D'un corps chez Yoshida Kijū.
Le cinéma : du mouvement au déclenchement

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Jérôme Game (dir.),* Images des corps/corps des images au cinéma, *Lyon, ENS Editions, coll. « Signes », 2010, p. 35-48 (version corrigée et illustrée)

Le cinéma est l'art du mouvement : on l'a dit et redit, l'affaire semble entendue, comme si le mouvement à l'écran, le mobile ayant existé effectivement devant la machine analogique, allait de soi. Mais ne pourrait-on pas plutôt y voir l'art du *problème* que constitue pour le corps tout mouvoir (arrachement, commencement, engagement, effort, etc.) ? L'art de ce qui pose problème, et donc *fait arrêt*, avant tout mouvement, dans l'entame de tout mouvement, voire pour que le mouvement puisse tout simplement être ? Je voudrais dans les quelques pages qui suivent tester cette hypothèse : le mouvement sur l'écran fait migrer visuellement le problème mécanique et secret de son enregistrement (sa décomposition en photogrammes) et de sa restitution (sa reconstitution pendant la projection). Il en constituerait ainsi comme une sorte de *proposition esthétique*, éclairant ce qui, de tout corps en mouvement, butte *dans* le mouvement même, « au lieu de s'oublier dans la légèreté essentielle du sourire »[1].

Où la question est ici abordée à partir de quelques propositions deleuziennes

Gilles Deleuze et Félix Guattari le rappelaient en un énoncé lapidaire : « Le réel flue[2]. » Une telle formule tire à l'eau de divers puits philosophiques et se tient à leur jonction nodale pour embrayer à partir de là. Au-delà du paradoxe, toujours reconduit, consistant à exprimer ce qui ne se fixe pas avec des mots (chosifiant), l'enjeu, qui traverse sous une forme ou sous une autre rien de moins que toute l'histoire de la pensée occidentale, est de taille : penser le réel *sub specie durationis*. C'est-à-dire le penser non pas comme un fait (sorte de *ready-made* primordial, *self-ready-made* pourrait-on dire) mais comme ce qui se fait,

[1] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (1990), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, p. 31.
[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 43.

non pas comme ce qui est mais comme ce qui devient, non pas comme formes (détourées, murées) mais comme forces (déroutées, expansives).

Dès son apparition, le cinématographe, apte étymologiquement à « écrire le mouvement » (constat ou mot d'ordre ?), a participé à la composition du « catalogue des vecteurs de mouvement qui traversent le monde »[3]. Il n'avait en effet de prime abord qu'à poser l'appareil de prises de vue pour les enregistrer (en fait les morceler en autant de poses immobiles, ou photogrammes, dynamisées, tonifiées artificiellement *a posteriori*) sans faire, encore, intervenir d'autre manipulation que le cadrage. Chez les frères Lumière et leurs opérateurs : arrivée ou départ d'un train ou d'un bateau, sortie d'usine, défilés et processions, bals, leçons de bicyclette, passants lyonnais, et ainsi de suite. On abordait là un chapitre supplémentaire de l'idée selon laquelle le réel n'a presque rien à voir avec la *réalité*, mais presque tout avec la *réalisation*. L'objectif de la caméra devenait ainsi cet appareil, plus intègre que l'œil, plus impartial, permettant de mieux capter la « branloire perenne » du monde, là où notre vision ordinaire a tendance, au contraire, à substituer des choses aux actions, des états aux changements, des objets aux trajets pour mieux s'orienter, agir ou connaître. « Extérieur aux objets et invisible, le mouvement de l'appareil d'observation s'est reporté dans les figures des objets, où il est devenu visible comme une mobilité propre, animant chaque forme et lui permettant de se modifier[4]. »

Le cinématographe, puis par la suite le cinéma (avec l'apparition des premières formes de montage en tant que tel[5]), encore plus le cinéma comme on va voir[6], devaient donc finir par rencontrer la philosophie des devenirs. Le point culminant, théoriquement parlant, de cette rencontre en serait, peut-être, la description proposée par Deleuze dans *Cinéma 1* de la perception engagée par le film comme *« perception aquatique »*. Quel en est le principe ? Notre vision commune est organisée pour l'existence terrestre. Nous percevons sur terre (ou, certes, parfois ailleurs – mer, air – mais *comme* sur terre : bateau, avion, etc.), et cette perception possède trois caractéristiques précises : 1 / la subjectivité (la perception est perception d'un *je* conscient), 2 / la transcendance (ce *je* entretient avec ce qu'il perçoit des rapports d'extériorité sujet / objet), 3 / l'unicentrement

---

[3] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, « L'apparition du réel. Le cinéma des Lumière », Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 73.

[4] Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, « Le monde fluide de l'écran (1950), tome 2, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub », 1975, p. 148.

[5] Nous entendons par là le montage *immanent* au film. Il existait dès les premières projections de films courts une sorte de montage extrinsèque opéré par le conférencier qui présentait les vues, choisissait l'ordre de leur passage, regroupait certains films en série et liait oralement les films les uns aux autres.

[6] Le cinématographe était encore par trop statique : prises de vue généralement fixes, un plan par scène ou simple bout-à-bout, narration souvent théâtrale, caméra trop lourde et peu maniable. Les expérimentations visuelles existaient mais sont restées isolées jusque vers la fin de la première décennie du vingtième siècle.

(la perception part du *je*, centrifuge, puis y revient, centripète). Le cinéma va liquéfier-liquider cette perception, en nous plongeant *in medias res*, nous donnant accès, non à de nouveaux objets à voir, mais à une nouvelle manière de voir les objets. Soit désormais : objectivité, immanence, acentrement. La perception n'est plus rapportée à un *je* conscient extérieur aux choses comme un *terminus a quo* et *ad quem*. Avec la mobilité de la caméra et le montage, avec la variabilité des points de vue et des échelles de plan, le cinéma fait quitter l'immobile dans lequel nous aménageons d'ordinaire (en aspirant, à partir de lui, à « guetter le mouvement au passage »…), pour « nous replacer dans le mouvant pour traverser avec lui les positions immobiles »[7]. Or cet état de la perception, poursuit Deleuze, est exactement celui que l'on trouve, non pas sur terre donc, mais *sur l'eau*. « Sur terre, le mouvement se fait toujours d'un point à un autre, est toujours entre deux points, tandis que, sur l'eau, c'est le point qui est entre deux mouvements[8]. » Autrement dit, si la perception terrestre fonctionne par points fixes (privilégiant l'arrêt sur le mouvement, tenant le mouvement pour un moment provisoire entre deux arrêts), sur l'eau, sur la mer par exemple, il y a « perte vertigineuse des points fixes »[9] (là où la terre est ferme, fermée), tous les points cartographiques se valent. De fait, « l'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même »[10]. C'est précisément ce que fera le cinéma, par le montage ou les mouvements d'appareil : donner à voir le mouvement en « le dégageant de son enveloppe sensible », à condition de « le dissocier de ce corps qu'il traverse, qui le porte et auquel il ne s'identifie pas »[11].

Le cinéma : jaillissement rhizomatique entre les corps

Que trouve-t-on dans le réel ? *Mille plateaux* apporte une première réponse : d'un côté, des « espaces lisses », proprement définis par la « nomadologie », et, de l'autre, des « espaces striés », sédentaires[12]. Si les espaces striés ne s'intéressent qu'aux formes et aux substances (extensives) en introduisant des arrêts et des poses dans les mouvements du monde, les espaces lisses en laissent intacts les flots : singularités et intensités. Si les premiers sont *les plus courants*, eu égard à notre perception terrestre usuelle, dont on vient de rappeler qu'elle ne

---

[7] Pour ces deux citations, Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, « Introduction à la métaphysique » (1903), PUF, coll. « Quadrige », 1998, 10ème édition, p. 212.
[8] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 115.
[9] *Ibid*.
[10] *Id.*, p. 112.
[11] Ph.-A. Michaud, *Skteches. Histoire de l'art, cinéma*, « Étienne-Jules Marey et la poétique des mobiles », *op. cit.*, p. 55.
[12] On nous excusera de laisser de côté pour la clarté de l'exposé les passages des uns aux autres.

cesse d'endiguer l'universel déferlement de la matière (sous forme d'arrêts et de choses), les seconds composent *le courant même* du réel, qui n'est que fugue.

Dans les espaces lisses, qui sont comme une « enfilade de portes »[13], des corps se baignent, barbotent, nagent, crawlent, flottent, dérivent ; sont attirés, sont repoussés ; désirent. Ces corps, il faut donc les distinguer de ceux qui habitent les espaces striés, hiérarchisés et polarisés ; il faut les différencier des *organismes*. Les organismes sont constitués d'organes clos, formés et nettement distincts les uns des autres, qui ne communiquent entre eux que sous certaines conditions (de subordination notamment) et en conservant leur identité métrique. Les « *corps sans organes* », à l'opposé, puisqu'il s'agit d'eux, détricotent l'organisme et sont non différenciés, incessamment ouverts à « des connexions qui supposent tout un agencement de circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur »[14]. Ils ne sont que des « usines à gaz », « ensemble de clapets, sas, écluses, bols ou vases communicants »[15]. Le corps sans organes, c'est là où ça (se) passe, « on est déjà sur lui », mais, toujours se débordant, « on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite »[16]. Jamais formé, il n'est jamais fermé : c'est un ensemble de virtualités et de « pratiques », un « voyageur du désert ».

Le cinéma doit pouvoir donner, dans la continuité du paradigme montagique aqueux rapidement esquissé plus haut, une expérience *ruisselante* des corps, au-delà de la pause picturale et photographique, iconico-indicielle, débordant la nature du montage figurant sur le corps figuré, une expérience du corps comme exsudation. Le corps au cinéma serait, à suivre la logique deleuzienne et guattarienne, expressément, et uniquement, « rhizomatique » : corps non plus rapporté au régime chose / centre / point fixe, mais à des « directions mouvantes »[17]. Les corps de cinéma, même immobiles (ce qui n'est souvent, plus est, qu'une appréhension relative due à nos seuils de perception), parce qu'ils pourraient *ne pas l'être* (à la différence des corps de peinture ou de photographie), sont autant de lignes de fuite, me traversant, remontant le long de mes veines, se prolongeant dans les méandres de mes intestins, les alvéoles de mes poumons, les lobes de mon cerveau, les synapses de mes nerfs, le stroma de ma peau, « par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »[18]. Comme la chaleur, dont parle Jacques Derrida dans *La Carte postale*, ces corps ont

---

[13] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 633.
[14] *Id*., p. 198.
[15] *Id*., p. 189.
[16] *Id*., p.186. Et citations suivantes.
[17] *Id*., p. 31.
[18] *Id.*, p. 19.

« envahit tout, à la fois très lentement et d'un seul coup, on ne sait plus, mais du dedans, jamais du lieu de la transfusion »[19].

Le cinéma a agencé, distribué ses corps, dans chaque film, d'un film à l'autre, par connectivité, dérivation, effusion, par filature. Les corps cinématographiques ont déboulé par meutes. Comme la ligne rhizomatique, qui caractérise les espaces lisses, le cinéma n'est pas une droite tirée apodictiquement d'un corps à l'autre (qu'ils soient des acteurs, des personnages, du réalisateur, de l'équipe technique, des spectateurs…, se combinant encore entre eux, tissant, tressant des écheveaux de laine, des toiles d'épeire de lacets, de bretelles). Il ne peut que passer toujours *entre les corps*. Le cinéma manque tous les corps. Il en tracerait moins les contours (photographiques), ce qui ne serait encore que de la figuration optique (lignes du regard), qu'il ne les contourne, et les contournant, en délimite les pourtours entropiques.

Le cinéma comme image du problème qu'est le mouvement : du mouvement à son engluement

Néanmoins, les corps de cinéma, emportant avec eux les processus imageants, rabattant sur le montage, sont aussi susceptibles d'un mouvement qui ne se donne pas à appréhender sous le signe du rhizome, mais qui, *tout en étant mouvement*, relève d'un autre type de propagation, qui nous fera quitter la stricte orthodoxie deleuzienne, une propagation par calcification, sclérose, compaction, tassement, qui serait ce moment où le mouvement se lance tout en se présentant comme *problème*.

Qu'est-ce qu'un rhizome ? Il suffira de rappeler ici qu'il permet de substituer au paradigme causal, rectiligne, mono-orienté et téléologique, caractéristique des espaces striés, des « plans d'organisation » et de la métaphysique traditionnelle (finissant toujours, peu ou prou, par remonter à une première cause unique), une explication labyrinthique, comme un lacis, une chevelure, un tallage[20] ne se laissant pas rapporter à l'unité ou à *la* multiplicité (ne sortant pas de l'idéal de l'unité), réseau fait d'embranchements incessants et de déviations successives qui maintient sauves *les* multiplicités. Au sein de la prolifération et de la dissémination rhizomatiques, tout est milieu et bord à la fois, chaque nodule, chaque joint, chaque glène ne sont à chaque fois qu'un « point quelconque », carrefour possible de directions nouvelles, toujours disponibles pour d'autres jugulaires tubéreuses, d'autres cheminements tubulaires. Visiter plutôt que viser[21]. Dans le rhizome, il n'y a ni sujets ni substances, stables et

---

[19] Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980, p. 134.

[20] Propriété de certaines plantes graminées qui produisent de multiples tiges, formant une touffe dense, à partir d'une plantule unique.

[21] J'emprunte cette opposition à Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2002, p. 59.

fixes, il n'y a que du mouvement, autrement dit des vitesses, des quantités de mouvement (longitudes), et des intensités, des affects (latitudes).

Ma perspective se tiendra, pour le dire un peu brutalement, dans la déconstruction du mouvement rhizomatique. Cette déconstruction, au demeurant, n'est-elle pas déjà à l'œuvre dans le rhizome lui-même ? Aussi appellerai-je maintenant le moment liminaire d'arrêt qui lance tout mouvement, pour le distinguer de la dimension proprement rhizomatique du rhizome, tout en marquant ma dette à son égard, le *rhizomique*. Le *rhizomique*, qui est toujours inscrit *dans* le mouvement lui-même, est double : 1 / ce qui du mouvement préalablement se compresse, se rassemble pour qu'une propulsion, libératrice d'énergie, ait lieu et temps, comme dans le corps tout mouvement commence par un moment de crispation, de raccourcissement musculaire avant la détente, en vue de la détente, qui est déjà la détente et l'allongement (comme pro-jet du jet) ; 2/ ce qui, dans ce mouvement qui émerge, vacille, hésite, adynamique, devant la précarité de l'étant et l'impermanence de ce qui ne se soutient que du jaillissement seul qui le constitue. Infinitésimal, différentiel, le *rhizomique* est ce qui des mouvements rhizomatiques d'emblée « se gèle » dans leur propre consistance pour que ces mouvements aient, à chaque instant, la puissance d'être les mouvements qu'ils sont (le rhizomatique *consiste* en son effusion), dans le même temps que, venant à l'être, ils se jettent dans l'indétermination et l'extinction. C'est notamment cette dualité, toujours fendue d'un aspect à l'autre, qui inscrit le rhizomique comme stase immanente au mouvement.

Empêtrements du mouvement

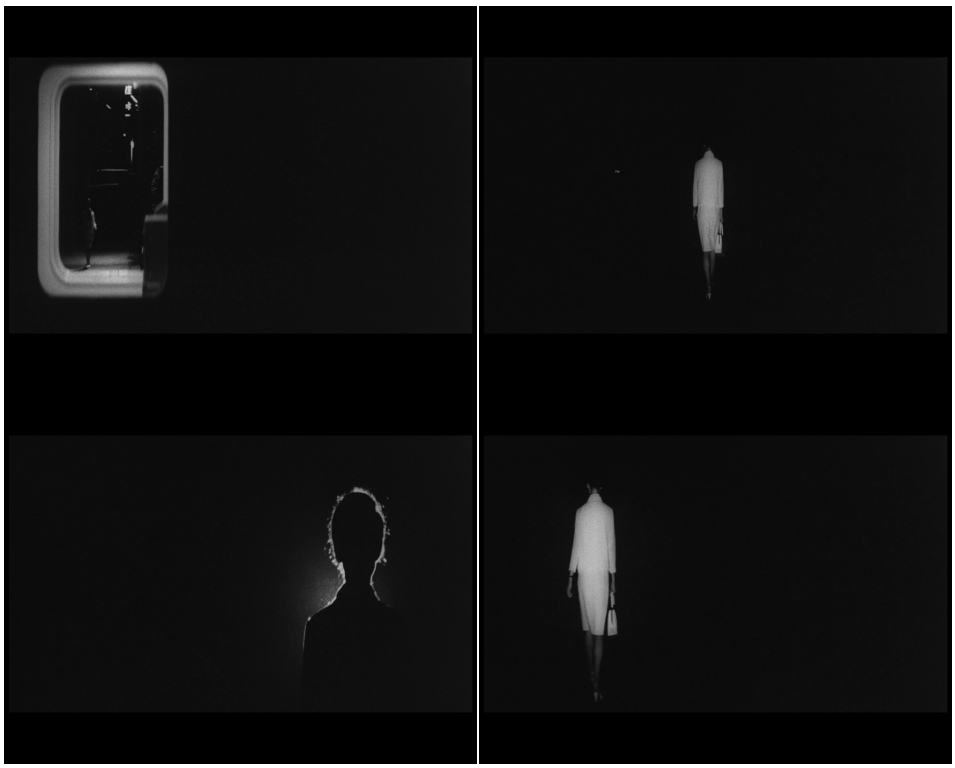
Je donnerai, à partir de là, un exemple de ce caractère *rhizomique* des corps et des images de cinéma. Comme pour toute analyse, choisir un film pour illustrer mon propos ne fut pas chose facile. Et ce pour deux raisons au moins (qui sont en fin de compte toujours les mêmes) : d'une part, il fallait retenir un film suffisamment « ordinaire » pour qu'il n'ait rien d'une exception, trop restrictive pour faire expérience, et, d'autre part, n'importe quel film ne vaut pas, pour autant, n'importe quel autre pour situer distinctement le *rhizomique*, il me fallait distinguer un film dans lequel les processus imageants (visuels et sonores, seulement visuels pour ce qui m'occupera ici) sont manifestement au service d'une intuition pertinente de ce qui était en jeu ; donc un film somme toute peu « ordinaire ».

À cela venait s'ajouter, le soin, comme le rappelle à fort juste titre Jacques Aumont dans *À quoi pensent les films*, de ne pas plier les films, dans leur concrétude, aux réquisits d'un système *a priori* (et verbal) qu'on voudrait les voir vérifier. Quoique j'aie commencé le présent texte par des remarques relativement théoriques, il s'agit là d'un ordre synthétique d'exposition, que l'on ne confondra pas avec l'ordre empirique des observations et des enquêtes. Il ne faut pas y voir un raisonnement déductif (tel qu'il se présente, uniquement pour

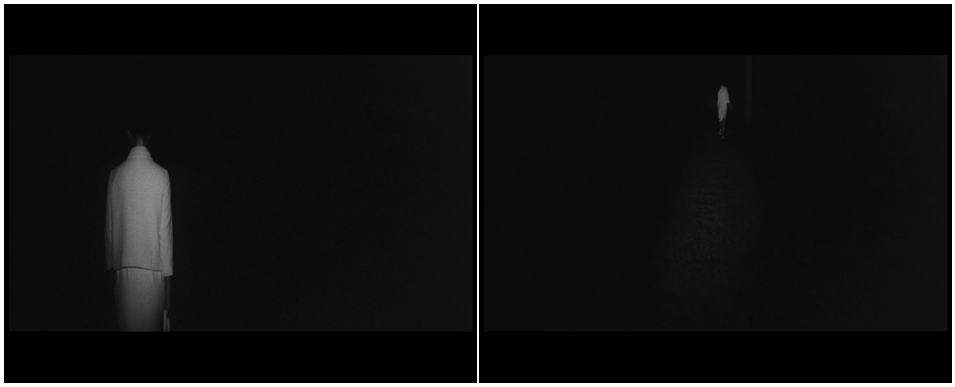
la conviction de l'écriture et la clarté du commentaire), mais bien une recherche inductive, lente et hésitante, principalement orientée par le souci de déterminer les problèmes que les films posent par leurs moyens propres, et non ceux que l'on ferait peser sur eux depuis un extérieur conceptuel. Le lecteur, ne pouvant en avoir de preuve incontestable, voudra bien me l'accorder.

Mon choix s'est finalement arrêté sur *Le Lac des femmes* / *Onna no mizuumi* (1966) de Yoshida Kijū. Me retiendra exclusivement une certaine scène à l'entame du film. En voici très succinctement le contexte : Miyako (Okada Mariko) est une jeune épouse infidèle qui vient d'accepter de poser nue pour son amant. Le soir même – c'est notre scène –, rentrant chez elle, elle se fait dérober son sac à main, contenant les précieux négatifs (le moment est filmé avec la brusquerie d'un viol), par ce qu'elle prend d'abord pour un voleur à la tire.

Posons-cela comme un modeste programme: le *rhizomique*, ou élan serrant / perplexité hasardée des mouvements, est donné à voir dans cette scène par différents mécanismes filmiques (au tournage, au montage), lesquels vont constituer autant d'étapes progressives dans la mise en place d'une invention figurative *rhizomique* originale (qui n'en épuise nullement, cela va de soi, la diversité d'un film à l'autre). On pourra distinguer trois mécanismes en particulier, trois effets d'images qui vont mener à une approche visuelle du corps *rhizomique* dans cette scène du *Lac des femmes* : effet de *surplace*, effet de *pellicule*, effet de *vis*.







1 / *Le surplace*

La scène est constituée, pour l'essentiel, d'une même combinaison (vue par derrière / vue par devant : par rapport au corps de la femme), qui se répète selon une cadence régulière : un plan par angle, à deux exceptions près – les deux plans d'introduction et une arythmie disruptive de gros plans (à deux reprises) – sur lesquelles la suite de ce texte reviendra.

Dans la première classe de plans (de moyens à rapprochés taille), on voit Miyako s'enfoncer de dos dans le noir total d'une rue (aucun détail d'aucun objet ou bâtiment n'est visible), seule éclairée – toute vêtue de blanc – par ce que l'on supposera *in fine*, compte tenu du développement ultérieur de l'action, être une lampe de poche braquée (hors champ) par son poursuivant (la caméra est portée : nuance de bougé de reportage, style emprunté à Pasolini ou Robert Aldrich, la femme adultère est assimilée par les conventions à une prostituée). L'impression est forte : celle d'un mouvement *à la surface*, inscrit dans nulle perspective illusionniste, dé-diégétisé, dé-fictionnalisé, comme pour un personnage de *flip book* ou dans l'animation d'une série chronophotographique d'Étienne-Jules Marey. La femme ne semble pas avancer, mais bouger sans se déplacer (la caméra la suivant, après l'avoir rejointe, en gardant la même distance), mais *pédaler* dans un trou noir, « suspendue » dans un vide spatial angoissant (passant de la gauche à la droite de l'écran comme une figurine, découpée dans du papier, sur l'affiche où elle doit trouver place et être collée). Le mouvement, que Christian Metz tenait pour hautement substantialisant du fait qu'il détache une figure (mobile) d'un fond (statique), tourne ici à vide en raison de l'élision du fond (seulement maintenu par la bande-son au titre de présence creuse : l'écho des talons de Miyako sur le bitume). On pense également devant ces plans quelque peu à une sorte de *bunraku*, le théâtre japonais de marionnettes (plates et articulées), mais inversé : on ne voit plus l'ombre du personnage par transparence sur un écran translucide rétro-éclairé[22], mais « l'ombre blanche », fantomale (allusion à l'association traditionnelle

[22] Dispositif qu'investira, avec une incroyable densité, *Femmes en miroir* (*Kagami no onnatchi*, 2002), superposant *bunraku*, traumatisme familial (mère / fille / petite fille), projection cinématographique et irradiations nucléaires de Hiroshima et Nagasaki (éblouissement, ombres projetées)…

femme / spectre ?), d'un corps sur un fond noir uniforme (la lumière du projecteur venant frapper l'écran de cinéma de face).

Ces plans sont montés en alternance avec des plans photographiés face à Miyako, de l'autre côté de son corps pris comme point de symétrie sur le segment de sa trajectoire. On aura reconnu un « faux » raccord (en quoi est-il faux, au sens du *faux pas* ?), plus fréquent qu'on ne le croit, avec rupture de ce que l'on appelle l'*axis of action* ; la règle classique voulant au contraire que, pour des raisons de croyance spectatorielle dans l'homogénéité de l'espace fictionnel, la caméra reste toujours du même côté de l'axe fictif qui oriente l'action, c'est-à-dire ni ne le franchisse ni ne stationne dessus. Cette rupture est d'autant plus sensible du fait du contre-jour, le seul éclairage provenant, encore une fois, de « quelque part » derrière le dos de la femme (toujours « hors champ », mais dorénavant parce que *celé* par son corps à l'avant-plan, réintroduisant si l'on y tient (imaginairement) de la perspective : mais on pourra le lire encore tout autrement…). Ces plans, quoique différents des premiers, vont dans le sens du même effet. On y croirait moins voir une femme qui marche, figure noire sur fond noir, que flotter des fibres blanches (le liseré de lumière sur toute la bordure de sa silhouette), comme un filament d'ampoule, comme un grattage à la lame à même plusieurs photogrammes de la pellicule. Ainsi, la femme, dont on devine quelques traits dans le noir, paraît-elle de nouveau immobile, simplement déplacée parce que portée par un cercle incandescent comme une méduse par son ombrelle, corps désormais rien d'autre que *tiré par les cheveux* (on en devine, irradiantes, quelques mèches).

Rhizomique 1. Bouger sans se déplacer, être déplacé plutôt que se déplacer : tout mouvement est mouvement d'immobilisation.

2 / *La pellicule*

Dans quelle matière exactement s'injecte le corps de Miyako, creuse-t-il, ronge-t-il, comme un ver xylophage et lucifuge (le celluloïd n'est-il pas composé pour partie de camphre arboricole) ? Car cette image n'est pas ici qu'une surface, elle a une épaisseur : le dernier plan, apportant désormais quelques données visuelles, mais déconnectées les unes des autres, de profondeur mimétique – la texture granulée d'une route « sur » la ligne de fuite, la masse plus claire d'un poteau téléphonique un peu plus loin sur la droite du cadre – le confirmera avec l'arrêt de la caméra qui, ne suivant plus Miyako, la laisse s'éloigner, rapetisser dans le « fond » de l'image, s'y engloutir. De quoi le noir, ici est-il l'image ? Pour quoi vaut-il image ?

C'est que Miyako n'est pas n'importe quelle femme. Ici, il faut revenir un instant au récit. Miyako transporte sur elle un objet bien précis : des négatifs photographiques. Ceux-ci ne nous sont pas complètement inconnus : non seulement parce que nous avons précédemment observé Miyako les regarder (dans la chambre d'hôtel), après que son amant l'a photographiée, mais surtout

parce que nous « les » avons vus nous-mêmes, ou d'autres qui passent diégétiquement et rétrospectivement pour eux – bien qu'ils n'y fussent pas présentés pour tels : au générique en alternance avec les cartons des crédits, apparaissant justement dans le flash d'un fondu au blanc, comme sur le vif de la prise, avant de se dissoudre dans le noir sur fond duquel se détachaient les intertitres (également blancs). Cette précision permet de voir dans la *question noire* de la rue autre chose qu'une couleur informe, mais plutôt une sorte de métonymie extrêmement ingénieuse : noir pour chambre de développement, noir pour chambre de logement de la pellicule dans l'appareil (photo / caméra[23]), noir, donc, pour *camera obscura*. La nuit comme appareil photo à ciel ouvert.

Trouverait-on cette association un peu hardie ? Il faudrait alors revenir au deuxième plan de cette courte séquence. Celui-ci présente une trouvaille figurative, glissant d'une figuration mimétique vers une sorte de *figuration récursive*, qui va montrer qu'il s'agit bien de quelque chose d'une mise en abyme pelliculaire dans notre scène. Qu'y voit-on ? Un champ presque entièrement noir, ressemblant à une pièce quelconque pas éclairée ?, à l'exception d'un double cadre, petit parallélogramme allumé sur la gauche faisant comme une fenêtre mais paraissant plutôt être une cabine téléphonique bordée par le noir (qui n'est donc pas d'une pièce, mais d'une sorte de cache ?…), à travers les vitres de laquelle on aperçoit Miyako remonter le trottoir de face, seule partie identificatoire du cadre. Ce plan très complexe et incertain ne fait pas que réduire l'écran (dans l'écran) et le déplacer, il est précisément fait pour rappeler, par un geste disruptif (déréalisant, déphotographiant) et figurativement fracturant, le support primitif de l'image. Est-ce trop forcer le trait que de voir, comme je tends à le proposer, dans la disposition de ce carré lumineux, là où il se trouve, avec le reste, une figure qui évoque un morceau de pellicule vierge accompagné de l'une de ses perforations, ce que l'on pourrait appeler pour l'occasion, bien que le vocabulaire en soit quelque peu flottant, un *plan-photogramme*, où, inversion encore, la partie perforée et la partie photosensible de la pellicule « échangent », figurativement parlant, leurs attributs (le site de la perforation portant désormais l'image) ? N'est-ce pas ce que Yoshida a recherché ici : l'invention (métaphorique) d'une image délogée de son espace chimique de figuration, expulsée là où ça enchaîne, où ça entraîne, où ça défile parce que l'image *stricto sensu* se défile, où ça permet de faire mouvement (la succession régulière et régulée des photogrammes au moment de la projection) : dans ce qui n'est après tout qu'un trou, lacune, non pas fausseté (illusionniste) mais *«* fosseté *»* organique.

Rhizomique 2. Tout mouvement est mouvement dans la pellicule et, plus précisément, là où rien ne s'image de la pellicule. Tout mouvement butte. Le cinéma image ses processus mécaniques dans l'élaboration de ses figures.

[23] Le japonais, comme l'anglais, dit *kamera* dans les deux cas.

3 / *La vis*

Par deux fois, la succession des plans à effet de surplace est détraquée par une série de gros plans sur le visage de Miyako se retournant vers son poursuivant. Ces gros plans, je commencerai par préciser comment ils s'inscrivent dans la démarche pelliculaire rencontrée dans le point précédent. Le mouvement de la tête y est photographié selon la même alternance que celle précédemment examinée : d'abord plan de dos / rotation du visage, puis plan de face (en contre-jour) / rotation de la nuque. Mais la circularité produit désormais une symétrie spéculaire qui invite à voir, plus que les autres plans où Miyako ne *latéralisait* jamais son mouvement (de marche, donc toujours dans l'axe du viseur et de l'objectif de la caméra), dans les gros plans de face / nuque le « négatif photographique » de ceux de dos / visage. Comme si cette jeune femme était moins vue par des yeux humains (cadreur, cinéaste, spectateur, etc.) que par le *film depuis son tréfonds*, regard terrifiant qu'elle cherche à fuir : la lumière qui semble venir de l'homme qui la talonne n'est-elle pas aussi celle de l'éclairagiste qui la traque pour la faire rester dans le film ? La caméra ne doit-elle pas toujours la doubler pour la prendre de plus loin et la garder dans le champ ?

Mais ce n'est pas tout. Attardons-nous un peu sur la première occurrence de cette cellule, constituée de trois plans, en examinant tour à tour le passage du premier plan au deuxième, puis celui des deux premiers au troisième.

3-1 / On aura d'abord remarqué que le deuxième plan ne prend pas exactement la suite du premier : le tour de tête y est raccordé *en deçà* de la position à laquelle l'avait suspendu la fin du plan précédent, à son point de départ, si bien que ce mouvement est intégralement répété durant le plan suivant (seul la position de la caméra a changé), comme si tout en avait été effacé pendant le temps de la collure : mouvement bègue, impression de *scratching* pourrait-on dire, ou comme d'un saphir sur un microsillon rayé, mouvement qui déraille. Le « vis-à-vis » des plans (figurants) correspond à une vis du mouvement (figuré). L'effet sera le même lorsque la femme se retournera une seconde fois pour faire face à l'homme qui va bientôt lui arracher son sac à main.

3-2 / Le troisième de ces plans semble revenir à l'angle de prise de vue du premier : nouveau mouvement de tête de la femme, qui remet ses yeux face à la rue et reprend sa marche. Sauf que, à y regarder de plus près, et comme le laissent deviner quelques traits perceptibles de son visage, nous n'avons pas changé de mouvement. Deux conséquences alors, très surprenantes, et qui ne sautent pas d'emblée à la vue : premièrement, lorsque Miyako avance, elle marche *de dos en reculant vers la caméra* (alors même que la suite la montrera cheminer le visage en avant, comme dans les plans précédents) ; deuxièmement, il s'agit d'une seconde répétition du même mouvement qu'au premier plan, qui ne se justifie pas, comme pour le deuxième, par le changement d'angle mais prend le premier *à rebours comme par une simulation de rembobinage partiel*

de la pellicule (propagée par sa singulière mise en route, reculée), comme la présence diégétique de la pellicule photo (dont le vol va lancer le film) avait déjà invité à *revenir* sur le générique, le positif développé précédant ici le négatif. Nous tenons là un plan, audacieux et névralgique, réunissant en une seule, matricielle, toutes les figurations imageantes, toutes les fulgurations figuratives de la séquence.

Rhizomique 3. Se mouvoir : aller par soi, ne jamais aller de soi. Tout mouvement est l'affrontement de sa contrariété.

L'image-déclenchement

Que peut-on conclure de cette trop brève analyse ? Rivé, gêné, sanglé, mis en pièces, incohérent : le mouvement y fait sens, non pas comme mouvement impossible (il se fait bel et bien), mais comme difficulté de *commencer* à se mouvoir : lutte permanente contre l'inertie, bandage du corps (toujours défait-refait ou fonctionnant à vide) pour se projeter, avancer malgré la paralysie devant l'ouverture des possibles pour arriver aux derniers pas, geste ou jet. Le mouvement n'est fait que de cela : de réfractions, de spasmes, de blocages évités de justesse, de déséquilibres à chaque fois rattrapés, de fractures provisoirement réduites.

Quoi de plus remarquable alors, peut-être, dans cette scène de Yoshida que le corps de la femme y *rejoue, et avec lui un certain traitement figuratif, les arrêts et relances perpétuels dont est fait l'entraînement de la pellicule dans la chambre de la caméra puis de la projectionneuse*[24] ? De quoi dure le film sinon de cet effort inconscient, et auquel on finit très vite, sinon d'emblée, par ne plus prêter attention, de la pellicule pour parvenir à défiler ? Que faire, pour le rendre sensible, sinon déplacer notre perception anthropomorphique commune, déloger l'homme qui est dans notre regard vers une perception de cellulose, *comme si la pellicule pouvait se percevoir elle-même*, dans l'immanence de ce que l'on pourrait qualifier comme son imageance (effets de négatif, plan-photogramme), prolongeant le geste jusque dans l'arrêt sur tel plan du regard spectatoriel[25] ?

Telles sont les inventions d'images qu'on trouvera dans *Le Lac des femmes*, non pas *pour* donner à voir ce que j'ai appelé à cette occasion *rhizomique* – la

[24] Association par ailleurs classique de la femme avec le film qu'on trouverait déjà, par exemple, dans *Laura* d'Otto Preminger (1944) ou *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock (*North by Northwest*, 1959).

[25] Yoshida Kijū, « Composition verticale, étendue horizontale » (1966), *Logique de la négation de soi – Métamorphoses par l'imaginaire*, Tōkyō, San.ichi Sōbō, 1970, p. 88 : « Qu'est-ce qu'un film, en d'autres termes capable d'immobiliser ce regard spectatoriel qui, horizontalement, glisse indéfiniment ? un film où le regard ne suscite pas simplement une critique facile, mais s'élève jusqu'au niveau d'une création. » Je remercie Mathieu Capel et pour avoir porté ce texte à ma connaissance et pour la présente traduction.

pensée « des » images n'a rien d'intentionnelle –, mais parce qu'elles rendent possible, par leur passibilité, par leur entrelacs, l'agencement idiomatique d'une perception d'images dans laquelle *le mouvement se met en question*. Ces quelques plans, sans prétendre faire valoir avec un film un fait générique : il faudrait en examiner plusieurs autres, tendraient à laisser voir qu'en cinéma, en dépit des apparences, c'est moins le mouvement stabilisé et assuré (un tel mouvement existe-t-il seulement, quel qu'il soit ?) que le mouvement comme *apparition-disparition toujours continuée*, qui fait image, mouvement mouvementé pour lequel le commencement n'en finit jamais de commencer. Le cinéma, la pellicule allant d'arrêts en relances, est l'art des déclenchements inlassablement reconduits, l'art de chaque instant comme envoi du temps.