous construit. Et quant au public, plutôt que de le provoquer et de l'assaillir de données menaçantes, il me semblait plus intéressant de l'inviter à considérer ce qui précisément est menacé et qui est généralement absent dans ces discours : la spécificité d'un rapport nocturne au monde.

⁴¹ En partie, car un changement radical sur le plan professionnel impliquant un retour aux études pour obtenir d'abord une maîtrise puis entreprendre des études doctorales en même temps que d'occuper épisodiquement des postes à temps plein, notamment à la Cinémathèque québécoise, bref ce programme chargé a largement contribué à sa longue gestation. Sans mentionner la production d'un film de long métrage qui était d'abord indépendant de la thèse.

L'œuvre que j'entrevois et dont je rêvais était donc de l'ordre d'une exploration de ce que j'ai fini par appeler des *états nocturnes*, c'est-à-dire des formes que prennent nos rapports à la nuit et les rapports nocturnes au monde. Comme cinéaste, il m'apparaissait extraordinairement stimulant de tenter d'évoquer cinématographiquement ces états nocturnes et de les partager avec les publics qui voudraient bien jouer le jeu d'une expérience sensorielle. De plus, cette direction me semblait mieux rendre compte de la complexité du monde, laquelle finit souvent par se dissoudre dans la volonté du documentariste classique d'alerter le public et de démontrer la puissance de son argumentaire. Plus j'avais dans la préparation du film et plus s'imposait donc le désir d'interroger le réel et d'éviter, autant que faire se peut, de le coincer dans une démonstration refermée sur elle-même. Je préférais « bégayer une complexité du réel qu'en affirmer un truisme immobile » (Maury, 2011, p. 181).

5.3 Le retour aux « choses de la vie »

Dans la préparation de *NUITS*, bien que je ne me le formulais pas comme tel, le projet visait à retourner aux choses mêmes en tentant de suggérer des états, émotions, situations sans que celles-ci ne soient nécessairement expliquées par un intercesseur et au risque de ne pas être comprises. Non pas que je rejetais toute présence de personnages, tout témoignage, mais je me préoccupais de ménager dans la construction du film des espaces importants à la présence de ces états nocturnes. Un résumé du projet expliquait ainsi la visée du film :

Ce film propose d'arpenter divers paysages et états nocturnes. L'approche fonctionne par associations d'images et d'impressions. Nous y découvrons des lieux, des situations et des êtres qui évoquent, plus qu'ils n'expliquent, des dimensions souvent fugitives et pourtant prégnantes de la nuit. (Poitras, 2012b)

Ces scènes ne devaient donc pas, comme c'est habituellement le cas dans le documentaire classique, servir de transition visuelle et sonore entre des témoignages ou remplir une fonction illustrative à l'égard d'un commentaire hors champ. Je voulais créer des moments où

pourraient se développer une émotion ou un état qui contienne en lui seul, une présence à (de) la nuit. Sans médiation et sans explication.

En d'autres termes, j'avais conscience que NUIITS ne prétendrait aucunement à une représentation ou une copie du monde nocturne mais qu'il fallait tendre vers la manifestation d'une présence au monde. Mais qu'est-ce que le monde?

Il vaut la peine de rappeler ici les jalons qui, dans le volet théorique de cette thèse, ont balisé ma compréhension de ce que nous appelons le monde et la réalité. Ainsi que développé au chapitre II, le concept de réalité correspond, pour moi, à ce que Merleau-Ponty appelle un « espace naturel et inhumain » dans lequel nous demeurons enracinés. (2012, p. 346). Quant au monde, il est un ensemble de constructions, de « réseaux », dit Heidegger, qui nous aident à rendre la réalité humaine et habitable. Et, poursuit Niney, ce sont ces projections sur la réalité que le cinéma révèle, film après film.

Le cinéma montre donc cet enchevêtrement d'habitus, d'expériences antérieures, de préconceptions et de conventions dont le monde historique est le résultat. Mais parce qu'il est lui-même le fait d'être incarnés et historiquement situés, le cinéma crée aussi ses propres codes et conventions qui se superposent à ceux du monde historique.

Le principe du retour aux choses de la vie, et non pas aux idées que nous nous en faisons ou aux discours que nous tenons sur elles, implique, pour le documentariste, de débarrasser sa pratique artistique de la sédimentation des codes et des conventions qui s'imposent spontanément lorsqu'il s'apprête à faire un film documentaire. On comprend que ce retour ne vise pas les choses dans leur essence. Il s'agit véritablement de retrouver un état d'étonnement et d'interrogation sur ces choses que nos habitus ont recouvert. Le passage de Merleau-Ponty cité au chapitre IV (201, p. 346) décrit très précisément cette superposition de réseaux de sens sur les choses de la vie. L'appliquant à ma recherche dans le cadre de NUIITS, on pourrait le formuler ainsi : tous les soirs, ou toutes les nuits, je circule dans les mêmes rues en n'y percevant que ce qui est nécessaire à mon habitation du monde. Mais pour

peu que, tirée de mes préoccupations, j'arrête mon regard sur certains aspects des choses qui m'entourent (une pierre, une texture, une couleur révélée par des phares de voiture) j'accède un court moment à cette armature qui tient ensemble toutes mes perceptions et toutes mes projections qui constituent ce que j'appelle le monde. N'est-ce pas précisément cet état d'étonnement qui s'exprime dans la voix hors champ du narrateur *d'Élégie de la traversée*? Il dit à propos des vagues noires d'un fleuve « il n'y avait en elles ni sens, ni compassion ». (12 min 28).

Pour m'obliger à ne pas déroger à ce principe du retour aux choses de la vie, en l'occurrence aux états nocturnes, je me suis imposée la contrainte de ne pas faire reposer le film uniquement sur des personnages. En cela, je me démarquais des courants du documentaire classique d'exposition (Nichols, 1991) largement dominants dans le documentaire télévisuel de même que de la tradition du cinéma direct. En effet, la stratégie qui vient immédiatement à l'esprit en cinéma documentaire consiste à faire porter le propos par des personnages. Qu'ils soient en entrevue formelle ou en action, ils témoignent de leur expérience ou ils illustrent le propos de l'auteur. Le cinéma direct, il est vrai, a libéré le cinéma documentaire du caractère didactique qui prévalait jusqu'alors. Mais avec le temps, une nouvelle doxa s'est imposée selon laquelle le cinéma documentaire doit reposer sur des personnages qui agissent auprès du public comme des guides lui désignant, dans le chaos du réel, ce qu'il doit comprendre de la problématique développée par le film⁴². Mais sans personnages et sans commentaire hors champ, comment faire en sorte que le film porte un sens?

Pour ce faire, j'avais en tête un certain nombre de situations où se vivent des expériences de la nuit : l'excitation des nuits festives, la langueur qui s'empare des citadins lors des canicules, les promenades ou errances des solitaires, la veille, le risque de la folie. Ces situations peuvent se saisir « sur le vif » selon la célèbre formule de Dziga Vertov. Il faut pour cela savoir où se placer et à quels moments, ce qui bien sûr implique une recherche préalable. Avec un peu de chance et de beaucoup patience, des événements se produiront

⁴² À ces prescriptions de la tradition du direct, d'autres prescriptions non écrites d'un cinéma plus expérimental interdisent l'usage de la musique, préconisent un rythme lent, notamment par des plans séquences.

devant la caméra. Bien que l'ensemble du film se démarque de l'approche du cinéma direct, la stratégie visant à capter la vie *sur le vif* ce matériel en particulier, entretient on le voit, des liens de parenté avec cinéma direct. Mais ces liens demeurent ténus, opérationnels. Car le but visé était différent. Il s'agissait en effet de tourner des gens, des gestes dans l'expérience de la nuit, sans intervention et le dispositif cinéma devait se faire discret. Mais l'approche s'en démarque par l'importance qui, au montage, sera accordée à ces images qui ne font office ni de transition, ni d'illustration d'un propos.

Au visionnement des rushes, un certain nombre de ces captations se sont tout de même avérées des visions préconçues, des automatismes de documentaristes, et ont finalement été rejetées. C'est que le retour aux choses de la vie n'est jamais garanti. Le choix de l'emplacement de la caméra, le regard qu'on porte sur les choses du monde, portent parfois, et à notre insu, l'empreinte d'une tradition tenace qui a imposé des figures type dans l'histoire du cinéma. Vouloir s'en démarquer exige une vigilance de tous les instants, défaire des habitudes visuelles et auditives. Mais le retour aux choses mêmes ne relève pas que du tournage. Comme le précise Vertov c'est l'agencement des fragments qui donne un sens au visible.

Le cinéma comme possibilité de rendre visible l'invisible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à jour ce qui est caché, de mettre à nu ce qui est masqué, le jeu sans le jeu, le mensonge vérité, c'est cela le Cinéma-Vérité. [...] Mais c'est peu de montrer à l'écran des morceaux de vérité, des plans fragmentaires dissociés de la vérité. Il faut organiser ces plans suivant un *thème* pour que l'on puisse alors recevoir la vérité de l'ensemble. (Vertov, 1963 cité par Denys Desjardins, 1995).

Au cinéma comme dans la vie quotidienne, on perçoit des ensembles et non des morceaux isolés que nous analysons et compilons par la suite. Il revient au cinéaste cependant, de créer ces ensembles en accord avec ses parti-pris cinématographiques. En ce qui me concerne, un des *leitmotive* qui ont traversé le processus de postproduction a été le dosage entre le poids du réel et les envols possibles vers des espaces de liberté et d'imaginaire.

5.4 Un film documentaire non réaliste?

Tout au long de la production, j'ai été confrontée à la question du réalisme. Ceci tant au niveau du tournage (qu'est-ce que ce plan apporte au film en train de se faire?) que du montage image (à quel moment, le film doit-il s'ancrer dans ce qui est convenu d'appeler la réalité et jusqu'à quel point peut-on le tenir dans une autre proposition de réalité?) et enfin au moment du montage sonore (comment briser les conventions du rapport son/image et induire ainsi un autre rapport à la réalité, en l'occurrence nocturne?). Et ceci sans tomber dans l'affectation et le maniérisme. C'est-à-dire en évitant les propositions formelles qui séduisent parce qu'elles rappellent tel ou tel auteur ou parce qu'elles prévalent dans une mouvance dite de création. C'est avec de telles précautions que je me suis longuement interrogée sur le choix du noir et blanc, par exemple. J'y reviendrai plus loin.

Afin d'amener le monteur sonore et le compositeur sur le terrain que je tentais de baliser, j'employais fréquemment l'expression « déréaliser » le rapport son et image. Puis, je poursuivais en expliquant que c'était une façon de sortir des conventions qui structurent le réel dans le cinéma documentaire. J'employais le mot « déréaliser » pour exprimer la force de mes choix, mais il ne s'agissait pas tant de déréaliser que de suggérer d'autres réels possibles. Par exemple, avant que les plans des premières scènes ne soient dépouillés de leur trame sonore synchrone, le début du film créait des attentes qui relèvent davantage du documentaire d'observation. Devant les scènes tournées dans des quartiers résidentiels de Montréal la nuit, les publics qui ont participé à des projections test, s'attendaient à découvrir la réalité quotidienne de certains des personnages. Au montage sonore, on a donc commencé à se rapprocher le plus possible du silence, éliminant les sons illustratifs qui viennent habituellement compléter la prise de son synchrone : claquement de portes, klaxons, bruits de pas, jappements de chien... Je voulais que ces scènes évoquent plutôt un souvenir, ou un rêve prégnant. Bref, un état dans lequel on ne voit que des fragments d'une histoire et dont on n'entend pas nécessairement tous les bruits. Arrivé à un certain point de ce processus d'épuration, il est apparu que la trame sonore avait besoin d'un élément liant. Comme je ne voulais pas de l'habituelle « rumeur de ville » contenue dans toutes les banques sonores, et

après avoir expérimenté avec quelques effets sonores, je me suis tournée vers le compositeur. Celui-ci a composé une musique proche des bruits de la ville, avec des sons à la fois concrets et détachés de toute connotation illustrative. Après avoir trouvé cette musique et l'avoir travaillée, il était temps de réinjecter quelques sons plus descriptifs afin de redonner une densité aux images et de placer quelques points d'ancrage dans le réel. Depuis le début, je savais que le film devait s'éloigner des codes de représentation du réel et s'y ancrer à certains moments. Mais la difficulté était d'identifier où et quand poser ces jalons et quelle importance leur accorder.

Trois sessions de tournage à l'extérieur de Montréal m'ont permis de filmer des scènes qui voulaient faire ressentir la profondeur des nuits rurales, la proximité de la vie animale, l'observation du ciel étoilé et le sentiment d'une nuit « intemporelle », me disais-je au moment du tournage. Aujourd'hui, je me rends compte que ce que je cherchais à évoquer avec cette nuit, rurale et très noire, c'était une figure de *l'espace naturel et inhumain* dont parle Merleau-Ponty et qui se tient toute proche de nos constructions anthropologiques.

C'est ainsi que j'ai tourné des plans du fleuve Saint-Laurent couvert de blocs de glace à la dérive et des plans de forêts où on ne peut déceler aucune présence humaine. Au montage image pourtant, j'ai compris que des scènes urbaines telles qu'une ruelle, un mur dans un parc où la lune projette un peu de lumière, ou même un champ de raffineries peuvent aussi faire affleurer cet espace naturel et inhumain.

L'organisation de ce matériau visuel et sonore visait donc à proposer au public des constructions documentaires désencombrées des clichés habituels et, ce faisant, lui proposer de vivre une autre dimension de l'expérience du nocturne à travers le cinéma. Comme le film ne comporte aucun commentaire hors champ, le public est libre d'y interpréter ces scènes comme bon lui semble, et d'y ressentir, ou non, la résonnance de ses propres expériences.

5.5 Reconstitutions et mises en scène du réel

Puisqu'il ne recherche pas le naturalisme, le film se permet diverses formes de mises en scène minimales du réel et des reconstitutions à partir de récits que j'ai recueillis. Ces scènes évoquent des moments intimes (la sexualité, le sommeil, l'angoisse de la mort chez les malades) n'ont aucune fonction illustrative à l'égard des propos tenus dans le film. Elles s'imbriquent dans son déroulement sans prétendre au réalisme. En effet, plutôt que de chercher à dissimuler la mise en scène, il s'agissait de voir comment celle-ci peut entrer en dialogue avec les autres images tirées du réel et créer ainsi de nouveaux rapports de significations.

Dans le langage courant, ces créations sont souvent identifiées comme des fictions. Pour moi, et en cela, je suis d'accord avec François Niney (2009), elles relèvent plutôt de la mise en scène du réel.

J'ai donc demandé à des personnes de vivre devant la caméra des situations qui leur sont familières. Je suis intervenue à divers degrés, habituellement très peu. Dans la plupart des cas, les protagonistes jouent leur propre rôle : les jeunes parents et leur bébé, le couple qui s'embrasse frénétiquement aux feux d'artifice, les amants dans leur cuisine. Quant à la travailleuse du sexe, qui revient à divers moments dans le film, elle est elle-même une ancienne escorte et actuellement employée de Stella, groupe communautaire engagé dans le soutien et la défense des travailleuses du sexe. Le lecteur solitaire de l'avant-dernier plan est tourné chez lui. La scène la plus *fictive* du film est celle où une jeune femme fait la lecture à un homme âgé et alité. Elle est interprétée par deux non-comédiens dans un décor entièrement monté pour le film.

Le but de ces scènes était d'explorer les formes de cohabitation possible entre des images fabriquées et d'autres images prises dans le réel sans intervention dans un film qui demeure, dans son ensemble, documentaire. Il ne s'agissait pas de chercher à tout prix à confondre celles-ci avec les scènes saisies sur le vif. Mais plutôt de voir comment elles pouvaient entrer

en dialogue avec d'autres images du réel. Ainsi, trois de ces scènes sont tournées frontalement, très proches des protagonistes. Cette frontalité, qui confère aux plans une qualité picturale, comme si on entrait dans un tableau animé, rappelle qu'on se trouve devant un film, que toute action y est cadrée.

Cet aspect du tournage se situe dans une mouvance du cinéma documentaire, parfois aux limites de l'expérimental (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930), parfois frôlant le cinéma de fiction (*A Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988). D'autres, comme le documentariste néerlandais Johan van der Keuken, travaillent la mise en scène du réel à l'intérieur des limites du cinéma documentaire (*To Sang Fotostudio*, 1997 ou *Amsterdam, village global*, 1996).

Ces scènes, plus ou moins construites, peuvent contribuer à la vérité du film. Comme le fait remarquer François Niney, (2006, 1^{ère} éd. 2002), ce qui importe n'est pas qu'une scène ait été plus ou moins construite, mais bien le rôle de cette scène dans l'ensemble et dans la logique du film. Ainsi, Niney accepte les scènes rejouées de Flaherty mais les considérerait inimaginables et contrevenant à l'éthique dans un film comme *Zoo*, de Wiseman, car le propos de ce dernier est précisément de montrer sur le vif « [...] le sens de nos institutions à travers les comportements et situations qu'elles ont pour charge de gérer. » (p. 118). Citant Béla Balasz, il poursuit :

Ce nouveau fanatisme du petit fait vrai, cette joie à observer de près de menus détails de la vie, cet accent placé sur le quotidien équivaut à une fuite devant la totalité, à une évasion dans les détails. [...] C'est l'idéologie de (la) nouvelle politique de l'autruche : enfouir sa tête dans l'abondance des détails de la vie pour ne pas être obligé de voir la vie elle-même. Il cache la vérité sous de la réalité. (*L'esprit du cinéma*, Payot. 1977, cité par Niney, *Ibid.*)

En ce qui me concerne, le contenu narratif des scènes reconstituées, faisant presque toujours référence souvent à des situations intimes, ne laisse aucun doute sur la nature de ces scènes. Par contre, le fait qu'elles soient très peu découpées, souvent constituées d'un seul plan, donne l'impression d'un tableau surgissant à la frontière, parfois fine dans le monde nocturne, entre réalité et imaginaire.

J'ai aussi recouru à la mise en scène pour évoquer la tension agressive aux abords des bars et les bagarres de fin de nuit. J'aurais pu capter certaines violences en allant traîner dans les postes de police (ce que j'ai fait à l'étape de la recherche), les prisons ou les hôpitaux. Mais ces institutions constituent d'autres formes de médiation avec le réel. J'ai préféré suggérer des situations et des états qui contiennent en eux des ferments de drames plutôt que de rechercher le dramatique et le spectaculaire. Pour ce faire, j'ai créé des scènes de bagarres et d'altercations violentes qui ont été enregistrées au son seulement. L'absence de visuel illustratif dans ces scènes contribue, me semble-t-il, à projeter le spectateur dans l'imaginaire ou dans des souvenirs d'expériences vécues.

5.6 La place de la parole

Contrairement à Sokourov, qui par ailleurs m'a inspirée pour son aptitude à suggérer des états en dehors de toutes les conventions du cinéma documentaire, j'ai renoncé rapidement au commentaire hors champ. Non par principe, mais parce que je souhaitais aller aussi loin que possible avec les contraintes que je m'étais imposées : ne pas expliquer, faire ressentir.

Par contre, je n'envisageais pas de faire un film sans aucun dialogue. Je n'excluais pas d'emblée toute présence de personne, et je me permettais même des entretiens. Mais sauf exceptions, j'ai voulu retirer à ces entretiens ce qui aurait pu s'apparenter à l'entrevue classique. Il me fallait faire en sorte que les interventions des personnages soient soutenues par un traitement cinématographique qui entremêle leur propos à la trame sonore et visuelle qui évoque pour moi le concept de chair créé par Merleau-Ponty.

J'ai recherché des témoignages qui n'expliquent pas la nuit mais expriment, sous forme de récits, souvenirs (et qui pouvaient prendre le ton de confidences) diverses manières de vivre un rapport à la nuit. Pour cela, il m'a fallu travailler contre le *réflexe* qu'adoptent spontanément la plupart des gens devant une caméra, c'est-à-dire prendre l'attitude qu'ils ont

vue maintes fois au cinéma et à la télévision. Et dans certains cas, je me suis même permis de privilégier les passages où les personnages hésitent, bafouillent ou laissent une phrase inachevée.

La présence du pianiste, Michel Benhaiem, représente un peu une exception à ce parti pris. C'est la seule personne qui, dans le film, s'adresse directement à la caméra. Je l'ai conservée au montage pour diverses raisons. J'aurais pu éliminer la première partie de l'entrevue, où il parle des liens qu'il a observés entre la musique et la nuit et ne garder que la deuxième, plus intime, et qui relève davantage de la confiance. Je l'ai conservée pour la musicalité de sa parole qui vient en quelque sorte briser le ton général du film et lui donner un rythme inattendu. C'est aussi un parti-pris qui consiste, au cinéma comme dans d'autres formes de création, à introduire un élément qui « casse le moule », évitant ainsi que l'approche ne devienne trop systématique.

5.7 Parti-pris à l'égard de l'obscurité et de la lumière

Dès le début du tournage, j'ai eu à me positionner à l'égard de la lisibilité de l'image. D'entrée de jeu, il n'était pas question de tourner en 35 mm, à cause des coûts prohibitifs et de la lourdeur de cette technologie. Le choix s'imposait de se tourner vers le numérique en haute définition. Or, les caméras numériques en haute définition peuvent capter des images avec une très grande lisibilité, même en situation difficile, c'est-à-dire avec très peu de lumière. Les performances de ces caméras ont pour effet, on l'a vu au chapitre précédent, de créer un effet d'*hypervisibilité* dans la nuit. Mais, on l'a vu aussi, la technologie numérique n'est pas toujours utilisée pour ses aptitudes à fouiller dans la nuit. *Inland Empire* de David Lynch, en est un exemple.

En ce qui me concerne, pour des raisons de cohérence avec mon propos, j'ai choisi de travailler *avec* la noirceur. La recherche de clarté et l'extrême précision m'apparaissait mal s'accorder avec l'exploration que je me proposais de faire des diverses formes que peuvent

prendre nos rapports à la nuit. J'ai donc cherché à utiliser la performance de la caméra numérique pour introduire de l'obscurité dans l'image, quitte à travailler parfois aux limites du lisible.

Quant à l'éclairage, je le souhaitais minimal. J'avais la préoccupation d'éclairer le moins possible les principaux protagonistes. Sauf bien sûr dans les endroits *a priori* très lumineux, l'intérieur de la boulangerie, par exemple. En extérieur, je voulais bien travailler avec les lumières du monde historique mais sans rechercher nécessairement les lieux les plus lumineux.

Ce parti-pris en entraînait un autre : si je tournais avec un minimum d'éclairage, il fallait nécessairement composer avec une image granulée. Avec le directeur de la photographie, nous avons procédé à des tests et à l'examen de photos et de films de nuit tournés beaucoup de grain. Et nous avons décidé de tirer le maximum de l'esthétique de la granulation qui, en noir et blanc, nous semblait susceptible de contribuer à une texture poétique du film.

Par ailleurs, je me suis longtemps demandé si je devais filmer ces nuits en couleurs ou en noir et blanc. L'éclairage urbain, où dominant les lampes au sodium, du moins à Montréal, donne une lumière généralement rougeâtre. Certains cinéastes en ont tiré de très belles lumières aux tons chauds. Mais dans le cas de ce film, la décision devait avoir une justification plus solide qu'une simple attirance pour une esthétique. J'ai finalement décidé d'opter pour le noir et blanc lorsque ce choix m'a semblé cohérent avec mon parti pris non naturaliste. De plus, ce choix me semblait-il, m'obligeait à avoir toujours présente à l'esprit une interrogation sur la composition de l'image qui, en noir et blanc est nécessairement différente de ce qui est perçu à l'œil nu.

5.8 Conclusion

On a vu dans ce chapitre l'importance que j'ai voulu accorder à l'obscurité nocturne. C'était une manière d'inscrire le film dans un courant épistémologique de coappartenance du sujet et du monde.

En se donnant pour objectif de suggérer des expériences aussi évanescentes que des rapports au monde spécifiquement nocturnes, sans les décrire avec des mots, et encore moins les expliquer, ce film devait s'écarter du langage usuel du cinéma documentaire. Il fallait aussi renoncer aux formes habituelles du genre pour permettre à des figures poétiques de nos rapports au réel d'apparaître et se déployer. C'est ce qui m'a conduit à détourner l'entrevue pour l'amener sur le terrain du récit ou de la confidence, délier les images et les sons synchrones pour recréer des ambiances sonores, intercaler des mises en scène du réel, voire des scènes entièrement fabriquées. Ceci en espérant donner à voir des aspects du monde que la description verbale échouerait à rendre visible.

Chose certaine, ce film représente une interprétation du réel à partir d'une situation incarnée et qui est celle de la cinéaste à ce moment de sa vie.

CONCLUSION

Dès le début de son existence, le cinéma entretient une relation étroite avec la nuit. Produit de la modernité, parent de l'électricité et des moyens de communications, il contribue au discours triomphant faisant l'apologie de la lumière et annonçant une victoire sur la nuit.

L'hypothèse, à l'origine de cette thèse, soit l'existence de deux postures épistémologiques en ce qui concerne le traitement de la nuit cinématographique s'est vérifiée mais demande à être nuancée. S'il est vrai que le cinéma hollywoodien marque une prédilection pour les éclairages qui découpent les personnages dans la nuit, comme pour les arracher à la noirceur du monde, cette parti-pris a été contourné à différents moments de l'histoire. On a vu que les films de crime et d'horreur et le film noir ont souvent abandonné le contre-jour laissant ainsi la noirceur envahir l'image. De plus, à l'extérieur des paramètres de cette thèse, on pourrait aussi relever des manifestations d'une plus grande tolérance à l'ombre et à la noirceur dans certaines productions du cinéma hollywoodien contemporain. Par exemple, *The Godfather*, (Coppola, 1972) ou *After Hours*, (Scorsese, 1985).

On a vu aussi que le numérique, lorsque jouant de l'*hypervisibilité*, tend à séparer les êtres, non pas par un contre-jour, mais en les découpant avec toute la précision que lui offre une profondeur de champ étendue. Peut-être que cette technologie introduit un nouveau paramètre dans le rapport à la nuit au cinéma en ce sens qu'elle valorise moins la lumière en tant que telle (et à l'égard de laquelle elle est plus autonome) que la visibilité même.

Il faut aussi reconnaître que l'usage du contre-jour ne conduit pas en soi à une posture dualiste. Ce serait donner trop d'importance à la technique. On a vu tout au long de cette thèse que la technique et la technologie ne déterminent pas à elles seules les images du monde. Si elles semblent en phase avec la sensibilité du temps et ainsi imposer des lectures du réel, il se trouve toujours des cinéastes pour les plier à d'autres interprétations et ainsi faire

advenir des mondes. Et les cinéastes eux-mêmes appartiennent à une époque, une culture, se rallient (ou s'opposent) à une institution qui édicte ses règles de manière formelle ou non. L'usage que fait Sokourov de la vidéo ou du numérique permet l'avènement d'un monde qui porte les marques de l'affection du cinéaste pour la culture européenne et de son inscription dans la société russe contemporaine, incluant ses démêlés avec Lenfilm, ses liens avec Tarkovski, etc. Ainsi, en fin de parcours, il me faut délester le contre-jour du poids dualiste que je lui ai fait porter dans les pages précédentes. En fait, il convient de se référer encore à Merleau-Ponty et se souvenir que nous percevons des ensembles. Le contre-jour ne semble déifier le personnage, l'extraire du monde et de sa finitude que dans les films où tous les éléments concourent à cette logique. Les femmes fatales du film noir n'ont rien en commun avec les femmes de chair qui habitent les États-Unis des années 1940, qui travaillent en usine, ou élèvent des enfants dans des conditions difficiles pendant que les maris sont à la guerre. Ce sont des constructions de rêve qui, on l'a vu, peuvent entrer en contradiction avec les velléités de réalisme du cinéma hollywoodien.

Mais il y a aussi de multiples usages possibles du contre-jour. Cassavetes, pendant le tournage de *Shadows*, tire tous les avantages possibles des sources de lumière dans les rues, les bars et les vitrines pour permettre à ses comédiens d'apparaître au sein du monde. Ici, le contre-jour a pour effet de révéler la présence humaine dont le caractère ombreux témoigne de la fragilité et de la finitude. Il faut éviter le piège d'une association trop mécanique entre le contre-jour et une posture dualiste.

C'est entre autre pendant le tournage de *Nuits*, que j'ai été amenée à interroger concrètement l'effet du contre-jour dans l'éclairage nocturne. J'avais, depuis le début de la conception du projet, formulé le souhait de travailler avec la noirceur de la nuit et d'essayer d'en préserver le caractère enveloppant et matériel. Trop souvent les films de nuit, surtout en documentaire, me rebutaient par la visibilité presque obscène de leurs images. Mais sur le terrain, au moment de fabriquer mes propres images, les décisions s'avéraient parfois difficiles. Je savais ce que je voulais éviter. Mais comment nommer ce que je recherchais? Je voyais bien qu'il était impossible de toujours éliminer le contre-jour. Et honnêtement, dans certains cas, cette lumière me plaisait. J'y trouvais une beauté qui n'était pas en contradiction

avec le rapport à la nuit que je cherchais à créer. Et c'est ainsi que progressivement, j'ai compris qu'il fallait rechercher une cohérence qui ferait tenir l'ensemble de la proposition esthétique sans nécessairement appliquer avec rigidité un même modèle d'éclairage à chacun des plans.

Et c'est aussi dans cette réflexion que j'en suis venue à comprendre que les lumières de la ville peuvent avoir un effet humanisant en inscrivant les personnages dans un monde, le leur. Ainsi à 4 min 52 du film, la lumière provenant de l'appartement derrière les deux fumeuses sur un balcon permet d'apercevoir leur environnement et de les incarner dans un milieu. Les quelques détails qu'on peut distinguer à l'intérieur nous incitent à imaginer une histoire à ces deux femmes.

Le désir d'exprimer plutôt que d'expliquer dans ce film des états nocturnes était à l'origine une intuition qui s'est par la suite appuyée sur les concepts de la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty. En évitant le commentaire hors champ, je faisais le pari de laisser au spectateur tout l'espace nécessaire pour entrer dans l'univers cinématographique qui lui était proposé et y percevoir peut-être des moments qui évoquent des expériences personnelles. En d'autres termes, qu'une rencontre puisse se faire entre sa subjectivité et celle qui sous-tend le film. Par ailleurs, en entourant les propos des personnages de longues scènes sans paroles, j'espérais que se révèle le « mélange de la conscience avec le monde » (Merleau-Ponty, 1996). C'était aussi l'occasion de tester le postulat de Sobchack selon lequel l'identification dans l'expérience cinématographique se situe, non pas tellement à travers la communauté d'expérience avec le sujet de l'histoire, que dans une parenté du corps vécu avec la matérialité perçue à l'écran.

Le film a pour moi été l'occasion d'expérimenter davantage sur le plan de la créativité quant à l'esthétique et la narrativité en documentaire. Autant Nuits aura eu un effet libérateur, autant la thèse en me donnant l'occasion de revenir sur ma pratique, m'aura permis d'approfondir ces acquis et de les inscrire dans une démarche de connaissance.

Comme je l'ai annoncé en début de chapitre, c'est la vie de l'œuvre qui donnera peut-être un aperçu de la réussite du projet. Une réussite difficile à évaluer puisqu'elle ne se mesure pas en données chiffrées. Chose certaine, ce n'est qu'avec plus de recul que je pourrai, pour ma part, mieux mesurer son apport dans mon parcours de création.

BIBLIOGRAPHIE

Article non signé, « Le Livre d'heures de Jacques de Chastillon », in *Art de l'enluminure*, Paris : Éditions Faton, numéro 2, septembre, octobre, novembre 2002. Article non signé

Article non signé, « Leçons de ténèbres » in *Connaissance des Arts*, numéro 555, novembre 1998, pp. 112-9. Il y commente une exposition sur le thème de la nuit dans l'histoire de l'art au Haus der Kunst, de Munich en 1998-1999.

Albera, François. 2013. « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma » in *1895, revue d'histoire du cinéma*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, No. 70, été 2013. pp. 121 à 129

Andriopoulos, Stefan. 2009. "Suggestion, Hypnosis and Crime, Robert Wiene's *The Cabinet of Dr Caligari* (1920)" in Noah Isenberg, *Weimar Cinema, An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York, Columbia University Press, pp. 13 à 32

Aubert, Michelle Jean-Claude Séguin (dir). 1996. *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris : éditions mémoire du cinéma, bibliothèque du film (BiFi) 557 p.

Aumont, J. 2012. *Le Montreur d'ombre*, essai sur le cinéma, Paris : Vrin, 159 p.

Aumont, J., Bernard Benodiel (dir.) 2008. *Le cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, Rennes : Presses universitaires de Rennes/Cinémathèque française. 225 p.

Barsam, Richard Meran. 1988. *The vision of Robert Flaherty, the artist as myth and filmmaker*. Bloomington Indiana University Press. 144p

Benjamin, Walter. 1991 (1^{ère} éd. 1972). « Paris, Capitale du XIX^e siècle » in *Écrits français*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 389p.

Biesen, Sheri Chinen. 2005. *Black out World War II and the Origins of Film noir*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 243 p.

Borde, Raymond et Étienne Chaumeton. 1955. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris : Les éditions de Minuit, 283 pages

Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson. 2002 (1^{ère} éd. 1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Oxon: Routledge, 506 p.

Bousquet, Henri. 1996. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Éditions Henri Bousquet

Brenez, Nicole. 2005 *Shadows, John Cassavetes*, Paris : Armand Colin, coll. « Synopsis », 1^{ère} éd. : Nathan, 1995, 126 pages.

Burch, Noel. 1978-1979. « Porter or ambivalence » in *Screen*, Vol 19, #4, Winter 1978-1979, pp. 91-105

Burdeau, Emmanuel. 2008. « Record du mode ». *Cahiers du cinéma*, avril, #633

Cabentous, Alain. 2009. *Histoire de la nuit. XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris : Fayard. 394 pages

- Carels, Edwin. 1999. « The solitary voice : an interview with Aleksandr Sokurov ». *Film Studies*, no 1. 73-77.
- Cameron, Crowe. 2004. *Conversations avec Billy Wilder*, Lyon: Institut Lumière/Actes sud, 283 p.
- Carney, Ray. 2006 (1^{ère} éd. 1994). *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge: Cambridge University Press. Coll.: « Cambridge Film Classics », 322 p.
- Carney, Ray. 2001 a. *Shadows*, London : BFI Publishing. 87 p.
- Carney, Ray. 2001 b. *Cassavetes on Cassavetes*, New York : Faber & Faber Inc. 526 pages
- Carels, Edwin. 1999. « The solitary voice : an interview with Aleksandr Sokurov ». *Film Studies*, no 1. 73-77.
- Choné, Paulette, Boyer, Jean-Claude, Lavin, Irving. 2001 *L'âge d'or du nocturne*, Paris: Gallimard, coll.: "Arts et artistes."
- Courtade, Francis. 1984. *Cinéma expressionniste*. Paris : Henri Veyrier, 232 p.
- Da Silva-Charrak, Clara. 2005. « Le problème de la passivité ». *Merleau-Ponty, le corps et le sens*. Paris : PUF. Coll.: « Philosophies ». 92-104
- Delattre, Simone. 2000. *Les douze heures noires, La nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris : Albin Michel, 674 pages
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps*. Paris : Éditions de Minuit. 378 p.
- Derrida, Jacques. 1972. « La mythologie blanche ». *Les marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 247-324.
- Deschamps, Chantal. 2002. *Le chaos créateur*. Montréal : Guerin. 168 p.
- Dewdney, Christopher. 2004. *Acquainted to the Night: Excursions Through the World After Dark*. Toronto : Harper Collins Publishers. 313 p.
- Eisner, Lotte, 1990 (1^{ère} éd. 1952) *L'Écran démoniaque, les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Éric Losfeld éditeur
- Elsaesser, Thomas. 2006. « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite? Créatures, machines à images et apprentis sorciers ». *Le cinéma expressionniste, splendeurs d'une collection*, Mannoni, L. et de Fleury M. (dir), Paris : éditions de la Martinière, 238 p.
- Elsaesser, Thomas. 1996. *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press, coll.: "Film Culture in Transition", 352 p.
- Elsaesser, Thomas. 2000. *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginary*, London : Routledge, 472 p.
- Elsaesser, Thomas. 2009. "No End to Nosferatu ». Noah Isenberg (ed.) , *Wiemar Cinema, An Essential Guide to Classic Films of the Era* , New York: Columbia University Press. 79-94

- Espinasse, C., Gwiazdzinski, L. Hurgon, E. 2005. *La nuit en questions*, Paris : Éditions de l'aube
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2007. *Sociologie des œuvres. De la Production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin 226 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2012. *Le film noir, Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris : CBRS Éditions, 438 p.
- Gadamer, H.G. 1976. « Le tournant ontologique pris par l'herméneutique sous la conduite du langage ». *Vérité et Méthode*. Paris : Éditions du Seuil. 405-416
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction, Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS Éditions. 252 p.
- Gaudreault, André. 2009. *American cinema 1890-1909, Themes and Variations*, New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 268 p.
- Gavron, Laurence, Denis Lenoir, *John Cassavetes*, Paris : Rivages/Cinéma, 176 pages
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis : The Bobb-Merrill co.
- Guerin, Frances. 2005. *A Culture of Light : Cinema & Technology in 1920's Germany*. Minneapolis: University of Minnesota. 314 p.
- Graffy, Julian, Ian Christie. 2003. "The civilizing Russian". *Sight & Sound*. XIII (4).10-11& 52-53, Londres.
- Greisch, Jean. 2000. « De la traduction radicale à l'interprétation radicale : le 'Principe of Charity' ». *Le Cogito herméneutique, l'herméneutique philosophique et l'héritage cartésien*, Paris : Vrin. 101-147
- Gosselin, P. (2006) « La recherche en pratique artistique, spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies ». Gosselin, P. et Le Coguiec, É. *La recherche création, pour une compréhension de la recherche artistique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec. 21-31
- Gwiazdzinski, Luc. 2003. *La ville, 24 heures sur 24*, Paris : éditions de l'aube/datar, 253 p.
- Hansgen, Sabine. 2011. « Sokurov's Cinematic Minimalism ». *The Cinema of Alexander Sokurov*. Beumers, B. et, Condee, N. (eds.), New York : I.B. Tauris. 43-56
- Heidegger, Martin. 1962. « L'origine de l'œuvre d'art ». *Les chemins qui ne mènent nulle part*. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris : Gallimard. 11-68
- Heidegger, Martin. 1985. *Question IV*, Paris : Gallimard.
- Higham, C et Greenberg, J. 1999 (1^{ère} ed. 1968). *Noir Cinema*. Silver A. et Ursini J. (eds.) *Film noir Reader*. New York : Limelight Edition. 27-35
- Irigaray, Luce. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Éditions de Minuit. Coll. : « Critique ». 198 p.
- Isenberg, Noah. 2008. *Weimar cinéma*. New York : Columbia University Press. 360 p.

- Jousse, T. 1989. *John Cassavetes*, Paris : Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 159 pages
- Jun'ichiro, Tanizaki. 1995 (1^{ère} éd. Japonais, 1933) *Éloge de l'ombre*, Paris : publications orientalistes de France, 111 p.
- Keating, Patrick. 2010. *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York : Columbia University Press, coll. : « Film and Culture », 296 p.
- Kerr, Paul. 1999 (1^{ère} éd. 1979) « Out what Past? Notes on the B Film noir ». Silver, A., Ursine, James, (eds.) *Film noir Reader*. New York : Limelights éditions, pp. 107-127
- Kouvaros, Georges. 2004. *Where does it Happen? John Cassavetes and cinema at the Breaking Point*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 229 p.
- Kracauer, S. 1973. *From Caligari to Hitler, Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris : Flammarion, coll. : Champs, réédition de Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.
- Keating, Patrick. 2010. *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film noir*, New York: Columbia University Press. 296 p.
- Kurtz, Rudolf. 1987. *Expressionnisme et cinéma*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 198 p.
- Lagny, Michèle, Gili, Jean, Marie, Michel. 1995. *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 510 p.
- Lancri, J. 2006 « Comment la nuit travaille en étoiles et pourquoi ». Gosselin, Pierre et Éric le Coguiec, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche artistique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec. 9-20
- Laurier, Diane. 2006. « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs ». Gosselin, Pierre et Éric le Coguiec, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche artistique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec. 77-93
- Le Coguiec, Éric. 2006. « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique ». Gosselin, Pierre et Éric le Coguiec, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche artistique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec. 111-118
- Lévinas, Emmanuel. 1966. *De l'existence à l'existant*. Paris : Éditions de la revue Fontaine. Coll. : « Exercice de la pensée ». 173 p.
- Leyenberger, Georges. 2002. « Pensée, parole et nuit(s) », *Le Portique*, numéro 9, « La Nuit », <http://leportique.revues.org/document173.html>. Consulté le 25 juillet 2006.
- Losonsky, M. 2006. « The Form of a Language. Wilhelm von Humboldt », *Linguistic Turns in Modern Philosophy*, Cambridge, pp. 83-115
- Mannoni, Laurent. 1994. *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris: Nathan Université, Collection "réf." 512 p.

_____. 2008. *Kurtz et Eisner: deux regards sur l'expressionnisme*. Aumont, Jacques et Benodiel, Berard (dir.) *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*, Rennes : Presses universitaires de Rennes/Cinémathèque française. 225 p.

Margulies, Ivonne. 1999 (1^{ère} éd. 1998) « John Cassavetes, amateur director » in *The New American Cinema*, Jon Lewis (ed.), Durham : Duke University Press. 275-306

Maury, Corinne. 2011. *Habiter le monde; Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée : Yellow Now, coll. « Côté cinéma ». 188 pages

Marvin, Carolyn. 1988. *When Old Technologies were New. Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York : Oxford University Press, 269 p.

Mathon, Sylvain, « Shadows, l'élan vital ». *Positif*, juin 1992. 92-94

McCarthy, Margaret. 2009. "Surface Sheen and charged Bodies, Louise Brooks as Lulu in Pandora's Box". Isenberg, *Weimar Cinema, An Essential Guide to Classic Films of the Era*. New York: Columbia University Press. 217-236

Merleau-Ponty, Maurice. 1964a, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, coll. : « Folio Essai », 92 p.

_____. 1964b. *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, collection « Tel », 359 p

_____. 1996 (1^{ère} éd. 1966), « Le cinéma et la nouvelle psychologie » in *Sens et Non-Sens*. Paris : Gallimard, 225 p.

_____. 2012 (1^{ère} éd. 1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. Coll. : « Tel », 537 p.

Milner, Max. 2005. *L'envers du visible*. Paris : Seuil, 445 p.

Musser, Charles. 1991 *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3q2nb2gw/> consulté le 31 octobre 2013

_____. 1990. *The Emergence of Cinema, the American screen to 1907*. Toronto : Collier MacMillan, 613 p.

Naremore, James. 1998. *More Than Night, Film Noir in it's Context*, Berkeley, LA, London, University of California Press,

Neyrat, Cyril. 2007. « Histoire portative du numérique ». *Cahiers du cinéma*, festival d'automne, 4-8

Neyrat, Cyril. 2006. « La HD après l'aura ». *Cahiers du cinéma*, novembre, 88-91

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington : Indiana University Press. 313 p.

Niney, François. 2002. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 347 p.

- Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, coll. : « 50 questions », 207 p.
- Païni, Dominique. 2008. *L'attrait de l'ombre*. Crisnée : Éditions Yellow Now. 63 p.
- Pastoureau, Michel. 2008. *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil, 210 p.
- Pierron-Moinel, Marie-Jo. 2010. *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation*. Paris : L'Harmattan, coll. : Champs visuels, 295 pages
- Place, Janey et Peterson, Lowell. 1974. « *Some Visual Motifs of Film noir* ». Silver A. et Ursini J. (eds.) *Film noir Reader*. New York : Limelight Edition. 65-76
- Poitras, Diane. 2012a. « Sauver des éclats de vie : le « je » d'Alexandre Sokurov et d'Alain Cavalier ». *24 Images*, #159, oct.-nov. 13-15
- _____. 2012b. Document de présentation du projet de film NUIITS
- Prédal, René. 2008. *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Paris : Klincksieck. Coll. : « 50 questions ». 210 p.
- Price, Brian. 2009. « Heidegger and cinéma » in *European Film Theory*, Temenuga Trifonova (dir.), New York : Routledge, coll. : « AFI Film Readers », pp. 108 à 121.
- Quaresima, Leonardo. 2009. « Relire *From Caligari to Hitler*, de Siegfried Kracauer » *1895, Revue d'histoire du cinéma*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 57, avril. 31-73
- Quintana, Angel. 2008. *Virtuel? À l'ère numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Paris : Les cahiers du cinéma, Coll. : « 21^e siècle ». 125 pages.
- Revault-D'Allonnes, Fabrice. 1991. *La lumière au cinéma*. Paris : Éditions des Cahiers du Cinéma. Coll. : « Essais ». 205 p.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Le Conflit des interprétations, Essais herméneutiques*. Paris : Éditions du Seuil
- Ricoeur, Paul. 1986. « Qu'est-ce qu'un texte? », *Du texte à l'action, essais herméneutiques II*, Paris : Éditions du Seuil
- Ricoeur, Paul. 1997 (1^{ère} éd. 1975). *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil. 411 p.
- Rollet, Sylvie. 2002. « Une ombre au tableau: les voix silencieuses de l'incarnation dans *Élégie de la traversée*, d'Aleksandre Sokurov ». Murielle Gagnebin (dir.), *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Paris : Éditions Champ Vallon. 362-367
- Rzepinska, Maria, Krystyna Malcharek. 1986. « Tenebrism in Baroque and it's Ideological background » *Artibus & Historiae*, Venise: IRSA, 7 (13). 91-112.
- Salt, Barry. 1992. *Film Style and technology: history and analysis*, 2nd ed. London: Starwood
- Salt, B. 1979. « From Caligari to who? ». *Sight and Sound* 48, Spring. 119-123

- Schivelbusch, Wolfgang. 1993. *La nuit désenchantée, À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*. Paris : Gallimard, 196 pages.
- Schrader, Paul. 1999 (1^{ère} 1972). « Notes on film noir » Silver A. et Ursini J. (eds.) *Film noir Reader*. New York : Limelight Edition. 553-63
- Simmel, Georg, « The Metropolis and Mental Life ». Wolff, Kurt, H. *The sociology of Georg Simmel*, N.Y. : The Free Press, a division of MacMillan, 1964 (1st ed 1950). 402 à 424.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2009. « 1900-1901, Movies, New Imperialism, and the New Century ». Gaudreault, André, *American Cinema 1890-1909*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press. 91-111
- Sobchack, Vivian. 1992. *Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. 330 p.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley & Los Angeles : California University Press, 328 p.
- Soloviova-Horville, Daniella. 2005. « Les métamorphoses du vampire du folklore slave au mythe littéraire », Gilles Menegaldo et D. Sipièrre (dir.), *Dracula, l'oeuvre de Bram Stoker et le film de Francis F. Coppola*, Paris : Ellipses. pp. 33-43,
- Stoichita, Victor I. 2000. *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz. 300 p.
- Vasseleu, Catheryn. 1998. *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. New York : Routledge. 157 p.
- Vernet, Marc. 1993. « Film Noir on the Edge of Doom ». *Shades of Noir*,. Joan Copjec (ed.). New York : Verso, 1-31
- Whissel, Kristen. 2008. *Picturing American Modernity: Traffic, Technology, and the Silent Cinema*. Duke University Press, 272 p.

Mémoires et Thèses

- Cormier, Lenny. 2010. *Pour une esthétique de la nuit dans le cinéma numérique : comment les artefacts du cinéma numérique peuvent, sur le motif de la nuit, être fondateurs d'une nouvelle esthétique cinématographique*. Mémoire de fin d'études et de recherche. ENS Louis Lumière. Noisy. Section cinéma, promotion 2007/2010.
- Maury, Corinne. 2008. *Habiter le monde. Figures poétiques dans le cinéma du réel*, thèse de doctorat, études cinématographiques et audiovisuelles, novembre. Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, UFR d'études cinématographiques et audiovisuelles, 313 pages
- Noizat, Simon. 2012. *La nuit dans la ville. Un motif esthétique bouleversé par les évolutions techniques*. Mémoire de fin d'études et de recherche. ENS Louis Lumière. Noisy. Section cinéma, promotion 2009/2012.
- Revault D'Allonnes, Fabrice. 1992. *La lumière dans le cinéma moderne. Approche esthétique*. Thèse sous direction de Jacques Aumont. Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, UFR « Cinéma et audiovisuel »

Médiagraphie

Filmographie

A Child is waiting, John Cassavetes, 1963
After Hours, Scorsese, 1985
Atlantis, August Blom, 1913, 1h 56
Barcelone au crépuscule, de Segundo de Chomon
Before the Nickelodeon, The Early cinema of Edwin s Porter, Charles Musser, 1982
Double Indemnity, Billy Wilder, 1944
Edison, the invention of the movies, Charles Musser, 2005
Élégie de la traversée, Alexandre Sokourov, 2001
Eyes Wide Shut, Kubrick, 1999
Häxan, La sorcellerie à travers les âges, Benjamin Christensen, 1922
Histoire d'un crime, F. Zecca, 1901
Husbands, John Cassavetes, 1968
L'Abyme, de August Blom, 1911
L'ange bleu, Von Sternberg, 1930
La mer au clair de lune 1907
La rue, Karl Grune, 1923
Le Cabinet du Dr Caligari, Wiene, 1919
Le coucher de la mariée 1907
Le voyage dans la lune, Méliès 1902
Les Apaches de Paris,
Les dessous de Paris
Love Streams, John Cassavetes, 1984
Loulou, La boîte de Pandore, Pabst, 1929
Minnie and Moscovitz, 1971
Naissance d'une nation, Griffith, 1915
Naked City, 1948
Night On Earth, Jarmush, 1991
Nuit terrible, 189
Nuit de Noël
Opening Night, John Cassavetes, 1977
Pan American Exposition by night, Edwin Porter J. B. Smith, Edison Co. 1901
Shadows, John Cassavetes, 1959
Some Like it Hot, Billy Wilder 1959
Sunrise, Murnau, 1927
Temptations of the great city, August Blom, 1911
The Dream of a Rarebit Fiend, 1906
The Killing of a Chinese Bookie, John Cassavetes, 1976
The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1945
The Maltese Falcon, John Huston, 1941
Too Late Blues, John Cassavetes, 1961
Touch of Evil, Orson Welles, 1958
Towards the Light, Holger Madsen, 191

Autres médias

Alexandre Sokourov, entretien radiophonique réalisé par Laure Adler, France culture, série *Hors champs*, 26 octobre 2010

Catalogue Thomas Edison; MOMA : [http://www.kino.com/edison/video.html#
http://www.youtube.com/watch?v=mZ4w-C753iY](http://www.kino.com/edison/video.html#http://www.youtube.com/watch?v=mZ4w-C753iY)

Cattin Antoine. 1998. « Ostrov Sokourova », *Hors Champ*, août 1998, consulté le 20 avril 2014
http://www.hors-champ.ch/HC_1/HC_1_OSTROV.PDF

Desjardins, Denys. 1995. « Vertov et Perrault, réunis par leurs écrits ». Cahier du Gerse, numéro 1, été
http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_1_10.html

Direct Cinema, émission produite et réalisée par Merrill Brockway et animée par Jack Kroll

Library of Congress on line catalogue, <http://memory.loc.gov/ammem/papr/mckamcen.html>

Sites Internet

William Straw, Université McGill à Montréal, *The Urban Night, a interdisciplinary research project on cities and the night*, <http://theurbannight.com>, consulté le 21 décembre 2013

The Island of Sokourov, an official website, consulté le 20 avril 2014
http://www.sokourov.spb.ru/isle_en/isle_mnp.html