

Analyse filmique

Jacques Aumont



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-ehess/21333>

ISSN : 2431-8698

Éditeur

EHESS - École des hautes études en sciences sociales

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 540-541

ISSN : 0398-2025

Référence électronique

Jacques Aumont, « Analyse filmique », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], | 2012, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/21333>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.

EHESS

Analyse filmique

Jacques Aumont

Jacques Aumont, *directeur d'études*

Les limites de la fiction

- 1 LE séminaire s'est tenu durant un semestre (treize séances), autour d'un intitulé délibérément ambigu : « les limites de la fiction ». Partant d'une définition de la fiction supposée consensuelle, et fondée sur trois traits essentiels (la fabrication, et le contrat auquel elle donne lieu entre l'œuvre et son destinataire ; la référence à un monde cohérent, une diégèse au sens de Souriau ; un recours gradué à la *mimesis*), il s'est agi d'explorer, de manière plus intuitive que systématique, le vaste territoire des œuvres de cinéma qui, sans abandonner totalement la fiction, en présentent un état limite. Cela peut signifier au moins trois choses, selon qu'on entend le terme de limite comme frontière, séparant nettement des zones, voire des camps ; plutôt, au pluriel, comme les extrémités d'une zone de définition ou de fonctionnement ; ou enfin, comme une valeur ou un état inaccessible, auquel on peut tendre mais avec lequel/laquelle on ne coïncidera jamais.
- 2 Ces trois sens ont été retenus, sans qu'on ait cherché à en faire la base d'une typologie. On s'est plutôt attaché à comprendre ce que pouvait impliquer chacun de ces sens possibles à propos de la production cinématographique effective. Le plus simple est l'idée d'une frontière entre fiction et non-fiction. En matière de cinéma, c'est le partage traditionnel entre « film de fiction » et « film documentaire », prégnant dans les catégorisations de l'industrie (critique de cinéma incluse). On a consacré quelques séances à démonter cette opposition, ce qui n'est pas difficile en termes conceptuels, mais qui a souligné la réelle ambiguïté de nombreux films, jouant sur l'indistinction provoquée entre production de documents et mise en scène fondée sur des effets de réalité. Partant du « reportage » ostensiblement subjectif de Jean Rouch chez les Haoukas (*Les Maîtres Fous*, 1956), on a mis en évidence l'existence dans le film même d'un réseau interprétatif de la réalité représentée, qui constitue une première mise en

fiction au moins ébauchée. Dans la même veine, on a examiné deux films qui, avec des stratégies énonciatives différentes, produisent, par des indices contradictoires, la même équivoque entre rendu documentaire et fabulation : *Une vie humble* (Sokourov, 1997) et *No Sex Last Night* (Sophie Calle et Greg Shepard, 1996). Sur l'exemple plus complexe de *Geschichte der Nacht* (Klopfenstein, 1979), on a esquissé la notion de « départ de fiction », pour souligner la tendance presque inévitable, en cinéma, à entrer dans le film selon un contrat de type fictionnel, dès que des figures humaines semblent accomplir des gestes réglés.

- 3 Une autre « limite » de l'effet-fiction, à comprendre davantage au sens d'un état extrême qui amplifie certains traits et en minore d'autres, a été étudiée dans quatre films ayant comme point commun de créer un univers fictionnel mais en troublant le récit qui y donne accès : *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943), *Der Tod der Maria Malibran* (Schroeter, 1971), *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999), *50 feet of String* (Leighton Pierce, 1995). La « limite » de la fiction est ici manifestée principalement par le biais d'un travail de la *mimesis* qui cultive les distorsions (invraisemblances ou incohérences narratives, effets visuels, etc.), mais sans jamais renoncer à la référence.
- 4 Enfin, un troisième groupe de films a été retenu, pour représenter le jeu métadiscursif, fréquent depuis vingt ou trente ans, qui est l'une des façons de mettre à distance la fiction ou d'en incarner une « limite », cette fois en jouant essentiellement sur sa dimension contractuelle. On a commenté en ce sens *Presents* (Michael Snow, 1981) et le dispositif télévisuel imaginé par Godard pour *France, tour, détour, deux enfants* (1979), deux œuvres vidéographiques qui induisent l'une et l'autre une position spectatorielle inédite, qui ne se résume pas au contrat de fiction mais en représente plutôt une véritable critique.

Publications

- *Le Cinéma et la mise en scène*, 2^e éd. revue, Paris, Armand Colin, 2010, 208 p.
- *L'Image*, 3^e édition, mise à jour et augmentée, Paris, Armand Colin, 2011, 304 p.
- *L'Analyse des films* (1988, avec Michel Marie), traduction persane, Slasefid, Mashad, 2010.
- *Esthétique du film* (1983, en collaboration), traduction chinoise, *Xiàn dài diàn ying mei xué*, CFP (Zhong guo diàn ying chu ban shè), Pékin, 2010.
- « D'un cinéma qui ne serait pas du semblant. Salomé et la Malibran », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos 112/113, 2010, p. 91 -106.
- « Calme bloc. "Himalaya" et Jeon Soo-II », *Trafic*, n° 75, automne 2010, p. 39-47.
- « Dieu est dans les détails. Note sur *Stalker* », *Trafic*, n° 76, hiver 2010, p. 104-111.
- « Pulsions et destins de pulsions. Introduction à Carmelo Bene », *La Furia umana*, n° 7, janvier 2011, en ligne <http://www.lafuriaumana.it>.
- « Que reste-t-il du cinéma ? », *Ftivistica di estetica*, n° 46, 2011, p. 17-31.
- « Obscure clarté : le ciel, l'ombre, le film », *Trafic*, n° 78, été 2011, p. 101 -111.
- Traduction en portugais (Brésil), *Cinecachoeira*, novembre 2010, en ligne <http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira>.

INDEX

Thèmes : Signes, formes, représentations