



Pour un tiers regard

Le témoignage du plan dans le film *La blessure* de Nicolas Klotz

par Xavier Kalck

« vide absolu de notre capacité actuelle à faire du cinéma un lieu de résistance collective »¹.

La blessure est un film politique qu'on ne saurait considérer sans devoir, *parce qu'il nous y oblige*, procéder en même temps à un travail de redéfinition des principes à partir desquels s'articulent pratique et théorie du cinéma aujourd'hui. On interrogera ce film en utilisant la notion de témoignage afin de prendre acte de la radicalité de ce film, et des moyens mis en œuvre pour l'obtenir.

Par témoignage, on entendra tout d'abord simplement le fait de « se tenir en tiers », comme à la fois le signe d'un écart, la trace d'un passage, et la marque d'une reprise. Par tiers regard, entendons pour l'instant ces trois termes mis en triangle et qui disent la triple nature du témoignage. Signe d'un écart, le témoignage a besoin, pour avoir lieu, de séparer le témoin de l'objet de son témoignage, en même temps qu'il doit aussi, trace d'un passage, établir le témoin sur les lieux ; car en même temps qu'il se doit d'être indirect et comme toujours second, le meilleur témoignage est dit de première main. C'est pourquoi le témoignage est aussi la marque d'une reprise et nécessite de se construire comme une reprise afin d'attester de la justesse de la reconstruction dont il est le fruit.

La notion de tiers regard, comme on le verra, vise à nous permettre de sortir de cet inévitable jeu de miroirs, en proposant une interprétation synthétique et pragmatique de la notion de témoignage fondée sur l'analyse du film *La blessure*.

1. Politique du réel

On propose tout d'abord ci-dessous un certain nombre d'observations relatives au film. Cette énumération est non

exhaustive. Elle reflète des préoccupations militantes.

Dans *La blessure*,

- L'image s'efface devant le plan. Le spectateur n'a pas accès à un flot continu de stimulations visuelles mais voit de quoi le film est fait. L'image ne relève que du plan et y est rigoureusement circonscrite, et ce par le choix du plan fixe - fixité du pied et de la tête de la caméra, fixité de l'axe, sans recadrages - qui souligne constamment l'attente, l'attention du regard porté, ainsi que l'effort d'arrachement de chaque plan à la densité concrète, et par là même renforcée, du temps de ce qui est filmé - densité dupliquée, transférée au temps du film. Car davantage encore que le plan, c'est la prise² qui semble constituer l'unité première de l'œuvre.

- Le plan se confond avec la prise. La prise, comme archétype du plan, confère unicité et épaisseur à ce qui a été filmé. La pellicule n'est plus support de l'image-représentation : celle-ci apparaît comme le produit de son support-objet³ et révèle sa matérialité (l'image n'est pas couchée sur pellicule mais produite par elle). Or, lorsque comme ici, l'équilibre de la prise et du plan semble pencher du côté de la prise, ce qui apparaît alors dans le cadre commence à pouvoir devenir autonome. Par autonomie, entendons le fait, pour un plan, d'excéder les limites que la linéarité de la structure narrative lui impose, sans pour autant cesser de détenir sa juste place, et constituant, au sein de cette structure narrative, un moment singulier égal aux autres. Autrement dit, le plan accède à une forme de disponibilité qui est une première condition de liberté, eu égard à l'engoncement de la durée au sein des productions du cinéma dominant⁴.

- Les prises de vues ne cèdent à aucun fétichisme. Le découpage ne segmente pas les corps ni l'action pour collectionner des instantanés, ni pour induire une continuité flottante, un phrasé, qui réunifierait les segments à un autre niveau. On pourrait parler d'un littéralisme photographique⁵ du film (soit une image = un plan = une prise = un cadre, dont on ne sort pas, qui n'est pas là pour autre chose).

- Les axes de caméra, fixes, permettent de libérer les yeux du spectateur qui peuvent parcourir l'écran pour y trouver où se poser.

- La caméra, fixe, n'impose pas une direction de regard mais au contraire brise l'illusion selon laquelle les mouvements

de la caméra équivalent à ceux de la tête et des yeux du spectateur. La caméra ne participe pas à l'action, à l'exception du court passage à l'épaule lors de la promenade à Paris, lorsque la caméra accompagne les personnages dans ce nouvel espace. Notons l'audace de ce basculement *avec les personnages*, et justifié, à ce moment-là de la narration, comme prise de position. Le film choisit son camp.

- Les sources de lumière sont toujours reconnaissables. Il n'y a pas d'effets de déréalisation, et pourtant elle n'est pas naturaliste. La lumière est mise en valeur comme condition de possibilité de l'acte de filmer et donc de voir. Le chemin du regard est inséparable de celui de la lumière qui dessine



les contours et les formes. Elle s'articule à la mise en scène au premier chef. Exemple de la couleur : elle ne colorie pas mais ajoute à l'exactitude de la lumière. Exemple de littéralité photographique : le travail sur la couleur des peaux et les nuances du brun, comme contradiction portée à l'opposition figurée blanc/noir⁶.

- Le son s'accorde avec la lumière (son direct qui demeure circonscrit au cadre). Il fait entendre sa source ; toutes les voix prennent leur essor depuis cette écoute. Le jeu entre échelles de plan et spatialisation acoustique conserve au spectateur sa place externe (pas d'encercllement simulant l'inclusion dans l'action, ni d'accentuation dramatique), à l'exception, encore une fois, de la promenade avec musique *off* pour les mêmes raisons que la caméra est à l'épaule.

- Le montage délaisse le raccord-mouvement pour mettre en avant, simplement, les bornes que sont le début et la fin de chaque plan⁷. La démarche se rapproche de celle de l'image-fait telle que Bazin la conçoit chez les premiers néoréalistes.

- La durée du film (2h43) sort des normes de production et de distribution.

2. Pour un tiers regard

C'est de l'adéquation des choix de mise en scène avec l'objet de la narration, et donc de la cohérence politique de la démarche, que découle l'invention propre à ce film. Le film accorde aux personnages ce que la France leur refuse systématiquement, comme il refuse au spectateur ce que le cinéma lui impose constamment. La fixité spatiale et temporelle des plans offre plus qu'un refuge, elle donne un séjour aux demandeurs d'asile filmés et transforme la position du spectateur à qui il est demandé de partager ce séjour.

La blessure est un film qui repose la question de la distinction entre le genre documentaire et le genre fictionnel, et qui la tranche pour ce qu'elle est, à savoir une fiction, destinée à préserver la capacité de subjugation de l'artifice d'une part (« ce sont des histoires, mais j'y crois »), l'aptitude à se scandaliser de l'autre (« ça s'est vraiment passé ? Mais c'est incroyable ! »). Notons que l'expansion récente du cinéma dit documentaire, outre qu'elle résulte d'abord des évolutions de la donne industrielle dans le domaine cinématographique (le documentaire est moins cher et donc moins contrôlé que

la fiction) et de l'idéologie qui l'accompagne (la « vérité » se vend bien, la « vérité » peut être démentie), amène une importante reconfiguration. Tandis que le documentaire se voit confier la tâche de révéler un monde par ailleurs invisible s'il ne nous est pas mis en image, la fiction quant à elle se laisse cantonner du côté du seul imaginaire⁸.

La blessure, au contraire, atteste d'un combat (en tant que reprise de celui-ci) dont l'enjeu est la mise en fiction - montrée comme telle (signe d'un écart) - d'une situation réelle - signifiée comme telle (trace d'un passage).

La blessure est un film témoin dans la mesure où il se constitue effectivement en tiers regard, rejetant les modes de scénarisation du réel infantilisants propres au drame à contenu politique (le cinéma anglais dit « de gauche » par exemple), sans non plus prétendre utiliser le cinéma comme pur support d'une preuve (la prolifération des caméras de vidéosurveillance au Royaume-Uni par exemple). Les monologues ou récitatifs qui ponctuent le film ne sont pas livrés comme des témoignages bruts⁹, mais s'insèrent dans une dialectique du regard posé sur cette parole. Cette mise en scène passe par la mise en place de ce qu'on appelle ici le tiers regard.

Considérons comme tiers regard un regard :

- qui trouve son objet en dehors de lui-même, qui doit aller à sa recherche et ce faisant s'y confronter, aux antipodes du sens téléologique courant du mot « réalisation » (de mes petits fantasmes, de mes petites idées).

- qui témoigne par la mise en scène de sa matérialité filmique des conditions de sa production en tant qu'image (l'automate spirituel de Deleuze dit son nom¹⁰).

- qui n'institue pas le spectateur en sujet du spectacle, mais en tierce personne obligée à un travail.

Ce qui est particulièrement intéressant dans *La blessure* est le type de travail auquel le film nous oblige. Ce travail est d'aller contre l'évolution décrite ci-dessous.

3. Politique des images

L'évolution de l'industrie qui multiplie la commercialisation d'automates individuels producteurs et récepteurs d'images d'une part, et de l'autre la commercialisation à outrance de tous types d'images, se charge d'instituer la télécommunication comme mise à l'écart d'un monde maintenant tautologiquement

désigné comme extérieur et donc inaccessible en tant que tel, après que l'écran individuel l'a domicilié et domestiqué en tant qu'image. Comble de cette évolution, l'avènement d'un cinéma conceptuel qui subordonne sa mécanique d'automate à un ensemble d'idées¹¹ et fait pire que le naturalisme : l'équation visible-dicible est remplacée par celle du visible-lisible.

Car n'oublions pas que le cinéma est le plus vulnérable à la prise de pouvoir de la vulgate sémiologique. La sémiologie, en effet, en tant qu'alibi et outil intellectuel de l'industrie audiovisuelle notamment, réduisant toute chose au statut peu enviable de sémaphore¹², fait taire ce dont elle ne peut rendre compte (la valeur de l'œuvre, la politique de son système), et ne parle que ce dont elle aime à valider le code (le style de l'œuvre, le système de sa politique).

Après avoir tenté d'abolir la réalité politique du sujet à la fois en tant que sujet de sa propre parole¹³ et donc en tant que capable d'une parole collective, il s'agit de valider la disparition de la parole elle-même et d'y substituer ce que l'image raconte. Déjà réduit à la fonction d'émetteur / récepteur, l'individu se console, et on l'y presse, en intériorisant l'illusion égalitaire de la communication qui veut que, en principe, les positions d'émetteur et de récepteur soient interchangeables¹⁴. Il doit maintenant accroître son aliénation en différant à l'infini le moment de sa propre prise de parole pour écouter des images qui, croit-il, l'entendent, puisque lui s'y entend en images.

En posant systématiquement la « mise en signes du réel » comme la seule préoccupation du cinéma (voire une « mise en signe » tout court), cette vulgate, qui règne sur les institutions qui prennent en charge le cinéma, de la nouvelle Cinémathèque à la doxa des commissions du C.N.C., en passant par l'école nationale supérieure de la rue Francœur jusqu'aux départements des universités, institue le règne du cinéma comme bien culturel : d'où l'empire du DVD avec ses deux faces, images et sons *optimisés* pour la vente et appareil critique promotionnel.

Au contraire, parce qu'il donne en France la parole à des femmes et des hommes venus d'Afrique, parce qu'elle s'y déploie comme parole collective, parce que ceux qui parlent sont solidaires de cette parole, parce que c'est un film de parole en actes répondant point par point à des images en actes, le film *La blessure* constitue un acte politique dont le spectateur peut à son tour témoigner.

1- Nicolas Klotz, in Elisabeth Perceval, *La blessure, essai*, Arte éditions, 2005, p.12.

2- Entendons la prise ici sous le régime certes d'une certaine rareté et pauvreté, mais surtout du point de vue de la justesse de l'acte de filmer (et de monter) considéré comme le fait de montrer ce qui se passe entre deux coupes. (Point de rigorisme ontologique ici (« une prise et une seule, c'est la loi des purs ! »), encore moins de maniérisme (« je vais gâcher ce naturel »).

3- Voir Anne-Marie Christin, *L'image écrite*, Paris, Flammarion, 1995. Consacré au rapport entre parole et écriture, cet ouvrage met à bas nombre des présupposés sémiologiques dominants relatifs à l'analyse de l'image prise comme texte.

4- Les accusations qui accompagnent souvent les films composés de plans longs s'expliquent simplement : dans une société où le temps a sa valeur, celui qui le disperse est considéré soit comme riche et donc accoutumé à ce luxe (snobisme), soit comme un pauvre qui agace (prétention). L'accusation sera celle d'esthétisme ou de complaisance. Deux étiquettes également récupérées par les styles maniéristes. Notons que le plan long a aussi été récupéré sous la catégorie de l'exotisme (au Moyen-Orient ou en Asie ils peuvent faire des plans longs, parce qu'ils vivent dans un autre temps - cliché colonialiste). Voir *Le temps solidaire*, entretien entre Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, in *La blessure, essai*, op. cit.

5- Par opposition au figurisme photographique, qu'illustre par exemple la bassesse publicitaire des photographies de Yann Arthus-Bertrand et ses séries *La terre vue du ciel*.

6- Le trajet de la couleur bleue est également symptomatique : du bleu des uniformes, des murs à Roissy, à celle des murs du squat, aux draps, aux vêtements de Blandine, au clair ciel d'été, à la nuit ou l'eau de la bassine pleine de poissons, la couleur est lavée de ses codes.

7- Nicolas Klotz parle de « blocs de présence » in *La blessure, essai*, op. cit.

8- On songera au destin du film de Marcel Ophüls, *Veillées d'armes* (1994), à qui il fut entre autres choses reproché de mettre en scène des comparaisons entre images fictionnelles et images documentaires, sans parler du reproche fait à l'auteur de se mettre en scène lui-même, bien avant les « docu-fictions » télévisuelles.

9- On renverra à l'essai d'Elisabeth Perceval, scénariste du film, qui décrit et analyse le processus de documentation et de scénarisation des témoignages des demandeurs d'asile recueillis préluant au tournage, ainsi que la recherche des comédiens et le travail effectué avec eux.

10- Cf. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

11- Autrement dit, s'il y a de la pensée dans le cinéma, les concepts ne font pas pour autant du cinéma tout seul.

12- C'est l'espoir choyé par l'idéologie dominante que ne demeure plus de lisible que le visible qui nous est montré, c'est-à-dire qu'il n'y ait plus de dicible que ce que le visible a de lisible.

Notons que la sémiologie semble maintenant plus populaire sous le nom de sémiotique. Cette dernière, en tant que variante plus efficace que la sémiologie (le suffixe en *-logos* supposait un sujet qui pouvait parler de et avec ces signes), présente l'avantage - outre un pedigree anglo-saxon (les anglophones disent d'ailleurs *semiotics* pour *semiology*) qui en assure la renommée - de pouvoir faire complètement basculer la question de la signification sous la houlette d'une pure théorie des signes, dont le caractère scientifique repose sur un dangereux syllogisme dévorant qui annonce que le signe est tout et que puisque tout est signe, etc.

13- Il ne s'agit bien évidemment pas de revenir à un sujet conçu comme plein, maître et roi de sa parole comme de ses pensées. Il s'agit d'un sujet qui reconquiert sa parole - qui fait une analyse en somme.

14- Il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation des sciences du langage à des fins d'illettrisme. Sur ce sujet, comme sur la question de la pensée du langage aujourd'hui, on renverra au très synthétique *Une philosophie marxiste du langage*, Jean-Jacques Lecercle, Paris, PUF, « Actuel Marx Confrontation », 2004.

