

**Figures, anti-figures :
Trys dienos de
Sharunas Bartas**

Bruno Girard

Trys Dienos est le premier film de fiction de Sharunas Bartas. Il traite d'une rencontre amoureuse. Si nous analysons le film suivant l'axe que propose une analyse figurale, deux mouvements semblent s'opposer. Ces mouvements prennent, d'une part, la forme d'une annonce et d'autre part, la forme d'une déshérence. C'est dans cette double circulation que s'inscrivent les notions de figure et d'anti-figure.

Figures, anti-figures dans *Trys dienos* de Sharunas Bartas.

Figure

Selon Nicole Brenez, l'invention figurative du cinéma nous oblige à envisager l'analyse des représentations « sous un angle figural » parce que les méthodologies historicistes, sémiologiques, contextuelles ou intertextuelles ne sont pas suffisantes pour en rendre toute la puissance. L'analyse esthétique « ne ramène pas l'œuvre à ses déterminants ni ne rabat le travail artistique sur l'idée d'efficace historique qui hante secrètement les procédures d'enquête qu'on peut dire objectivantes » [1]. Ces procédures exigeraient par exemple que l'on considérât le film qui nous servira ici de terrain d'expérience, *Trois jours* de Sharunas Bartas, au regard de ce que nous savons de l'histoire des pays de l'Est, de la situation économique et sociale de la ville de Kaliningrad, du statut de l'auteur au moment de la réalisation. Toutes choses qui, indubitablement, éclaireraient le film, mais laisseraient dans l'ombre aussi, tout ce qui n'appartiendrait pas à leurs champs méthodologiques. De plus, il y aurait derrière cela, l'idée que le cinéma ne pourrait produire que des formes assujetties aux différents états de monde, qu'il aurait charge de restituer. « Comment l'œuvre peut-elle retrouver [...] ses vertus problématiques ? Comment prendre en considération ce qui, en elle, refuse les logiques de l'appartenance, de l'identité, de la confirmation ? Pour l'analyste, cela suppose d'admettre une question difficile, [...] parce qu'elle vise son autre : en quoi l'œuvre fait-elle sujet ? » [2]

Il est donc naturel que ce que cherche l'analyse figurale se trouve dans le film et non ailleurs, et qu'elle s'intéresse à « des problèmes paradoxalement négligés dans les films » [3]. Ainsi s'occupe-t-elle de détails, de motifs, de faits visuels et sonores, de leurs morphologies. Et sans doute parmi ces manifestations, ce sont celles qui ne s'accrochent pas de l'usage normé, du visible ou du réel. « Il y a un autre espace, figural » écrivait J.F Lyotard. « Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive au sein du discours et des perceptions, comme ce qui les trouble » [4]. Cet espace est bien sûr celui des figures. Tel est donc le but de l'analyse figurale : aboutir aux figures à partir des faits visuels troublants ou « dissemblants » pour employer un terme que G. Didi Huberman utilise en faisant référence au terme latin *defiguratio*.

Cette disponibilité aux images et cette fermeture aux informations ne vont pas de soi. Premièrement, parce que l'on en sait toujours trop. Cette « ouverture analytique à partir des films eux-mêmes » [5] sous-entend que l'on en sache le moins possible sur les conditions d'existence du film et suppose une certaine suspension du jugement. Ignorer tout ce que l'on a pu dire ou écrire d'un film est une ascèse certainement accessible, mais il n'en est pas de même en revanche pour tout ce que nous savons déjà et qui pèse nécessairement sur notre jugement. Comment, en effet, retrancher aux

images que nous voyons celles que nous avons déjà vues ailleurs, comment retirer de notre jugement ce que nous croyons savoir du monde ? Je défendrais volontiers que l'information ne se retranche jamais, elle est toujours une augmentation, tout comme les images elles-mêmes ne s'abrogent jamais mais s'accumulent. Comment oublier une image qui a été vue ? D'une manière où d'une autre, toute image persiste dans notre mémoire et dans les images qui les suivent de quelque manière que ce soit : sur le mode de la survivance, au sens où l'entend Aby Warburg, en laissant sa trace dans nos représentations alors que tout référent direct a disparu, ou bien à la manière de Freud, par déplacement ou condensation. Il se peut bien que les images que nous produisons soient résolument nouvelles, mais il se peut aussi qu'elles doivent beaucoup à celles qui les ont précédées. Si bien que le proprement interne au film est aussi, inextricablement, le résultat d'une agrégation externe. Dans ces conditions, il est difficile de ne pas se souvenir devant les images d'un film, difficile de ne pas penser ni de vouloir dévider le fil de leurs constructions symboliques.

Sans doute le relevé exhaustif des éléments de chaque photogramme, de chaque plan et de chaque séquence aiderait-il à la suspension du jugement. Mais cette exhaustivité là est-elle accessible effectivement ? Si, par exemple, nous prenons l'un des plans fixes du film *Trois jours* de Sharunas Bartas où s'étale un cours d'eau près d'une maison perdue et délabrée. Devons-nous relever la saison, cette séparation de la rivière en deux bras, la proximité d'une habitation, le fait qu'on ne voit personne, les oies qui nagent sur le bras de la rivière, la forêt, cet arbre-là ou celui-là, la lumière, la couleur, ce qu'on entend ... jusqu'où aller dans le relevé des faits de l'image ? Il nous faudra analyser le plan, les mouvements, les dialogues, les sons puis étudier la séquence entière. Travail conséquent. Le relevé exhaustif des faits visuels et sonores de l'image est sans doute difficile à faire dans sa totalité. Face à cette exhaustivité sans doute inatteignable, il est nécessaire de limiter le relevé des éléments narratifs, plastiques et sonores d'un film. Pourtant, il y a bien, dans l'analyse figurale, l'idée que tous les détails de l'image comptent, et ce, jusqu'au plus discret d'entre eux.

Une première solution pourrait consister à ne relever que ce qui trouble notre perception, ce qui fait sailli, ce qui vient là sans être attendu, ce qui ne répond pas aux injonctions historicistes. Ce relevé consisterait donc à faire état de singularité ou de symptôme narratif, plastique ou sonore. Le symptôme est cette « voie royale » qu'emprunte Georges Didi-Huberman en se référant à Charcot. Mais ce terme est également utilisé, comme le signale Umberto Eco dans *Sémiotique et philosophie du langage*, déjà à l'école d'Hippocrate ainsi que dans les fragments parménidiens et la *Rhétorique* d'Aristote. Cependant, cette dichotomie des éléments de l'image selon, non plus l'importance des éléments, mais ce qui ferait symptôme ou ne le ferait pas, introduit une subjectivité supplémentaire, celle de notre trouble, celle de notre attente. Nous introduirions donc quelque chose de l'ordre du jugement là où l'on voudrait justement s'en défaire. Ainsi pourrait-on faire passer pour symptômes du film ceux, précisément, de l'analyste. La singularité de l'image ne dépendrait alors que de l'observateur. Reste à savoir si cette subjectivité, inhérente à chaque analyste, ne peut pas conduire finalement à une exposition objective des figures. « On ne désintrie pas l'objet visuel du sujet des regards. On ne désintrie pas l'image de l'imagination et celle-ci de l'économie psychique où elle intervient » [6] affirme G. Didi-Huberman. On pourrait dire, à la lumière de Lacan, que c'est la singularité même qui nous regarde. Dès lors, il n'y a pas d'opération objective qui ne nécessite au départ quelques destinations subjectives. La solution ne peut donc consister que dans un relevé subjectif de faits visuels. Karl Popper, à propos de la théorie de la connaissance objective, énonce clairement ce fait : « Je crois qu'une théorie vient toujours en premier ; qu'elle précède toujours l'observation. » [7] Non seulement nos observations seront relatives, mais aussi elles seront orientées. On pourrait juger que vouloir préserver le regard de toute influence et se donner au

préalable une direction dans nos observations est totalement contradictoire, mais on touche de très près ce qui bat au cœur même de la figure et de l'anti-figure. Il s'agit de faire vivre ensemble des choses en apparence contradictoires : on sait bien qu'on ne peut se préserver de toute influence, on sait bien qu'une direction donnée n'empêche pas de regarder ailleurs. Ces deux démarches simultanées sont indispensables pour faire accoucher des figures et des anti-figures.

Il est difficile de trouver des informations concernant le film *Trois jours* de Sharunas Bartas. Nous savons néanmoins qu'il s'agit du premier film de fiction de Bartas. Il a été précédé, un an auparavant, d'un documentaire : *En mémoire d'une journée passée*. Le réalisateur est lituanien, il a fait des études à l'Institut Soviétique d'Etat de Cinéma de Moscou, le VIGK. *Trois jours* évoque la rencontre de deux garçons avec deux jeunes filles dans la ville de Kaliningrad. Ce film traite donc de la première rencontre entre deux êtres. Si bien que l'on pourrait réduire la recherche des singularités de ce film à ce qui fait problème dans toute rencontre, une manière de frapper sur le rocher pour que jaillisse de l'eau en même temps que l'on n'oubliera pas de noter les faits narratifs, visuels ou sonores qui pourraient venir à nous, même si cela n'a pas de rapport avec la rencontre.

Dans le plan que nous avons cité plus haut, les bras de rivière qui se séparent, et/ou se rejoignent, constituent pour l'analyste quelque chose qui de loin ou de près s'apparente, déjà, à une rencontre, en tout cas à celles des eaux. Ce détail peut, en apparence, sembler anodin, mais nous devons le retenir. Nous noterons aussi d'autres détails qui ne s'y rattachent pas en apparence comme la présence animale, celle des oies. On peut ajouter par ailleurs à notre table de faits que le plan dure à peu près le temps du passage des oies d'une rive à l'autre. Il nous faudra sans doute retenir la saison pendant laquelle se déroule l'action. Toutefois, on ne saurait précisément l'identifier. Nous relèverons ensuite la naturalité de l'espace sonore. Avec Bartas, ce n'est pas l'effet de réel qui semble être recherché, mais l'état de nature : la naturalité de l'image et du son - non pas un état sauvage mais une naturalité des choses, des gens et des paysages, modifiés par l'homme. Si bien que l'homme est partout même quand il est absent de l'image, et que la nature est aussi partout en l'homme. « Ici, nous avons cru avoir à faire à une image familière, mais voilà que tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence » [8] suggère G.D.Huberman dans *L'image ouverte*.

C'est pourquoi, par une sorte de principe de précaution, nous devons relever des faits qui n'ont rien de symptomatiques, mais sont systématiques d'un film à l'autre, connaissance pourtant extérieure au film. C'est la répétition d'un élément dans un film et d'œuvre en œuvre qui rend symptomatique l'élément considéré. La répétition devient alors indice de singularité. Libre à nous cependant d'inscrire dans la table des faits tout ce qui nous semble bon de noter sans autre justification que l'absence de limitation. Tout cela relève d'une belle subjectivité en livraison. Nous aurions intérêt à noter comme faits visuels pêle-mêle : tout ce qui se répète, ce qui surprend, ce qui fait référence à, ce qui survit, ce qui prend forme de, ce qui est informe, ce qui est lacunaire, ce qui présente une plasticité particulière ou remarquable, ce qui apparaît ou disparaît, ce que le corps manifeste, ce qui ne raccorde pas et aussi, on le voit bien, tout ce que l'on voudra. Tant qu'il s'agit de la table des faits, mieux vaut, sans doute, en avoir trop que pas assez. Cependant, qu'on ne s'y trompe pas, la notion de *tout est signifiant* ne relève pas vraiment de notre propos puisqu'en fin de compte il s'agit de traquer ce qui échappe à la signification. En revanche, la notion de *tout est fait*, que ce soit le débit de la rivière, les différentes essences d'arbres, le nombre d'oies, est pertinent ici. Ce sont ces faits que nous voulons garder, et parce qu'on ne peut tous les prendre, nous ne retiendrons que ceux que nous jugeons dignes d'être notés dans la perspective d'un questionnement sur le sens. On retiendra

cependant que « la figure déborde toujours le sens qu'elle offre, qu'elle suggère, c'est même là où elle présentifie l'irreprésentable » [9].

Prenons garde : relever un fait visuel, ce n'est pas donner du sens à ce qui est relevé ni en faire un symptôme. C'est simplement ajouter un fait à la table des faits. Pour qu'un fait visuel soit considéré comme un symptôme avec une certaine pertinence, il faudra qu'il se répète d'une manière ou d'une autre, même dans des modalités différentes ou qu'il questionne la problématique considérée, c'est-à-dire, ici, la proposition du film *Trois jours : la rencontre*. Il faudra encore qu'il soit problématique en lui-même. Garder la présence animale comme symptôme ne se justifie que par sa répétition dans le film et dans d'autres films de Bartas, comme *Few of us, 1997* ou encore *Seven invisible men, 2005*. C'est ainsi que le choix de la saison, comme fait, se justifie par le plan tout à fait énigmatique, à la toute fin du film, qui procède en une succession de plans fixes en fondus enchaînés. Un fait isolé n'a pas de sens, un fait isolé n'est pas forcément un symptôme, un symptôme isolé n'a pas de signification. Voilà peut-être déjà quelque chose qui nous ramène vers une position plus objective.

Revenons donc sur la dernière séquence du film. Le film enchaîne des fondus enchaînés du même paysage en plan fixe à plusieurs périodes de l'automne finissant ou du printemps commençant, on ne sait : procédé surprenant si l'on considère le titre du film à lui seul : *Trois jours*. Si l'interprétation narrative de cette dernière séquence peut être : « Et le temps passa », du point de vue figural, rien n'est moins sûr. Il ne s'agit pas de donner un sens à ce que l'on voit, mais d'en noter la singularité. Le sens, c'est une chose ; la figure c'en est une autre. Les critères généraux d'élection en symptôme sont donc plutôt vagues. Cependant, la répétition et la problématisation de l'image semblent nécessaires.

Dans une série de trois séquences consécutives, une explosion provoquée par des enfants est suivie d'une fumée sortant brutalement d'une cheminée d'usine puis d'une poubelle qui s'enflamme à cause d'un mégot. L'explosion n'est pas cause de la fumée ni du feu qui suit - il n'y a pas d'explosion sans fumée ni de fumée sans feu -, mais, ici, chacun de ces événements associés n'entretient aucun rapport de causalité. Ceci doit être pris comme un symptôme qui, pour une fois, n'a rien de subjectif, tout un chacun est à même de se rendre compte qu'ici, le montage rompt avec la narration et joue avec la causalité. Et ce symptôme pourrait même avoir un lien avec la séquence qui suit, montrant le jeune homme allongé sur la jeune fille qu'il a rencontrée tandis que celle-ci présente les signes d'une vive émotion, faisant ainsi de cette explosion inaugurale la cause figurale de son émoi.

Reste à faire apparaître les figures, celles dont G. Didi-Huberman affirme que ce n'est « que dans l'immense réseau des renvois entièrement parcouru, que le sens se constitue tout à fait, se réalise » [10]. A partir de notre table des faits, puis de cette élection en symptôme de quelques-uns de ces faits, nous devons désormais mettre en relation chacun d'eux. Un peu à la manière des réseaux de neurones, certaines relations vont se renforcer à la faveur d'autres relations ; d'autres, au contraire, vont disparaître par leur rareté. Certaines de ces relations vont devenir figures, d'autres non. La figure n'est pas dans le fait, ni même dans le symptôme, elle est dans la relation de symptôme à symptôme. Ce que je voudrais parvenir à montrer c'est que ces figures sont au moins doubles, opposées et conjointes, c'est-à-dire tout contre, et pas tout à fait symétriques.

>>>

Anti-figure

Nous allons ici présenter quelques faits visuels et généraux que j'estime, par leurs expressions figuratives et leurs relations possibles, être de nature à questionner la notion de rencontre. La table des faits et des symptômes mériterait d'être détaillée, mais cela ne conviendrait pas au nécessaire format de cet article. Si bien qu'il ne pourra tenir lieu de démonstration, mais plutôt d'esquisse à un travail plus systématique et précis que j'entreprends par ailleurs.

Ce film est une fiction qui traite d'une rencontre. En effet, un jeune homme va passer trois jours avec une jeune femme. Ce film possède quelques caractéristiques propres : utilisation systématique de plans fixes (on ne compte que quelques mouvements de caméra), longueur des plans, mutisme des personnages, tournage dans des lieux délabrés ou misérables, choix d'une tonalité brune et sombre.

Les personnages ou silhouettes du film sont voués à l'errance, leurs déplacements à travers la ville présentent des lacunes et conduisent à des apories. Dans ce film et d'une manière quasi systématique dans les autres réalisations de Bartas, la construction narrative conduit inexorablement à une situation de crise des personnages. Généralement cette crise intervient après que l'on a dansé ou bu. Que ce soit *Trois jours* avec la frénésie finale de la jeune fille dans les bras du jeune homme, celle de *Few of us* avec la tentative de viol et le meurtre ou bien celle de *Seven invisible men* avec l'incendie final et la mort du héros, quelque chose dans l'ensemble de ces films est finalement libéré brutalement. Quelque chose comme un retour du refoulé qui rompt soudainement avec l'état d'inactivité ou d'attente caractérisant par ailleurs ces films.

C'est la ville de Kaliningrad qui, dans *Trois jours*, sert de territoire à cette rencontre. Une ville dont le réalisateur a choisi de ne montrer que les quartiers populaires, les vestiges (église, usine), les lieux souterrains (caves, tunnel, blockhaus) et les espaces publics minables (hôtel, restaurant, café, esplanade).

Çà et là, s'immiscent, dans le film, des personnages marqués par le temps, la misère ou les souffrances passées. Ils apparaissent souvent isolés dans un plan et n'interviennent pas dans la narration. Ce qui les rend problématiques, c'est la fréquence de leurs apparitions. Dans ce film, il n'y a que trois catégories de silhouettes : des jeunes gens, de vieilles personnes et des animaux. Les actifs ont quasiment disparu, si bien que les personnages principaux du film, ne leur ressemblant pas tout à fait, sont, en quelque sorte, mis entre les parenthèses du monde, se détachent du décor et même prennent, au sens propre comme au sens figuré, de la hauteur [11]. Personnages principaux ou secondaires, silhouettes, tous souffrent pourtant de mutisme généralisé. Les paroles sont comptées, les dialogues rudimentaires, les réponses évacuées à tel point que, par exemple, aucun nom ne sera prononcé.

Dans ce film, une physique de l'attraction, de l'évitement et de la collision opère. Les trajectoires des personnages sont souvent elliptiques. On se tourne autour, on bifurque au gré des rencontres, comme des mobiles dont la route serait infléchi par d'autres mobiles. Objets, animaux, personnes, tout semble soumis à cette absence d'intentionnalité et aux lois de la physique. Les lieux se succèdent, se retrouvent, sans qu'aucune direction ne se dessine. Les personnages sont réunis, ils se séparent, se retrouvent sans que leurs séparations ou apparitions ne soient montrées. Ils disparaissent parfois sans crier gare à la faveur d'un changement de plan. Animaux, bateaux, hommes, tout est mobile, mais il n'y a pas de mobile apparent à cette mobilité. On erre ici sans

désespérer, la seule nécessité étant d'attendre ou d'avancer. Cette appréhension du mouvement renvoie, du moins en surface, à une absence de désir.

Ainsi, le sol de l'esplanade où la rencontre se produit contient comme motif une sorte de rose des vents : en son centre se dresse une statue composée de trois corps, sans doute en plâtre, tournés vers des directions opposées, dont certaines parties abîmées laissent entrevoir de la ferraille. On remarquera aussi la position des personnages : tout autour de cette rose des vents et leurs déplacements de part et d'autre. Cette rose des vents donne les directions possibles pour les mouvements des personnages et préfigure ainsi les rencontres qui en découlent.

Trois jours présente au moins trois rencontres, il y a d'abord celle qui semblerait être le propos du film, celle d'un jeune homme avec une jeune femme, la rencontre de deux êtres silencieux. Deux êtres qui ne se frôlent ni ne se touchent vraiment, mais sont ensemble, vont et viennent après quelques séparations. Un couple seulement se formera à l'issue de cette rencontre entre deux jeunes gens et deux jeunes femmes. Trois combinaisons seront testées : premièrement, le couple que nous connaissons, deuxièmement, le premier jeune homme avec la deuxième jeune fille et, troisièmement, celle (très discrète) du second jeune homme avec la première jeune fille. Les perdants de ces essais d'appariements seront renvoyés dans le décor et finiront abîmés. Ils disparaîtront, sans retour, du champ, tout comme le couple formé finira lui aussi par se dissoudre dans l'image sans que l'on sache si cette rencontre est appelée à durer. On les voit sur le quai d'une gare, puis on ne les voit plus et la campagne défile. On se retrouve ensuite là où tout a commencé dans cette ferme au bord d'une rivière où les jours se succèdent. Si rencontre sexuelle il y a, elle est éludée ou complètement éclatée entre deux scènes : celle anodine où le jeune homme et la jeune fille sont nus côte à côte dans un lit étroit au petit matin et, plus tard, dans la scène où, habillés, ils sont enlacés, presque immobiles, tandis que la jeune femme est submergée par une émotion puissante et douce. La deuxième rencontre concerne le second jeune homme avec des voyous qui le frappent et lui volent ses papiers. Mais déjà il s'agit moins d'une rencontre que d'une collision. Enfin, la rencontre du jeune homme élu avec un vieil hirsute qui l'invite dans la cave où il vit et qui est l'occasion de ce monologue :

- Quel âge avez-vous ?

- 28 ans.

- 28 ans ? ... La vie, c'est fini tout compte fait ... Tout ce qui commence finit par s'achever ... Les débuts sans fin, ça n'existe pas ! Et donc nos vies ont un début et aussi une fin ... Et après, qu'est ce qu'il y a ? ... Il y a la lumière. Et moi, alors ! J'suis dégueu, j'suis mauvais ... Cette lumière, ce n'est pas pour moi ... Ben moi, je retournerai à la terre. L'âme ... L'âme se punit elle-même. Pas Dieu. L'âme ... C'est comme ça ... Je reviens tout de suite.

Vestige, mutisme, errance, solitude sont les traits qui servent d'espace à ces rencontres, traits qui caractérisent un monde en train de se défaire, un monde en état d'abandon voire même de déréliction si l'on s'en rapporte à cette église en ruine où va se réfugier le couple. L'état du monde, celui de *Trois jours*, problématise la rencontre, la fragilise. Le film tend à l'isolement de chacun voire même à l'isolement du plan et condamne à la solitude, au cloisonnement, à l'image de ces gens vus séparément derrière leurs fenêtres par le héros. Mais, on perd l'autre en se perdant soi-même si bien qu'il n'y aurait plus que des trajectoires et quelques collisions à l'image des particules élémentaires ou des astres. On est alors dans l'altérité existentielle où ce qui est autre devient l'inaccessible. La figure qui se dessine alors le long de cette rencontre lacunaire est le manque et la perte de l'autre, la figure de la déshérence.

>>>

Comme un courant contraire, d'autres faits visuels convergent cependant vers une acception moins radicale de la rencontre, mais plus discrète. Le monde, pour reprendre le monologue du vieillard, c'est à la fois la terre et la lumière. C'est justement la beauté de ce film que de prétendre visuellement aux deux. C'est à la fois, comme il est dit par le vieil homme, « je retournerai à la terre » et « je reviens tout de suite ». A la fois, le fait qu'il n'y ait rien d'autre et le fait qu'il y ait de la lumière. C'est ainsi que ce plan sur Anna Golubeva, où elle semble prise par la matière du rideau, lui fait une sorte de voile presque religieux, un visage d'icône apparaît alors. D'ailleurs, la plupart des plans avec ce personnage seront de cette nature. Son regard mélancolique semble prendre pour son propre compte toutes les misères d'un monde en désarroi, mais aussi garder une indescriptible force. Le plan qui suit présente des fenêtres aux allures de diptyques contenant des rideaux dorés laissant voir, par transparence, les danseurs d'une fête. Plus tôt, il y avait ces plans sur ces enfants perdus errant près des ruines d'une vieille église. Dans une ouverture se trouve un enfant aux cheveux blancs, qui nous rappelle l'image d'un ange déchu.

La présence du feu est aussi, dans de nombreux films de Bartas, un élément récurrent. Il peut éclairer comme détruire. Une telle répétition pourrait s'interpréter comme une signature, une affaire de style ou comme une coquetterie de réalisateur, mais cette insistance à utiliser la dualité intrinsèque du feu qui est inscrite au cœur même de l'esthétique bartasienne doit nous conduire plutôt à la considérer comme symptomatique. Draps qui brûlent superbement dans *Corridor, 1997*, maison qui brûle définitivement dans *Seven invisible men*, Bartas semble vouloir jouer indéfiniment avec cet élément insaisissable qu'est le feu comme quelque chose qui consume ce qu'il éclaire. Lumière spirituelle des peintres du clair-obscur et bûcher des passions, le feu chez Bartas, porte en lui toute la condition humaine et la dépasse.

Puis, il y a ces plans sur une mystérieuse jeune fille qui apparaît au début du film et qu'on ne reverra plus ensuite. Elle dresse au bord de l'eau sur une langue de terre incertaine de petits monticules avec des objets hétéroclites. Puis, plus tard, on la voit faire, à l'intérieur de la ferme la même chose avec des bougies. Comportement maniaque de cette jeune fille muette que l'on pourrait qualifier d'autiste. La disposition quasi circulaire des pierres plus blanches que le reste du sol évoque des pratiques archaïques. Le corps recroquevillé de la jeune femme constitue un point au milieu de cette langue de terre qu'on aperçoit et qui s'enroule sur elle. Quelque chose d'organique se dégage de cette scène. Edicules étranges dressés par la jeune fille, objets phalliques au creux d'une langue de terre à la forme particulière évoquant l'appareil reproducteur féminin. Pourrait-il y avoir figure plus détournée sans doute de la procréation, puisqu'il y a l'enfant en cette jeune fille au centre d'un ventre fécondé ? Cette langue de terre, à la forme caractéristique, provient de la rencontre de la terre et des eaux dont on ne sait ce qui appartient à l'une ou à l'autre, tant elles se confondent visuellement, mais c'est aussi le champ d'une rencontre, figurale et inattendue, entre le gamète et l'ovule.

Cette scène est vue du haut d'une fenêtre par les deux jeunes gens. Lorsque l'on rapporte ce plan au point de vue de l'un des jeunes hommes se trouvant en hauteur dans les tribunes d'une église en ruine, et que l'on rapproche ce qui est dit par le vieil homme à propos de la lumière à cette fille tenant une bougie, on est conduit à s'interroger sur la fonction de ces éléments. Ce sont des ensembles de faits qui concourent à une lecture plus métaphysique du film. Et il est caractéristique de l'anti-figure d'apparaître là où la figure se tient le plus distinctement. C'est, en effet, dans le plan où se manifeste

le cloisonnement le plus radical, en l'occurrence, l'enfermement intérieur de la jeune autiste, que se manifeste une figure plastique de procréation, voire d'annonciation. La figure enfante ainsi sa propre anti-figure. Ce plan, à lui seul, cristallise ce qui se déroulera dans le film : déshérence et procréation viennent ensemble. Dieu est mort, et puis après ? Tapiés dans le décor, les interrogations métaphysiques grondent encore. Entre rencontre et trajectoire, ne se rencontrent que les âmes, ne se croisent que les corps.

Selon G. Didi-Huberman, dans la *L'image ouverte*, « parce que c'est insaisissable, ce n'est que figurable ». Ce qui impose, ajoute-t-il « une contrainte structurale du détour et de la relation indirecte, donc lacunaire » [12] comme condition de sa figurabilité et nous pensons même, pour aller plus loin, que ces détours peuvent être multiples et contradictoires. Sous certains aspects, on est plus proche de la physique des particules que des rapports humains. Il y a la solitude irrémédiable de la jeune fille du début du film, motif de l'enfermement par excellence, celle de ces gueules cassées ou encore de ces animaux errant sans maître. Il y a l'isolement des personnages dans des plans séparés. Il y a la séparation de chacun vis-à-vis des autres par l'entremise des fenêtres. Ces faits s'ajoutent les uns aux autres. Mais, en même temps, il y a aussi ces éléments qui se développent dans une direction différente.

La représentation d'une rencontre se heurte à sa représentabilité, comment rendre compte exactement de la rencontre de deux êtres ? Cela ne peut l'être qu'au détour de figures conflictuelles, qu'à la faveur d'un ensemble complexe de traits narratifs et plastiques lesquels sont susceptibles de se contenir les uns les autres et de s'opposer. Elle ne peut ici se laisser approcher qu'au travers de ces phénomènes plastiques de cloisonnement, de dérégulation, de trajectoires et d'annonciation. La rencontre, c'est ce qui traverse la cloison. Même si elle les dépasse, elle est et n'est pas seulement dans chaque détail de l'image : elle est aussi bien dans la rencontre des eaux du premier plan du film que dans le regard d'Anna Golubeva. « La figure s'invente comme la puissance de la représentation, ce qui reste toujours à constituer, ce qui du visible, ne retient que l'inépuisable » [13]. Elle s'invente en permanence dans une sorte de régression infinie. La rencontre ne s'épuise pas parce qu'elle se frotte en permanence à la déshérence, son anti-figure. Toute représentation, nécessairement, produit des figures et des anti-figures en tant qu'elles travaillent le sens sans jamais l'atteindre totalement. Il y aura toujours un hiatus entre l'exercice de la représentation visuelle et l'exercice du sens. Hiatus dont profitent doublement figures et anti-figures qui, en débordant le sens qu'elles pourraient prendre, laissent la place pour l'expression d'un sens contraire qu'elles dépasseraient tout autant.

Avec le langage écrit ou parlé, l'émission est linéaire, un mot après l'autre, tandis que pour les images, les émissions sont parallèles, plusieurs éléments de l'image ou faits visuels et sonores sont transmis simultanément, qu'ils soient reçus ou non sous cette forme est une autre histoire. Si bien qu'il n'est pas problématique d'émettre dans la même image des faits visuels ou sonores contradictoires. Ainsi, rien n'empêche, au cinéma, de faire pleuvoir à l'intérieur (*Solaris*, 1972, Andreï Tarkovski).

Jean François Loytard dans *Discours, figure* écrit contre Claudel et affirme que : « le donné (le visible) n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive qui n'est pas à lire mais à voir » [14]. Et plus loin, il ajoute : « On ne lit pas, on n'entend pas un tableau. Assis à la table, on identifie, on reconnaît des unités linguistiques ; debout dans la représentation, on recherche des événements plastiques » [15]. Regarder un plan avec un soleil rouge, puis un plan

avec un soleil vert ne sera donc jamais une expérience comparable à celle de lire successivement : le soleil est rouge ; le soleil est vert. Les opérations impliquées sont différentes, les conséquences aussi. Si dans un cas, on se demande, en désignant la chose de son doigt, qu'est ce que c'est ? Dans l'autre cas, on veut savoir ce que cela veut dire. « On sait ce qui arrive à force de mélanger sans plus la parole et le geste, de dissoudre le dire dans le voir : ou dire se tait, ou il faut que le vu déjà soit comme un dit » [16]. Pourtant, si le verbe exige la signification, et « si tant est qu'une fois le langage existant, tout objet est à signifier » [17], le donné ne peut être totalement « intériorisé en signification » [18] dans l'espace linguistique. C'est pourquoi l'attribution d'un sens aux éléments de l'image est une opération toujours ambiguë et toujours imparfaite.

La recherche de la figure dans les images n'a donc que peu à voir avec celle des signes, mais, comme l'indique G. Didi Huberman, produit un processus qui « les font exploser ». Avec l'analyse figurale, les signes peuvent éclater en figures et anti-figures.

- [1] N. BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck Université, 1998, page 11.
- [2] Idem.
- [3] N. BRENEZ, op. cit. , page 9.
- [4] J.F LYOTARD, *Discours, figure*, page 135, Klincksieck, 1971.
- [5] N. BRENEZ, op. cit. , page 9.
- [6] G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Gallimard, 2007.
- [7] K. POPPER, *La connaissance objective*, page 387, Flammarion, 1979.
- [8] G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, op. cit.
- [9] Je remercie Françoise Maunier de m'avoir fourni cette définition de la figure.
- [10] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, page 234. Flammarion, 1995.
- [11] Dans une séquence, un des jeunes hommes se tient sur les hauteurs d'une église délabrée.
- [12] G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Op. Cit.
- [13] N. Brenez, *Figuration-défiguration N°5*, Revue *Admiranda*, Institut de L'image, 1990, page 76.
- [14] J.F LYOTARD, op. Cit., page 9.
- [15] Ibid., page 10.
- [16] Ibid., page 11.
- [17] Ibid., page 13.
- [18] Idem.