

## Émotions de répétition : la mémoire à l'essai

Devant un film, la sensation troublante de percevoir à nouveau une scène, un plan, un dialogue dépend de l'habilité à se remémorer une première vision, une première audition. Sonné, ravi, confus, le spectateur rembobine mentalement le défilement à la recherche de l'occurrence passée, conscient que sa mémoire a pu lui jouer un tour. Pareille émotion filmique déplace et condense les coordonnées conceptuelles de l'expérience vécue du « déjà-vu<sup>1</sup> ». La conviction d'avoir déjà vu cette prise de vues, d'avoir déjà entendu cette réplique ne peut être authentifiée de façon certaine pendant la projection. Le rôle de la distance temporelle entre la première et la deuxième fois, voire la troisième si affinités, explique en partie pourquoi la conviction s'avère fragile et s'apparente le plus souvent à une impression de flottement. D'autant plus que les formes de répétition sont susceptibles d'intégrer des possibilités de variation dans la reprise. L'équivalent esthétique de la désorientation passagère propre au déjà-vu se retrouve à travers le repérage contrarié des écarts, plus ou moins perceptibles, glissés dans l'intervalle. Il y a dans le « retour des plans », selon Raymond Bellour, « une force de principe qui fait émotion dans la mesure où le mouvement des figures, par le jeu ouvert de ses différences et de ses similarités, y devient pour le spectateur, qu'il le reconnaisse ou non, un travail de mémoire dans lequel le corps du film le saisit<sup>2</sup> ». Un tel glissement de la perception et de la conscience se réfère explicitement à la pensée de Serge Daney, sensible aux « moments mystérieusement précis<sup>3</sup> » à travers lesquels s'opère un basculement de rythme.

*Je t'aime, je t'aime* (Alain Resnais, 1968), *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette, 1974) et *Inland Empire* (David Lynch, 2006) comportent des moments à l'origine d'une émotion de répétition. Lors de ces passages, la mémoire est mise à l'essai. Saisi par l'émotion et la confusion intellectuelle, le spectateur recherche les traces sonores et visuelles

<sup>1</sup> Remo Bodei a relié la pensée de la « fausse reconnaissance » chez Henri Bergson, cette dissociation entre souvenir et perception qui génère une perte passagère d'élan vital, et la théorie du déjà-vu chez Sigmund Freud, ce processus psychique de « vivification » qui signe le retour à la conscience du souvenir d'une chose inconsciente oubliée, dans *La Sensation du déjà vu* (Paris, 2007, Le Seuil, p. 67-70).

<sup>2</sup> Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, Paris, 2009, P.O.L, p. 244.

<sup>3</sup> Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur.*, Paris, 1993, P.O.L, p. 96. Daney omet les *émotions formelles de répétition*, pourtant ancrées, au même titre que les effets d'accélération et de ralentissement, dans la perturbation de la continuité. La catégorie instable des « émotions formelles » a été avancée par Hugo Münsterberg, dès 1916, avec pour seul exemple théorique l'« effet de tremblement » que produirait un bégaïement dans l'enchaînement (*Psychologie du cinématographe* (1916), Le Havre, 2010, De L'Incidence éditeur, p. 102).

parmi « cet entrelacs de sensations » imprimées « même fugitivement » dans son esprit<sup>4</sup>. L'analyse de la répétition consiste à *retracer* pareils sursauts et glissements, mais aussi à confronter les souvenirs déposés pendant la projection aux découvertes que l'étude de l'œuvre établit dans l'après-coup, et ce, en vue d'instaurer un vis-à-vis instable entre les impressions premières et les visions secondes. Ce geste de vérification ne vise pas à corriger les erreurs de la mémoire affectée par les chocs du retour au cinéma ; il s'agit de considérer leur véricité esthétique à la lumière des choix poétiques. L'« analyse à l'arrêt », préconisée par Thierry Kuntzel dans « Le défilement » (1973) pour comprendre la production du sens filmique, ne doit pas être appliquée à la lettre. Selon l'aveu du théoricien devenu vidéaste, « même sensible aux effets d'entre-plans, au montage, aux répétitions<sup>5</sup> », l'analyse se fourvoie en accordant la même valeur aux éléments mis à plat. Écrire des pages arrachées au *livre du souvenir* implique de renoncer à l'« imaginaire d'une saisie » (arrêts sur image, paroles gelées), et de souligner les modalités plus enfouies d'inscription et de « retours de traces » inhérentes au déjà-vu. Il n'est pas fortuit que les trois films, placés en analyse, libèrent des transports et des transferts imaginaires d'un lieu réel à un espace-temps second pour les personnages de voyageurs et de visionnaires. Pareil dédoublement paradoxal fait écho à l'ubiquité fantasmée du spectateur de cinéma dès lors qu'il participe à la fiction, qu'il *entre* dans le film. Si les procédés de déjà-vu s'avèrent émouvants et déstabilisants, sans doute est-ce que les formes disruptives du montage renvoient aux traces éparses « introjetées » en désordre et « rejetées » sur le « volume de mémoire » du spectateur au cours du défilement.

En quoi cette esthétique filmique du déjà-vu tisse-t-elle la trame d'une écriture à venir ? L'« obscure "impression<sup>6</sup>" », parfois erronée, laissée par la répétition pendant la projection cinématographique préside à la description précise d'un procédé de reprise soumis à variation. Autrement dit le trouble déclenche et inspire l'écriture de l'analyse. Il ne convient guère de s'en tenir aux détails mais de poursuivre, à travers la relance rythmique des phrases et le jeu

sur les mots, le potentiel de redéploiement imaginaire et affectif libéré par de subtiles différences dans la répétition. On distinguera à ce propos le phénomène qui fait revoir une situation fictionnelle avec une prise de vues dont le cadrage, la mise en scène, ou la durée sont légèrement modifiés, et le phénomène qui consiste à répéter un fragment audiovisuel arraché à sa continuité narrative. J'ai eu besoin de dénommer ces phénomènes la *re-prise* et l'*endomontage*, dans la mesure où ces notions filmiques s'associent à des actions corporelles répétées et en partie décalées : sortir de l'eau, s'évanouir, pleurer, repasser. La description du déjà-vu entrelacera sens littéral et sens figuré, erreur de perception et étude du découpage pour cerner les déplacements d'identification engendrés par les émotions de répétition : du geste du personnage à son devenir cinématographique, de la fiction au défilement. Redécouvrons ainsi les trois *sous-venirs filmiques* agencés par Resnais, Rivette et Lynch<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Jean-Louis Leurat, *L'Autre visible*, Le Havre, 2010, De L'Incidence éditeur, p. 59.

<sup>5</sup> Thierry Kuntzel, « La Rejetée : un texte peut-être » (1977), in *Title TK*, Paris, 2006, Anarchive, p. 102.

<sup>6</sup> Selon Thierry Kuntzel, la répétition ne force pas toujours la lecture et la construction diégétique, elle devient aussi une force creusant « au-delà, au-dessous, pendant la lecture un autre espace qui saisit le spectateur aux rets d'une obscure "impression" » (« L'autre film » (1977), in *Title TK*, op. cit., p. 120).

<sup>7</sup> Je reprends en les remaniant les analyses conduites dans Diane Arnaud, *Imaginaires du déjà-vu : Resnais, Rivette, Lynch et les autres*, Paris, 2016, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma ».

## Drôle d'entrée à reculons

Claude Ridder (Claude Rich), le héros de *Je t'aime, je t'aime*, a accepté d'être le cobaye d'une expérience scientifique. Il est censé se retrouver une minute sous l'eau de la Méditerranée, à l'endroit où il était à 16 heures le même jour de l'année précédente. Le basculement vers l'espace subaquatique se stabilise à partir du moment où le corps de Ridder s'est préalablement absenté de la « sphère », la cabine aménagée par les scientifiques du Centre de recherches de Crespel pour opérer le voyage dans le temps. Par ce biais, se rend figurable à l'écran la double existence esthétique du spectateur, décrite par Serge Daney en tant que « corps inerte » dans la salle et « sous forme de regard vif », tombé d'amour, « parmi les plans ». La « théorie du kidnapping » formulée par le critique part d'une disposition autrement plus singulière et féconde que le « sujet tout-percevant » produit par le dispositif cinématographique : son « je ». Si et seulement si le film le permet, il prend place « en face » de lui et pénètre « à l'intérieur » de lui<sup>8</sup>. Tel l'*homme invisible du cinéma* qui dépose sur la matière molle l'empreinte de son corps transporté vers son passé, Ridder continue d'exister deux fois : il est là et pas là, enfoncé dans son siège et plongé dans la mer. Mais à 16 heures et 1 minute, l'expérimentation déraile. Au bout de deux secondes, le voyageur revenu dans la « sphère » repart pour se retrouver « pris dans les ratés de l'expérience, rejeté plus ou moins loin que la minute du 5 septembre 66<sup>9</sup> ». En premier lieu, Claude Ridder replonge sous l'eau le temps d'un flash seulement, en souvenir des premiers balbutiements. L'effet ressenti de bégaiement temporel ne tient pas uniquement à ces réinsertions furtives en apnée. Son ampleur est à la mesure d'un dérèglement définitif où les bribes du passé sont revues en désordre et en boucle. Claude renoue par éclats le dialogue avec Catrine (Olga Georges-Picot), la femme aimée, au temps des amours déjà étioilées au soleil. L'échange (« C'était bien ? » – « Très » – « Tu as vu beaucoup de poissons ? » jusqu'à « Tu dis ça chaque été ») répété plusieurs fois, partiellement ou intégralement, sert d'ancrage dans la recomposition vivante des différentes brisures d'un passé piétiné.

Le spectateur parvient sans peine à rétablir le bon enchaînement en resituant chaque fragment dans l'ordre narratif suivant : marche malaisée du héros palmes aux pieds vers la mer, plongée en apnée, sortie de l'eau, marche à reculons vers le sable, conversation assise avec Catrine au sujet des vacances. Le corps de Claude Rich sec indique l'avant du plongeur, le corps mouillé, l'après, si bien que la micro-fiction sur la banalité d'un bonheur amoureux se rend intelligible à partir de tels indices. Une émotion à part échappe en partie à cette logique de recomposition. Déclenchée par le pouvoir « abruptif<sup>10</sup> » du montage *cut* (saut en avant, retour en arrière, répétition), elle se ressent avec le plus d'intensité aux points de jonction d'un plan à l'autre. Ces accrocs dans le temps, entre les positions respectives de Ridder, retiennent l'attention car ils engendrent non sans incongruité figurative autant de courts-circuits et de volte-face des actions : sortir de l'eau pour soudain replonger, bondir du fond à la berge, aller à la mer pour en ressortir aussitôt en marche arrière et puis resauter dans l'eau, etc. Le collage amusant de répliques entre « Tu viens ? » et « Deux serpents de mer » enfouit encore davantage la nage dans la dépression burlesque de la saute en avant créée entre deux plans.

Ce moment précis et saisissant, qui provient d'un faux raccord entre l'entrée dans l'eau et la marche à reculons vers la berge, marque l'imaginaire au

<sup>8</sup> Serge Daney, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>9</sup> Jacques Sternberg, *Je t'aime, je t'aime*, scénario, Paris, 1969, Losfeld, p. 72.

<sup>10</sup> Jacques Aumont, *Montage : « la seule invention du cinéma »*, Paris, 2015, Vrin, p. 33-34.

point d'engager les libertés de l'écriture dans l'analyse. Par liberté, j'entends la possibilité d'employer des formules exprimant avec justesse le trouble de la reconnaissance au risque de falsifier, volontairement ou non, l'exactitude du découpage. Robert Benayoun décrit le sens pris par ce passage du film : « Palmes aux pieds, entrant dans l'eau à reculons », Claude « accomplit volontairement une opération spatiale de recul qui correspond un peu à un bain prénatal<sup>11</sup> ». La formule à la fois fautive et vraie d'une entrée à reculons condense les éléments de mise en scène et les choix de montage relatifs aux déplacements corporels successifs : entrée dans la mer et sortie de l'eau palmes aux pieds. Comment ressaisir par écrit autrement que par l'art du glissement, entre le vrai et le faux, le narratif et le filmique, ce qui est venu frapper le regard, consciemment ou inconsciemment ? J'ai eu l'impression d'un retour en arrière du défilement, et non plus seulement d'une fiction revenant sur ses pas. Le montage a tendu un miroir à l'expérience du spectateur en offrant une variation poétique de cet « autre film<sup>12</sup> » rejeté par un voyageur – lui-même « rejeté » dans son passé d'après la formule choisie par Jacques Sternberg, le romancier belge, scénariste de *Je t'aime, je t'aime*. Replonger dans le *sous-venir filmique*, c'est recommencer mais jamais de la même façon à prendre l'air, enlever le masque, s'essuyer le visage avec la main, dire des banalités. Pendant la première phase de dérèglement, la sortie du nageur à l'air libre est montrée quatre fois avec des durées variables selon le moment où le montage amorce ou interrompt la drôle de marche à l'envers, d'une dizaine de secondes, de Claude vers Catrine... au point de l'apparenter à une « minute de marche<sup>13</sup> », selon une autre heureuse expression, vraie et fautive à la fois. L'attention soutenue à la gestuelle de l'acteur, et à son intonation, révèle qu'il s'agit de *prises* de vues différentes<sup>14</sup>. S'identifiant à cette *re-prise*, le souvenir du voyageur-spectateur change à chaque réitération comme si sa mémoire à l'épreuve lui faisait retourner le plan, et ainsi *tourner autour du film*.

Car cette variabilité dans la reprise, à partir d'une sortie de l'eau réitérée, réinscrit la sensation de pouvoir toucher à la création filmique. La suite de *Je t'aime, je t'aime* continuera de projeter à l'écran ce qui émane à la fois du remaniement fluctuant des souvenirs en séance et de la manipulation sélective des rushes en salle de montage. Les marques du changement dans la *re-prise* trahissent le décalage émouvant que la remémoration du spectateur impose à la réalité du défilement. Ce relevé des gestes décalés, à la chaîne ou en différé, fait figure de relève ouvrant la voie à la falsification des souvenirs dans la fiction.

### Émois des chutes libres

Julie (Dominique Labourier) et Céline (Juliet Berto) ont des visions à tour de rôle, après avoir visité, successivement, une étrange demeure au 7 bis, rue du Nadir-aux-Pommes. La deuxième séance de projection mentale consacre l'art vivant de la *re-prise*. Après avoir perçu l'évanouissement de la brune Sophie (Marie-France Pisier) en robe de soirée bleue, les deux

<sup>11</sup> Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire* (1980), Paris, 2008, Ramsay, p. 132.

<sup>12</sup> Devenu artiste, Kuntzel a donné corps à la notion de l'« autre film », film virtuel, film-sous-le film, « où tous les éléments seraient présents en même temps [...], mais se renvoyant les uns aux autres sans relâche, se recoupant, se recouvrant, se regroupant en configurations "jamais" vues ni entendues dans l'ordre du défilement » (« Note sur l'appareil filmique » (1976), in *Title TK, op. cit.*, p. 114).

<sup>13</sup> Suzanne Liandrat-Guigues déplace l'attention esthétique de la minute sous l'eau à la « minute de marche » (« Une minute ordinaire », *Positif*, revue de cinéma, *Alain Resnais*, Paris, 2002, Gallimard, p. 216-217).

<sup>14</sup> François Thomas relève ce procédé remarquable dans un complément du DVD aux éditions Montparnasse qui monte les différentes sorties en série.

*personnages-spectatrices*<sup>15</sup> comprennent que les grands bourgeois mécaniques, ces « quatre pantins pétrifiés », réitèrent leurs perfides manœuvres et « se font une journée perpétuelle ». La séance de la veille comportait un montage autrement désordonné de nombreuses scènes écourtées, à même d'éveiller les curiosités, d'évoquer les fausses pistes. Cette série de coups d'éclat s'était close au bout de quelques minutes sur la chute de Sophie en pâmoison. Dès lors, le lendemain, les deux spectatrices identifient aisément le caractère répétitif de leurs visions, mais sans commenter le phénomène subtil de *re-prise*. Ce qui est revu n'est pas la même scène filmée et projetée à toutes les séances. La première fois que Marie-France Pisier choit sur le plancher, elle gît les deux bras de part et d'autre de son corps fluet ; la deuxième fois, la posture diffère, les bras sont repliés du même côté du buste recroquevillé en position fœtale. Chaque vision émane de *captations* mentales d'une représentation, rejouée les après-midi, comme au théâtre en matinée. La logique du déjà-vu et du déjà-entendu correspond à la répétition de la scène, du jour au lendemain, avec une prise de vues ressemblant à la précédente, mais légèrement dissemblable. Même un automate ne s'effondre jamais deux fois de la même manière. Que le spectateur du film le remarque consciemment ou non, la *re-prise* en différé d'une vue introduit subrepticement dans la répétition du psychodrame, supposément figé en journée perpétuelle, quelque chose d'excitant : cette part d'incontrôlable blottie dans une posture d'évanouissement quand l'acteur se laisse tomber et le personnage tourne de l'œil. Aussi réduite soit-elle, l'ouverture au changement se rattache aux modèles de la vie imaginaire et de l'art vivant chers à Rivette<sup>16</sup> : variabilité du jeu des acteurs d'une représentation à l'autre sur la scène de théâtre, multiplicité des prises sur le plateau de tournage, reformation de souvenirs fantasmés dans l'esprit du spectateur.

Le jour d'après, un phénomène plus marquant de *re-prise* s'intègre aux changements d'interprétation pour l'infirmière miss Angèle, ce rôle-clef tantôt joué par Julie, tantôt joué par Céline. La première scène des troisièmes visions, en bon ordre chronologique, dévoile, non sans espièglerie, ce procédé inédit et surprenant, agi par une répétition masquée dans le défilement. Il importe de placer cette sensation au cœur de l'écriture. Julie, en infirmière méthodique, arrive dans la chambre de la petite Madlyn, encore endormie. En l'espace d'un plan, miss Angèle contourne le lit, ouvre les fenêtres, retire deux des nombreux vases de fleurs, quitte la pièce, revient réveiller l'enfant alité qui la salue et s'éclipse de nouveau par la porte du fond. Après le plan témoin des deux spectatrices suçant leur bonbon face à nous, la séquence reprend avec Céline qui fait son entrée en uniforme par-là même où Julie était sortie. À l'instant où j'identifie l'alternance entre les deux visions subjectives, un trouble amusant de la reconnaissance se produit. J'ai cru qu'un raccord mouvement métamorphique assurait le relais entre Julie et Céline. Or, le montage a effectué un retour en arrière au moment où miss Angèle regagnait la chambre et réveille Madlyn. Pour preuve, l'échange de « Bonjour » est répété, cette fois-ci dans la bouche de la brune qui a pris la place de la rousse. La réitération des mêmes répliques, des mêmes gestes provient de l'enchaînement en canon des prises de vues alternant Céline et Julie. Le charme du procédé agit : cet équivalent poétique à l'esthétique de la double vision gagne en autonomie rythmique. La *re-prise* du film de l'une

<sup>15</sup> Jonathan Rosenbaum avance cette analogie dès la sortie du film dans sa critique « Work and Play in The House of Fiction » (*Sight and Sound*, vol. 43, n° 4, automne 1974, p. 193).

<sup>16</sup> Alain Ménil, « Mesure pour mesure : théâtre et cinéma chez Jacques Rivette », in Suzanne Liandrat-Guigues (éd.), *Jacques Rivette critique et cinéaste*, Paris/Caen, 1998, Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », p. 67-96.

par le film de l'autre perturbe l'ordre établi de l'action : le changement d'interprétation retourne la scène et en démonte la convention. Ce phénomène de recouvrement partiel cesse au bout de quelques minutes, au profit d'un relais des épisodes entre Julie et Céline, sans répétition aucune.

Le trouble, à l'origine des formes complexes de déjà-vu, doit être décrit en terme cinématographique : en s'attachant à la *re-prise* et à l'*endomontage* chevillés aux corps des personnages et en retraçant les fantasmes de fiction déliée ou de fiction bloquée qu'ils sont à même de personnifier. Le bégaiement prend une forme plus dérangeante à la fin des troisièmes visions. Olivier, le parti le plus convoité de la Nouvelle-Angleterre, entreprend de séduire l'infirmière dans les escaliers. La tentative d'approche devient pressante quand Barbet Schroeder murmure : « Madlyn a bien de la chance, a bien de la chance », en dévorant Juliet Berto des yeux. Découvrant la manœuvre, les deux spectatrices restent d'autant plus coites que les visions, « c'est fini ». Et là, une nouvelle surprise advient avec un furtif retour qui reproduit à l'identique un bout du même plan déjà vu. Bien que les héroïnes n'en disent mot, le hoquet filmique de l'*endomontage* installe un certain malaise ; la répétition bloquée rappelle le pouvoir périlleux de la discontinuité sur le défilement, manifeste dès les premiers temps de l'intrigue. En effet, Julie, sonnée après la première visite de la maison au *7 bis*, assiste au spectacle de magie de Céline, *alias* la Mandrakore. Pendant le numéro, sept flashes muets sont « rejetés ». Ces éclats visuels introduisent à l'écran Camille (Bulle Ogier) et Sophie dans des toilettes changeantes du soir au matin. De retour dans l'appartement, les premières visions de la visite exposent de courtes scènes dialoguées montées en désordre. J'ai alors reconnu au détour d'un dialogue fielleux, d'un geste fébrile, les inserts *endomontés*, arrachés à leur continuité narrative, déjà vus à la séquence du music-hall. Avant le temps des *re-prises*, la réinsertion des prises de vues identiques venait éclater avec une violence sourde comme autant de coups portés au cœur, perçant l'étoffe mystérieuse du film.

## Trouble du repassage

*Inland Empire* engage le spectateur étourdi et déboussolé sur le chemin de l'analyse et de l'écriture. Une forme brutale et abyssale de remontage s'évertue à briser l'identité entre le voir et le revoir, alors que le film à entrées multiples commence à peine. L'arrivée de la musique planante et le passage aux couleurs douces amènent à éprouver une empathie d'ordre sensoriel pour la jeune femme dévêtue, jouée par Karolina Gruszka, devant un petit écran dans une chambre de l'hôtel de passe en Pologne. D'après le générique de fin, elle est la *Lost Girl*. Une larme naissante coule sur la joue gauche de cette jolie brune en gros plan. Quel n'est pas mon étonnement de découvrir l'objet de son émoi sur le poste de télévision ! Le plan large et frontal, surcadré de noir, présente trois personnages, affublés de mains en fourrure et de têtes d'animaux aux grandes oreilles, qui s'agitent en accéléré : un homme-lapin en costume bleu sort de la pièce, une femme-lapine en peignoir rose repasse son linge, une autre en petite robe blanche reste assise sur le canapé. Pourquoi cette scène cocasse, aperçue quelques secondes à vive allure, déclenche-t-elle une crise de larmes ?

Le spectateur connaisseur peut identifier le emploi opéré par Lynch d'une de ses œuvres précédentes – *Rabbits* est une série de huit épisodes conçue par le cinéaste pour son site Internet en 2002 dans laquelle Jack (Scott Coffee), Jane (Laura Elena Harring) et Suzie (Naomi Watts) attendent un Godot américain dans un salon à moquette verte – mais il ne sait pas encore en faisant ses premiers pas dans *Inland Empire* que cette bribe de séquence va être remontrée. Sur le petit écran, un autre court extrait est diffusé en accéléré avec, toujours en surimpression, les reflets des ampoules de la lampe Art déco qui brillent tels les yeux d'un démon du moniteur. Il est impérieux d'avoir déjà vu le film pour repérer son arrachement à une séquence prochaine qui se déroulera à Hollywood. Aussi la fille perdue perçoit-elle avec une longueur d'avance l'*endomontage de prévision* et l'auto-emploi, à même d'entrechoquer le sens du défilement, l'enchaînement des plans et l'ordre du récit. À la télévision, les fragments audiovisuels prélevés sur les développements narratifs ultérieurs défilent comme s'ils étaient visionnés par un analyste sur un moniteur. Ce dispositif, qui fera office d'écran de contrôle en direct, impose en premier lieu la violence du « travail de visionnement », dans le sens où *visionner*, c'est intervenir, « ralentir ou arrêter le mouvement (la continuité) pour repérer l'immobilité (la discontinuité) qui le soutient, isoler des motifs visuels ou sonores, les confronter par un retour en arrière<sup>17</sup> ». La *Lost Girl*, en proie à des émotions de répétition avant l'heure, aurait-elle une télécommande dans la tête ? Soudain, l'épisode 1 de *Rabbits* apparaît à l'écran en défilement normal. Cette *sitcom* de l'absurde, ponctuée par des applaudissements enregistrés, commence avec l'entrée de Jack dans la pièce. Cinq minutes durant, se déroule un dialogue aux sous-entendus si systématiques qu'ils finissent par évider le mystère, de « Je saurai ce qu'il en est un jour » jusqu'à : « Cela ne sera plus très long maintenant. »

J'ai mis longtemps à saisir la confusion dans laquelle m'a plongée cet aberrant face-à-face entre une femme en larmes et des humains-lapins sans affect. Visionner le film s'est avéré nécessaire pour enfin voir, après un temps de recul salutaire, certains détails. Le premier détail est la disparition, sur la scène plein cadre des *Rabbits*, des reflets de la lampe qui figuraient sur le fragment vu précédemment à la télévision. Cette absence de marque engendre plus ou moins sciemment la sensation de pouvoir rebasculer d'un travail de visionnement à l'émotion d'une première vision. Le deuxième détail à l'origine de mon trouble provient d'une inversion du sens du défilement. Dans le plan prévu sur le poste de télé, Jack sort de la pièce... au lieu d'y entrer. Je n'ai pas pu identifier tout de suite ce rembobinage, resté impensable, d'une porte ouverte en porte fermée pour la bonne raison que la femme-lapine en blanc reste prostrée sur le canapé et que la femme-lapine en rose fait du repassage. Or, cette activité ménagère repose sur une mécanique réversible, de droite à gauche, de gauche à droite, jusqu'à la disparition des plis. Cette invisibilité de la réversibilité logée dans le mouvement du repassage explique pourquoi j'ai éprouvé un vertige de la reconnaissance, proche de l'expérience du déjà-vu, quand l'extrait précédemment *endomonté* passe à l'endroit dans la continuité narrative.

Analyser la confusion esthétique à laquelle ces revirements temporels conduisent le spectateur, c'est parvenir à mettre au jour une « poétique du montage » où la discontinuité et la réversibilité sont à l'origine du film. Repérer le détail du

<sup>17</sup> Thierry Kuntzel, « Le travail du film », *Communications* n° 19, 1972, p. 27.

geste de repassage conduit à décrire le processus d'enchaînement par *re-passage*. En passant du littéral au figuré, en redéployant le potentiel d'un détail figuratif, l'écriture éclaire le sens filmique du trouble perçu qui l'aura déclenchée. Encore faut-il penser à plonger sa plume dans l'encre invisible des larmes, c'est-à-dire poursuivre par écrit l'écoulement des pleurs sur les joues de la fille perdue. Les principes formels fondateurs s'étendent au remontage des visages face aux écrans. Le dernier gros plan sur la pleureuse provoque une étrange impression de rupture après des vues de plus en plus rapprochées sur la deuxième larme naissante, qui coule sur la joue droite. De fait, la répétition quasi imperceptible du cadrage précédent, moins serré, instaure un *faux raccord de larmes*. Jean-Louis Leutrat a précisé le pouvoir du septième art, contrairement à la photographie qui fige les pleurs en perles, d'enregistrer « des larmes qui apparaissent au coin de l'œil puis roulent, laissant une trace humide, et ceci peut se répéter à volonté<sup>18</sup> ». Tout au long d'*Inland Empire*, le montage des larmes discontinu et réversible met en crise le rapport entre défilement et enregistrement. Le motif du visage exploré revient à plusieurs moments-clés en associant le passage fictionnel intermonde et le procédé filmique d'*endomontage*, sans que l'on parvienne cependant à savoir si les plans sont prévus ou revus. La réapparition de la brune en émoi a d'abord lieu lors du premier basculement pour la blonde en perdition, jouée par Laura Dern, sur les trottoirs de Pologne. L'écoulement de la larme sur la partie basse de la joue droite est revu, mais le rapprochement du cadrage se fait sans interruption du montage, en un seul plan, donc. Selon l'ordre du récit, la variation dans la répétition visuelle inscrit la primauté de la discontinuité sur la continuité, une continuité qui ne peut être obtenue que dans l'après-coup, en *re-passant*. Après la plongée renouvelée dans l'« empire intérieur », la deuxième réapparition du visage de Karolina Gruszka montre la naissance de la première larme déjà séchée sur la joue gauche lors de la découverte inaugurale du visage. À sa troisième réapparition, la fille perdue versera sa toute première larme devant une scène diffusée sur le petit écran : dans une rue sombre, un homme semble en danger. Le film déjà en tête, elle a commencé à pleurer en prévoyant le meurtre à venir.

Mise en branle par une émotion de déjà-vu, l'analyse a révélé les procédés filmiques de la reprise associés aux agents figuratifs du trouble : sortie de l'eau de Claude, évanouissement de Sophie, repassage de la femme-lapine, pleurs de la fille perdue. La recherche de la première fois – la première marche, la première chute, la première larme – s'avère difficilement saisissable à première vue. Aussi la découverte par la description de formes filmiques ingénieuses et audacieuses (*re-prise* en canon, court-circuit de l'*endomontage*) permet-elle de discerner la perte fondamentale de repères dans une répétition soumise à variation. Un des personnages joués par Laura Dern avoue que son problème, partagé par la plupart des spectateurs d'*Inland Empire*, consiste à ne pas savoir ce qui relève de l'avant et de l'après : « Je ne sais pas ce qui est arrivé en premier et c'est ça qui a niqué ma tête. » Les glissements rythmiques et sémantiques de l'écriture, articulant le vrai avec le faux, le fictif avec le filmique, le souvenu avec le défilé, proviennent de l'épreuve parfois cocasse, parfois angoissante d'une désorientation originelle qu'ils auront en partie reprise en main.

<sup>18</sup> Jean-Louis Leutrat, « Le cinéma, "momie du changement" », in Jacques Aumont (éd.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, 1992, La Cinémathèque française, p. 292.