

Corps fragmentés, images montées. *Dura lex* de Koulechov

Résumé. Le cinéaste soviétique Lev Koulechov est surtout connu comme l'un des théoriciens fondateurs du montage cinématographique. Mais au delà de cet intérêt pour l'accolement des images, ses écrits témoignent également d'une grande attention pour le jeu d'acteur et plus spécifiquement pour le corps en mouvement. Comment lier ces deux thèmes, majeurs au sein de son œuvre ? Au départ du concept eisensteinien de « pose », nous tenterons de saisir ce que peut être un corps pris au sein du montage, un corps d'images, un corps cinématographique. En nous confrontant à l'un des films de Koulechov, *Dura lex*, nous analyserons les relations du corps à l'image montée, saisissant, à chaque fois, les multiples fragmentations et découpages mutuels qu'ils infligent l'un à l'autre.

Koulechov est rendu célèbre dans l'histoire du cinéma, en partie à tort¹, par une célèbre expérience de montage, le fameux « effet Koulechov ». Ses nombreux écrits témoignent de cet intérêt pour la mise en lien des images, pour cette science de l'accolement qu'est le montage. Mais ceux-ci manifestent conjointement une très grande attention pour le corps en mouvement, et développent une véritable théorie du jeu d'acteur. L'une des tentatives de ce texte sera de démontrer l'intime accointance de ces deux thèmes majeurs au sein de l'œuvre de Koulechov, plutôt que de les considérer comme distincts et parallèles dans sa réflexion. Notre enjeu sera donc de comprendre ce qu'est un corps fait d'images montées, comment se construit le montage du corps cinématographique. Au sein du réel, le corps est naturellement considéré comme le premier agent, le premier lieu du mouvement. Mais pris au sein des images, le corps voit cette primeur remise en cause. Le cinématographe démultiplie les vecteurs, les mouvements du corps côtoient le montage mobile des images accolées. Ce partage du mouvement crée une tension dont la théorie de Koulechov tente de rendre compte, dont chaque image est une manifestation singulière.

¹ On a démontré, il y a déjà une vingtaine d'années (revue IRIS, 1986) que « l'effet Koulechov » n'avait pas existé en tant que tel. Poudovkine, ancien élève de Koulechov, lui aurait attribué la paternité gênante de cette trouvaille visuelle, à l'époque où l'U.R.S.S. n'appréciait que très peu tout intérêt porté au formalisme.

1. Le corps modèle

Le corps de l'acteur devient sous la plume de Koulechov ce qu'il nomme un « modèle », soit une sorte de corps-ouvrier de l'image ne possédant plus aucun lien avec le jeu dramatique, jugé excessif et peu naturel. Koulechov désire établir l'art cinématographique dans sa singularité et tente ainsi de le détacher de toute forme artistique instituée. Il crée donc un nouveau corps propre à l'image filmique :

Nous avons divisé l'être humain en ses différentes composantes. Le fait est que le nombre de mouvements que peut faire un être humain est aussi illimité que le nombre de sons dans la nature. Pour jouer une œuvre musicale quelconque, il suffit d'avoir un diapason relativement restreint (un système de sons) à partir duquel on peut construire n'importe quelle œuvre musicale. De la même manière, on peut créer un système de mouvements humains à partir duquel on peut construire n'importe quel exercice de mouvement. (L. Koulechov 1994 : 163)

Koulechov élabore ensuite un répertoire extrêmement précis des membres corporels, de leurs possibles axes de mouvements ainsi que leurs différentes vitesses d'exécution. Il quadrille littéralement le corps, le morcèle afin de mieux rationaliser ses mouvements. Il produit véritablement un catalogue corporel à l'usage du réalisateur. L'acteur n'a désormais plus qu'à suivre en rythme cette partition delsartienne aux allures chorégraphiques ; il n'a plus qu'à reproduire des mouvements déjà écrits. Koulechov exigeait jusqu'à la présence d'un métronome sur les plateaux, contraignant ainsi le corps à une rythmique et à une mesure constante. À travers cette division, le corps du modèle perd toute organicité, il se mécanise afin de retrouver son naturel, afin d'éviter toute gestuelle excessive et selon Koulechov proprement théâtrale.

Mais au delà du corps lui-même, c'est toute l'image koulechovienne qui semble soumise à ce morcellement ; l'espace s'épure pour se laisser diviser à son tour par le passage du corps. L'entière de l'écran est ainsi abstraitement traversée de droites, de schémas dont les lignes pures garantissent la claire lisibilité du modèle en mouvement. Le corps divisé arpente et par là même construit la division spatiale et temporelle de l'image cinématographique. Mais les mouvements du modèle ne sont pas libres, ils sont déjà écrits, construits suivant la contrainte géométrique du cadre :

Imaginez le rectangle de l'écran. Il est toujours identique à lui-même, les longueurs des côtés entretiennent toujours le même rapport. Sur la surface de l'écran se déplacent la lumière et les ombres de l'action

cinématographiée. [...] Si nous notons par des lignes une action cahotique, spontanée, on devine aisément que les diverses lignes enchevêtrées parviendront avec beaucoup de difficulté à la conscience du spectateur. Si l'action se déroule sur une ligne unique, s'il est possible de la représenter schématiquement par un trait, alors elle sera beaucoup plus facilement appréhendée par le spectateur. Poursuivons. Quand donc cette ligne sera parfaitement déchiffrable, quand donc sa disposition sera particulièrement nette, particulièrement claire ? Si cette ligne est parallèle aux côtés supérieur et inférieur de l'écran et perpendiculaire aux côtés gauche et droit [...] C'est la raison pour laquelle les fragments de type industriel ou architectural nécessitent moins de mètres de pellicule qu'un paysage de campagne alambiqué. (L. Koulechov 1994 : 199-200)

Les mouvements du corps qui construisent l'espace visuel en le traversant, en le morcelant, sont également soumis à un certain découpage, à un certain schéma composé par les limites mêmes du cadre. Le cadre devient, à suivre cette architectonique, l'ultime fragmentation de l'image cinématographique, le morcellement fondateur toujours déjà survenu et soutenant l'institution du découpage corporel du modèle ainsi que la division spatiale effectuée par ce dernier. L'image cinématographique est pour Koulechov toujours déjà découpée par le cadre, elle est ontologiquement fragment. Ces différents morcellements de l'image entraîneront un débat houleux avec Eisenstein qui rejetait massivement les enseignements de Delsarte et Dalcroze dont Koulechov s'inspire ici ouvertement.² Eisenstein, à plusieurs reprises dans ses écrits, se distingua de cette conception du modèle, en différenciant notamment le concept de « pose » de celui de « raccourci », différence révélatrice selon lui de l'écart existant entre leurs deux conceptions du cinématographe :

Un *raccourci* structure le corps pour produire un maximum d'expressivité, en rendant mécaniquement aiguë l'essentialité du mouvement. Une pose n'a aucune relation avec le mouvement général, elle est statique, close sur elle-même et pour soi, complète, non utilitaire. Un raccourci est un mouvement bloqué, extrait du mouvement général, un point de fracture entre deux mouvements, un mouvement potentiel, la dynamique pour un moment congelée. Il est toujours utilitaire. (cité par F. Pitassio 2001 : 206)

À la différence du raccourci, la pose demeure sans lien avec le mouvement dont elle est l'acmé ; rien au sein de l'image ne vient contredire cette interruption radicale du corps ; aucune dynamique ne potentialise au sein de la pose le futur mouvement. Eisenstein accuse Koulechov de créer, au travers de sa partition corporelle, d'incomblables césures dans l'unité

² François Delsarte et Émile Jacques-Dalcroze ont tous deux produit une théorie du langage corporel qui décrit, par organes, les lois qui régissent l'utilisation du corps comme moyen d'expression. Leurs théories étaient très en vogue au tournant du XXe siècle et leur vision novatrice du mouvement influencera notamment les pionniers de la danse moderne.

du mouvement :

Chez Koulechov, à la place d'un processus moteur compact, nous trouvons une succession de "positions" déliées. Les résultats y présentent un ensemble de grimaces à la place d'une mimique, un mouvement étranger à la base énergétique du travail. (cité par F. Pitassio 2001 : 222)

La division du corps et sa mise en espace impliquent donc également une césure temporelle, celle des silences qu'impose cette partition mécanisée faite de petits mouvements isolés. La pose corporelle inclut donc une pause temporelle. Le raccourci corporel d'Eisenstein, au contraire, suppose déjà sa relance en son sein propre, le temps et l'espace y sont impliqués, conflictualisant l'interruption. Chez Koulechov, la fragmentation de l'espace et du temps est renforcée par la diffraction du corps ; rien ne vient contredire cet arrêt ; rien ne garantit dans la pose que le mouvement reprendra. La pose est radicale, elle est le résultat d'une triple fragmentation dans laquelle l'image, ontologiquement fragment, est toujours déjà impliquée. Le corps divisé réalise la fragmentation spatiale et temporelle de l'image en suivant pour cela les lignes du cadre, morcellement ultime et fondateur. De là découle l'étrange impression d'assister dans les films de Koulechov à l'interruption de l'image. Mais cette interruption est-elle uniquement le fruit malheureux d'une tentative extrême de division métrique du corps-modèle ou pourrait-elle être, étrangement, recherchée pour elle-même ? Il ne s'agit pas ici de deviner derrière l'image l'obscur volonté du réalisateur mais d'acter simplement ce qu'est cette image, sans la réduire à n'être que la consécution logique d'une théorie excessive, comme semble le croire Eisenstein. Il s'agit de savoir ce que sont ces poses du corps en mouvement, ce qu'elles révèlent du cinéma de Koulechov et de l'image cinématographique elle-même. Il s'agit de se confronter à la singularité de ces images.

Deux ans après avoir réalisé *Les aventures extraordinaires de Mr. West au pays des bolcheviks*, Lev Koulechov décide en 1926 d'adapter à l'écran une nouvelle de Jack London, *The unexpected*, qu'il titre *Dura lex*. La nouvelle de London décrit la vie d'un groupe de cinq chercheurs d'or, partis tenter leur chance en 1897 dans le Klondike en Alaska. Le groupe se compose d'un couple et de trois hommes. Le groupe finit par trouver un filon et décide de s'installer. Ils construisent une cabane où ils demeureront isolés tout l'hiver. La nouvelle va subir, sous la plume des scénaristes soviétiques, un alourdissement idéologique certain. Le groupe de chercheurs d'or de London devient, dans *Dura lex*, une véritable petite société anonyme, symbole d'un capitalisme larvé dont la caméra de Koulechov ne va cesser de

pointer les inégalités fondatrices. Ainsi Mikael, l'Irlandais, est l'unique employé, l'unique salarié, et le seul souffre-douleur de cette communauté composée d'actionnaires oisifs. Un jour Mikael entre armé d'un fusil et se met à tirer. Le couple, seul survivant, parvient finalement à immobiliser le tueur. S'en suivent de longues semaines durant lesquelles l'homme – Hans le Suédois – et sa femme – Edith l'Anglaise – se remplacent à tour de rôle pour surveiller le prisonnier dans l'attente d'un jugement. Mais les conditions météorologiques font qu'il est impossible d'espérer une « présence de la loi » selon les termes de London lui-même. Le couple décide donc d'endosser tous les rôles : de témoins, de juges, de jurés puis finalement de bourreaux pour mettre fin à cette intenable attente. L'homme est pendu.

2. L'image interrompue

La scène d'introduction de *Dura lex* est anormalement longue. Les différents plans de Mikael se levant pour aller prendre de l'eau, jouant de la flûte ou préparant à manger, sont entrecoupés de plans fixes sur les autres membres de l'expédition. Ces plans moyens tournés sur un fond uniforme paraissent fort statiques, très formels en comparaison des images prises sur le vif, surexposées, « naturelles » de Mikael. Les personnages sont présentés de face, le plus souvent assis. Ils posent, tournent la tête pour offrir un profil à la caméra. Cette introduction du groupe vise évidemment à isoler Mikael de la communauté, tout en démontrant l'individualisme de ses membres, demeurant seuls à l'image, sans lien avec le reste du groupe. Mais cette présentation des personnages tend surtout à démontrer l'isolement des images elles-mêmes, comme si leur collure ici ne prenait pas. Une césure semble se créer entre les images.

On saisit un regard hors-champ d'un des personnages, lors de cette même présentation. S'en suit alors l'image d'une poêle remplie de nourriture sur un feu. On revient ensuite à un plan de l'homme, souriant. On en déduit, « effet Koulechov » oblige, que cet homme a faim. Seulement, une troisième image démentira le sens construit par ces deux précédentes, en prouvant que le personnage n'a tout simplement pas pu voir cette poêle, démontrant qu'elle était à l'autre extrémité de la tente. Les images sont solitaires, ne parviennent plus à se rejoindre l'une l'autre, à créer une continuité quelconque, à l'instar d'un autre regard hors-champ qui demeure inexpliqué, purement et simplement oublié par l'image suivante. De même, les lieux ne sont jamais reliés entre eux, aucun parcours, même allusif, ne les noue ; ils

demeurent des unités distinctes. On ne sait juger de l'espace qui sépare le campement de la mine, pas plus qu'on ne sait estimer la durée diégétique de cette introduction, le flux temporel ne parvenant pas à jaillir de ce décalage permanent, de ce décollage constant. On ignore où sont situées les ellipses ou si chaque image n'est pas l'ellipse de sa précédente. Au sein même de ces unités distinctes de lieux, des contradictions font ainsi surface. Certaines images paraissent se démentir l'une l'autre, s'opposant dans notre géographie imaginaire du lieu, ou se contredisant par leur répétition même. Comment expliquer la coexistence de deux plans de Mikael prenant de l'eau dans le fleuve ? En l'espace de quelques minutes de visionnage, il y a ainsi deux danses, deux repas, deux assiettes vides, deux seaux d'eau... Jusqu'aux corps répétant les mêmes gestes – comme une autre forme de danse finalement : un plan montre ainsi Edith faisant tourner son tamis au milieu de la mine. Mikael au travers d'un montage parallèle effectue les mêmes gestes. Il est à l'intérieur de la cabane, essorant le linge de cette façon très singulière. Par delà l'inégalité des tâches en question que Koulechov tente ici de démontrer, ce qui frappe ce sont surtout ces mouvements identiques, indifférents aux lieux qui les accueillent, ces mouvements solitaires qui se répètent sans en avoir véritablement conscience.

Cette répétition d'instantanés isolés ne signifie rien sinon le vice de l'image elle-même. Cette répétition du même est littéralement sans mémoire. L'image creuse et piétine en se dédoublant sans cesse ; elle est une rengaine qui s'ignore, un enlèvement dans l'abstraction d'instantanés premiers infiniment répétés. L'image est toujours première, elle est un commencement sans aucun passé qui aussitôt se disperse. L'image se nie fondamentalement comme fragment. Sa limite primordiale, son cadre est devenu tout puissant, il est la bordure de l'espace, la fin du temps, l'arrêt du mouvement. Le cadre parasite le montage qui n'est plus que l'alignement de ces images monadiques. Le mouvement corporel n'est plus ici l'instigateur de la diffraction spatiale et temporelle de l'image. Un mouvement initié par une image ne subsiste pas dans la suivante. Contrairement à la théorie koulechovienne de la pose, le corps n'est plus l'acteur du morcellement, il subit au contraire cette division unilatérale et toujours déjà instituée. L'image décalque son propre découpage a priori sur l'espace, le temps et finalement le corps cinématographique.

Cette fragmentation unilatérale de l'image produit un étrange intervalle. Il n'est pas le creux ni la relance de l'action mais sa complète amnésie. Ainsi un plan nous montre Mikael parti démonter les installations minières. L'image suivante nous présente le reste du groupe qui

demeure parfaitement oisif, rêvassant après le repas ; ils ne plient pas même leurs bagages. Au-delà de la critique assez radicale du modèle capitaliste – n’oublions pas que Mikael est le seul employé de cette société anonyme, les autres étant tous actionnaires – on peut également envisager que la décision de partir était déjà annulée par ce nouveau plan lui-même. L’image amnésique recommence à nouveau. Comme si tout projet, toute durée, tout mouvement étaient tués dans l’œuf par une nouvelle image de l’identique. S’il existe bien un plan de ce groupe en marche, leurs mouvements pourtant ne font plus sens, ils ne constituent plus aucune histoire. Ce plan nous montre les actionnaires marchant dans la campagne enneigée et ce, sans que jamais la cabane ou la mine ne viennent relier ce parcours. Cette marche est rendue à l’image comme un fragment sans début ni fin. Ils suivent un sillon dans la neige, sillon déjà tracé, déjà parcouru sans doute. Leurs efforts paraissent se concentrer sur ce tracé déflorant l’image épurée d’une ligne noircie. Les corps s’attachent à ces ornières. Le corps de l’image n’est pas ici ce qui construit spatialement, temporellement l’image en la fragmentant. Il n’est plus que ce qui recommence, qui piétine à nouveau l’espace déjà divisé, le temps déjà découpé de l’image.

De même, la cabane ne sera jamais en construction ; les poutres qui divisent et constituent l’habitation du groupe ne sont perçues que comme étant déjà données, ses habitants y ayant déjà établi leurs habitudes, désigné leur couche et leur place autour de la table. Les corps ne font que tenter d’investir un espace et un temps morcelés qu’ils n’ont pas constitués ; ils tentent de s’adapter à une image qui n’est pas à leur mesure, puisque déjà montée. Le corps n’est pas l’acteur de la division, le faiseur de poses, mais la victime amnésique de ces arrêts brutaux. Les interstices se créant entre ces monades visuelles sont autant d’ellipses contraignant le corps à un retard sur l’image. La constitution de l’image elle-même est toujours obturée par cette étrange fragmentation qui se nie ; toute image se pensant unité complète. L’image s’ignore constituée par le mouvement du corps, un mouvement qui n’est plus visuellement que la répétition du même, le suivi d’un tracé déjà exécuté. Le début de *Dura lex* se veut la véritable mise en image du conformisme routinier, des habitudes et des usages que London décrit lui-même dans l’introduction de sa propre nouvelle.

The unexpected débute en effet par une description des ornières, des directions déjà creusées, qui pour London régissent fondamentalement la vie de tout individu. Ornières à la fois innées et sociales, elles définissent un cadre de lecture des événements qui pousse à l’immobilisme et à la routine. Il arrive cependant qu’un imprévu survienne et remette en cause ces ornières, un

imprévu qui, n'entrant pas dans le tracé, le fait vaciller. Selon London, certains individus sont alors capables de s'adapter, de modifier leur ornières tandis que d'autres, parvenus à la fin du tracé meurent purement et simplement.

C'est chose facile que de voir ce qui saute aux yeux, de faire ce qui est prévu. La tendance de la vie individuelle est plutôt statique que dynamique ; cette tendance devient propulsion grâce à la civilisation où on ne voit que ce qui est évident, où l'imprévu arrive rarement. Lorsque l'inattendu arrive cependant et qu'il amène de graves conséquences, les faibles succombent. [...] Bref lorsqu'ils arrivent au bout de leurs ornières, ils meurent. (J. London 1914 : 125)

London pose un Imprévu – avec une majuscule dans le texte –, celui de la tuerie, Imprévu qui va faire vaciller le tracé du sillon, exploser le cadre d'existence des survivants. L'image, à l'instar de ses protagonistes atteints de plein fouet par l'apparition de l'imprévu, est elle aussi frappée par la destruction de son cadre monadique, de ses œillères visuelles.

Soudain, au sein de cette répétition routinière de l'identique, l'imprévu survient donc. Mikael surgit, armé d'un fusil. Il semble mal cadré. La division de l'image précède toujours ici le corps qui l'arpente. L'œil-caméra paraît trop proche, on ne voit que son visage, une partie de son fusil. Par une suite de champs et de contre-champs qui divisent et créent une césure réelle au sein de l'espace-cabane³, nous percevons tour à tour le regard courroucé de Mikael et chacun des membres du groupe, narquois. L'Irlandais épaula son fusil et tira. Un corps tombe, la femme ouvre la bouche, son mari se fige, un second tir, un autre homme s'effondre. Tout cela se déroule en à peine quelques secondes ; les images s'affolent, partent en tous sens. La femme court vers le tireur ; son visage envahit l'image par son immédiate proximité, adhérant pratiquement à l'objectif. Une lutte intense et acrobatique s'engage entre les trois survivants au travers d'un montage haletant ; les images sont sans cesse interrompues ; un intervalle s'impose peu à peu à elles. Mais cette lutte est en réalité doublement fragmentée : elle l'est, de manière interne, par cette débauche d'images montées, par ce montage nerveux de l'affrontement mais également de manière externe, par l'insertion d'autres images étrangères à cette lutte, images des victimes. Ainsi voit-on l'un des hommes touché par balle, la tête posée sur la table, le front baignant dans son déjeuner. Une bouillie s'écoule le long de son crâne, comme un cerveau s'évidant sur le sol. Les images d'un verre renversé duquel s'égoutte un vin sanguin complète la métaphore du corps éventré, ouvert par l'arme à feu. Ces

³ La séparation du lieu est marquée par une double ligne droite tracée à même le sol de la cabane.

balles, perforant les corps, ont perforée l'image elle-même ; ouvrant les corps, elles ont ouvert l'image. Les balles ont fait imploser le cadre de l'image routinière et monadique, l'œil-caméra affolé avale désormais goulument le tout du réel, et de ce fait ne conserve pas un plan plus d'un instant. Le montage s'accélère et impose formellement à l'image son intervalle, tandis que ce dernier franchit visuellement les limites du cadre dans les plaies, réelles et métaphoriques, de ces corps ouverts. Soudain la lutte s'achève et l'œil-caméra est pris du fantasme de tout voir. « Libérée » de son cadre, l'image devient le tout du cinéma, elle correspond désormais à son autre, à son intervalle, à son entre-image ; elle est le tout de la fragmentation, le fragment et son autre.

La nouvelle de London décrit les tentatives des survivants pour se réapproprier un monde désormais étranger, pour creuser au sein de celui-ci de nouvelles ornières, perdues lors de l'apparition de cet Imprévu. Car il n'est jamais question chez London de se débarrasser de ses ornières. Même les individus les mieux adaptés ou les plus adaptables aspirent à recréer un cadre, à percer à nouveau un étroit sillon dans lequel l'imprévu trouvera place et retrouvera sens. Tout individu tend ainsi à recréer un creux, résultat d'une fragmentation même minimale.

La plus grande partie de la nouvelle se déroule entre le crime et l'expiation du crime, dans l'attente des protagonistes, dans une pause au sein de l'action narrative. Koulechov va adapter ces éléments narratifs au cinématographe. Ce qui frappe à la première vision du film est effectivement qu'il ne s'y passe pratiquement rien ; il n'y a aucune action parallèle, on demeure dans cette cabane, dans une confrontation entre ce couple de geôliers amateurs et son prisonnier. L'entre-deux narratif de London devient donc au travers de *Dura lex* l'image d'une entre-image, l'image même de la pose, de la fragmentation. Au sein de *Dura lex*, l'intervalle cinématographique se fait image. On demeure donc dans une image nécessairement cadrée, mais jouant ici à ne plus l'être, mimant sa propre extériorité, sa propre altérité. Encore une fois l'image semble nier son morcellement fondateur ; elle est le tout du réel, l'image de son autre, l'image et son autre.

Le couple doit surveiller sans interruption son nouveau prisonnier qui, de son côté, semble déterminé à achever son œuvre. Aucun d'eux ne peut faillir ; aucun regard ne doit ciller. Ils ne dorment pas, leurs yeux tournent fou, leurs regards se perdent dans cet intervalle de l'image. Mais comment ? Leurs yeux s'égarent au travers de deux manifestations apparemment

opposées. Les protagonistes ont les yeux exorbités, pris de mouvements nerveux incontrôlables ou, tout au contraire, désespérément immobiles et vitreux. Leurs yeux errent ou se fixent artificiellement dans le vide, ils ne saisissent pratiquement aucun objet dans la pièce, mais peuvent par contre arpenter celle-ci vivement et avec une régularité de métronome, symptôme que l'œil parfaitement indifférent à son environnement n'achoppe jamais sur rien. Cette bipolarité de l'œil, figé ou affolé, doit être comprise avant tout au départ d'une parenté première, d'une spécificité de l'image elle-même : celle de sa frontalité. L'absence de regard au sein de *Dura lex* est effectivement – et c'est toute sa particularité – toujours frontale.

Ainsi ces regards ne peuvent-ils s'apparenter à ce qu'on pourrait nommer une icône de profil, soit le plan d'un profil sans épaisseur, d'un corps totalement offert aux regards et dans l'incapacité de regarder à son tour. Le regard de l'icône se perd hors-champ ; son profil est celui d'un corps objectivé, saisi comme pur spectacle. Dans *Dura lex* au contraire, le regard est montré en tant que tel comme perte ; il est la thématique même du plan, un corps saisi visuellement, positivement comme étant absent. Ce qui est tout différent d'un corps réduit à n'être que le simple objet d'une vision. Contrairement à l'icône de profil, le regard des survivants se perd non parce qu'il échappe d'une quelconque manière à l'image, mais précisément parce qu'il en est désormais incapable. Les protagonistes sont désormais incapables de fermer les yeux, d'échapper une fraction seconde à leur propre mise en image. Pas un battement de paupières, pas un clignement d'yeux ne vient interrompre cette ouverture oculaire. Ils sont désormais des êtres sans paupières. Merleau-Ponty avait esquissé en quelques lignes le rôle des paupières au sein de la vision.

La médiation corporelle m'échappe le plus souvent : quand j'assiste à des événements qui m'intéressent, je n'ai guère conscience des césures perpétuelles que le battement des paupières impose au spectacle et elles ne figurent pas dans mon souvenir. Mais enfin je sais bien que je suis maître d'interrompre le spectacle en fermant les yeux, que je vois par l'intermédiaire des yeux. (M. Merleau-Ponty, 1942 : 203)

L'absence de paupières c'est l'impossibilité, d'interrompre la vision et, par là même, de la maîtriser. Au sein de l'intervalle de l'image, les corps sans paupières, dépossédés de cette rythmique du voir, sont marqués par une sclérose radicale. L'absence de paupières, c'est l'absence d'un mouvement qui rythme et sous-tend toute vision, c'est l'absence d'un réflexe corporel fondamental. Les corps sont saisis d'instant de figement à même l'action, comme pétrifiés. Ainsi, au sein de la lutte intense, ils s'interrompent. Ils ont perdu leur intentionnalité fondatrice, les corps sans regard ne sont qu'immobilisme, et ce figement mène précisément à

leur instabilité. Les corps alors glissent, déséquilibrés, ils chancèlent ou ils tombent. Ils ne sont pas en tension au delà d'eux-mêmes, le mouvement qui subsiste est sans accroche, il n'est finalement que la résultante du figement, la fixité supposant sa déstabilisation. Cette rupture de l'organicité du mouvement corporel n'est pas tant l'avènement du corps comme modèle que la présentification pure et simple de la perte du corps qui n'est plus fragmenté car il doit être l'image même de la fragmentation. Cette image est la présentification de la perte d'un voir qui doit désormais correspondre strictement à ce qui est vu. L'entre-image se désire image de son intervalle ; elle veut rendre visuelle ses propres fondements, sa propre condition de possibilité ; elle fait entièrement image la division qui la fonde.

À l'instar des corps troués par les balles, les corps des survivants sont donc ouverts, littéralement déployés, étalés sur la pellicule afin que leur voir, que ce creux fondateur de toute vision, se fasse tout entier image. Le voir est totalement soumis à sa propre visibilité. C'est ainsi que cet œil total ne peut être qu'aveugle, que ce corps sans rythme n'est forcément qu'en chute. L'œil de l'intervalle est paradoxalement celui qui doit être dépossédé de toute scansion. Le paradoxe n'est évidemment que de façade. C'est précisément parce que l'image se veut image de son autre, dévoilement du creux, qu'elle ne peut en admettre aucun. L'œil est sans interruption car l'image se confond désormais avec sa propre interruption. Tout doit être mis en image, rien ne doit lui échapper. Le corps filmé doit donc exposer son propre intervalle. Au sein de l'entre-image, il n'y a plus de distinction entre l'image et son autre, parce qu'il est précisément devenu son autre, l'image a envahi son autre et en a fait son lieu. L'image crée ainsi une profonde indistinction qui atteint les corps qui l'arpentent. L'œil sans paupière, dépourvu de tout contraste, de toute différenciation, ne voit plus ; le corps n'a plus de pose ; il est tout entier fixité.

À l'instar du corps, l'espace et le temps de l'image perdent leurs divisions constituantes. Ils deviennent aspatiaux, atemporels. Tout demeure toujours présent à l'image, l'extérieur devient l'intérieur. Il pleut dans la cabane. Le passé est toujours là, le futur l'est déjà. Les morts reviennent hanter l'image et ses corps, ces fantômes étant les seuls encore capables de clore les paupières des vivants. Ainsi existe-il bien une exception à ces yeux exorbités mais loin de contredire l'hypothèse de l'image totalisante, elle la renforce au contraire. Certains plans insistent sur les yeux clos : Hans, Edith ou Mikael, chacun semble reprendre à son tour ce rôle du corps inerte. Un très bel exemple est cette scène entre Edith et Mikael au cours de laquelle le spectateur se rend compte, après plusieurs visionnages parfois, qu'Hans a toujours

été là, gisant à l'arrière-plan. Ce fait qu'on ne peut réduire à une simple exception ne contredit pourtant pas l'absence de paupières due à la monstration forcée du voir. Il existe beaucoup de plans des victimes de la tuerie dans lesquels on insiste, là aussi, sur l'absence de regard mais cette fois-ci par la présence de paupières closes ; des plans de gisants qui ferment les yeux, de cadavres au visage clos, de corps inertes qu'on emballe et qui perdent définitivement tout regard. Un corps mort est défini comme un corps qui ne voit plus. Ces corps, le couple va les enterrer. Seulement ces corps inertes vont continuer de hanter l'image, les corps de vivants jouant à tour de rôle à être morts. Non qu'ils y jouent consciemment. Mais l'image de l'intervalle ne peut permettre que quoi que ce soit lui échappe. Ainsi les corps qu'on a ensevelis, qu'on a in-visibilisés doivent revenir, ne peuvent être expulsés purement et simplement de cette image vorace. Ils ne sont même en réalité jamais véritablement partis de l'image, le processus d'ensevelissement n'étant jamais montré.

3. Le corps du pendu

L'image de l'intervalle est sa propre extériorité, elle est le divisé et le divisant visuellement unifiés. Elle dénie donc toute forme de différenciation. Comment la loi, en tant que tiers transcendant, pourrait-elle prendre place au sein de cette image et mettre fin à l'attente ? L'entre-image est telle, les conditions météorologiques sont telles que le couple ne peut espérer une présence de la loi. À bout de nerfs, Hans et Edith décident donc de juger eux-mêmes le prisonnier.

L'homme cloue une image à l'une des parois de la cabane : un portrait de la reine Victoria d'Angleterre. C'est au nom de celle-ci que Mikael, Irlandais, sera jugé. Les individus ont ainsi trouvé une extériorité transcendante, celle d'un passé révolu et figé leur permettant de juger légalement le meurtrier. Ils ont trouvé une véritable extériorité échappant à l'indifférenciation totalisante de l'image, l'extériorité d'une image cadrée, d'un portrait, celle d'un symbole dont l'image vorace ne peut combler l'invisibilité intrinsèque. Le jugement débute. L'image de la reine Victoria laisse place à un fondu au noir. L'image se ré-ouvre : Edith et Hans sont derrière une table, l'air solennel et le regard fixe, l'image de la reine Victoria trône au dessus d'eux. Mikael ne leur fait pas face, il est situé de biais, occupant une bordure de l'image. La scène est presque théâtralisée, chacun est bien visible, chacun a une place très clairement définie, tous offrent le spectacle à un auditoire absent. Un premier carton indique : « Les juges ». On retrouve ensuite la scène exactement où le carton l'avait interrompue, le cadre n'a

pas changé, les personnages n'ont pas bougé. Ils s'asseyent. Pris d'hésitation, le couple quitte soudain son rôle, réfléchit, discute ; l'homme finalement s'empare d'un cahier. Un second carton interrompt la scène : « Les témoins ». Edith se lève, parle, et s'assied. Son mari retranscrit ses paroles. Elle prend le cahier, l'homme soudain se fige et, à son tour, se lève et témoigne. On voit distinctement ses traits se fixant pour incarner le mieux possible ce rôle. Se levant, il cache et personnifie dans un même mouvement l'image de la reine Victoria. La caméra s'est légèrement décalée pour laisser apparaître cet effet. Ils sortent alors du cadre, laissant Mikael, abattu face à l'image de la reine. Un troisième carton indique : « Les jurés ». Edith et Hans, face à face, argumentent. Un quatrième carton : « La sentence ». Mikael se relève, le couple reprend sa place. Hans parle : « Mikael Dennin, en vertu de la loi royale, tu seras pendu... ». Une image du couple interrompt le carton. Lui levant la main gauche, elle tenant son fusil, la reine toujours aussi impassible. « Jusqu'à ce que la mort s'ensuive ». Ils s'asseyent, l'inculpé étonnamment soulagé, le couple toujours pris par le rôle, ou plus exactement par les rôles. Le couple est juge, témoin, juré et sera finalement bourreau. Les intertitres viennent artificiellement distinguer les différents rôles, les séparant, les fragmentant au sein de ces corps. Les cartons divisent le corps, interrompent l'image pour éviter toute forme d'indifférenciation. Les titres transfigurent les corps, leur offrant ainsi le semblant de neutralité nécessaire à l'application de la loi. Chacun est dans une case ; chacun est à sa place. Et c'est la reine Victoria qui finalement semble veiller au grain. Car si c'est en son nom que l'homme est jugé, si c'est grâce à elle que les protagonistes réintègrent l'action du drame et mettent fin à cette pénible attente, c'est aussi parce qu'elle applique son cadre à celui, troué et ouvert de l'entre-image. Elle est ce nouveau cadre qui permet de différencier les corps, de séparer l'intérieur de l'extérieur, de produire une nouvelle image fragmentée. Le cadre du portrait devient littéralement le cadre de l'image, ce que démontrait aussi la prise en charge de l'image par les corps du jugement. Hans personnifiant la reine déplace, comme par un effet de zoom, le cadre du portrait jusqu'au cadre de l'image. À la fin du jugement, un plan fixe de la reine le confirme : le cadre de l'image se confond désormais parfaitement avec celui du portrait.

À la fin du jugement, le couple sort enfin de son rôle. Hans déclare « Voilà, c'est fini... », Edith prend alors la montre-bijou que Mikael lui a offerte pour son anniversaire, la regarde puis la remet à son cou. Effectivement, Hans n'a pas tort, cette longue attente prend ici fin, cette torpeur de l'entre-image également. Il semble qu'ils soient parvenus à renouer l'action meurtrière à sa réaction légale, à recoudre la plaie de l'intervalle visuel que les balles avaient

créée. Les corps semblent avoir retrouvé un cadre. Pourtant l'affirmation de Hans paraît quelque peu étrange : tout n'est pas fini, le plus difficile reste à faire, l'homme n'a pas encore été pendu. Mais ce qu'il signifie par cette phrase c'est sans doute l'achèvement de la fragmentation elle-même. Le jugement a fragmenté l'image une fois pour toutes. Le temps est ainsi totalement arrêté par ce jugement, il est interrompu au verdict de pendaison, d'où l'insistance sur la montre. Le jugement arrête le temps de la confusion et l'espace de l'indifférenciation au prix d'une fragmentation unilatérale, d'un cadre strict, figé et figeant, celui d'un passé révolu – la reine Victoria – appliquant une loi sans appel. La loi détermine en séparant, en divisant l'espace, le temps et les corps de l'image et ce définitivement. Le cadre transcendant que le couple a récupéré, qu'il a appliqué à l'image, ne s'applique précisément qu'au jugement. Une fois le cadre de la souveraine accolé au bord du cadre de l'image, une fois le jugement retranscrit noir sur blanc, tout est joué. Ce qui suivra ne pourra s'apparenter qu'à une consécution logique et implacable de cet événement premier et surdéterminant. L'action, le mouvement ne sont pas relancés en tant que tel ; ils sont simplement déduits du cadre lui-même. La pendaison ne peut donc s'apparenter qu'à l'application pure et simple de la loi, écrite une fois pour toutes sur les pages du cahier.

Ils sortent tous les trois de la cabane ; l'eau s'est retirée. Aucune liaison n'est établie entre l'intérieur et l'extérieur de la demeure, comme si le jugement insérait désormais ses cartons séparateurs au sein du réel. Ils s'avancent vers la potence. L'image se fait alors silhouette ; un contraste tranchant se crée entre le fond blanc et le paysage noir et uniforme où les corps évoluent. L'image de ces corps en silhouette se suivant, l'un derrière l'autre, s'approchant de l'arbre, n'est rien d'autre que l'application de loi elle-même. La silhouette est l'application de la loi dans les deux sens que ce terme peut recouvrir : elle applique le verdict de pendaison, elle en est la conséquence logique ; mais elle est également son à-plat. Elle est la mise à plat du monde ; elle appose littéralement le cadre de la loi sur le monde ; elle est visuellement le noir sur blanc du jugement écrit. Elle est ce qui pose clairement et distinctement les individus dans leur rôle.

Mais la silhouette est application de la loi et symétriquement son échec. Le couple a pris simultanément tous les rôles ; la différenciation n'est qu'artificielle. La clarification du noir et blanc, cette mise à-plat censée cicatriser la plaie de l'image ouverte par la tuerie est pervertie ; ces silhouettes ne referment pas le cadre qui a été ouvert par l'Imprévu, elles dévoilent au contraire la faille du cadre souverain. Ces silhouettes sont à la fois celle des témoins, des

jurés, des juges et des bourreaux ; ces corps ne sont plus différenciés, fragmentés, divisés ils ne sont plus visuellement que des trous noirs, abîme de leur propre duplicité. Ce qui devait appliquer la loi lui révèle sa faille. La silhouette est le corps-faille du cadre, un corps troué par la multiplication des rôles et par l'incapacité de cette image étriquée et révolue à tout contenir. Par ce vice de procédure, la loi, « mal appliquée » sur le monde, est incapable de contenir le réel dans son cadre figé. Ainsi la potence cache le pendu, l'arbre cache la pendaison par un hors-champ interne à l'image. L'exécution échappe à la loi. L'écart de la neutralité, le carton offrant à la loi une fragmentation surdéterminante du réel, engendrant la clarté par l'intervalle, ce carton est ici mal cadré. Il n'est plus la séparation clarifiante mais opacifiante du monde, il cache cela même qu'il était sensé intégrer dans le cadre de la loi, ce pourquoi il avait été convoqué. Le cadre souverain est incapable de justifier visuellement la pendaison du condamné.

Cet échec du cadre transcendant, cet échec de la loi de clôturer l'image ouverte nous reconduit-il à l'image totalisante de l'intervalle ? Les silhouettes sont effectivement l'échec de la suture des images, échec de liaison des images du crime et de son « expiation ». La silhouette ne fait pas couture ; elle ne cicatrise en rien. Mais elle fait resurgir l'intervalle sur un mode neuf, encore jamais travaillé par l'image, qui n'est plus celui de l'indifférenciation des opposés, ni de l'interruption pure et simple de l'image. La silhouette est l'intervalle faite corps, un corps qui incarne cet autre de l'image, ce trou qui est véritablement absence d'image faite image. La faille est montrée telle quelle, elle n'est pas visuellement positivée par une image qui tenterait d'en nier la radicalité ou de la faire sienne. La silhouette est l'opposé des corps sans paupière qui marquaient frontalement la perte de leur intervalle constituant. L'image s'admet ici fragmentée de manière interne par les corps qui l'arpentent. Les corps désormais en charge du mouvement, de cette action divisante que l'image précisément s'était accaparée. La silhouette marque la restitution du mouvement, de la coupure, aux corps.

Mais encore faut-il être capable de prendre en charge ce mouvement et le morcellement qu'il crée, une fois le cadre transcendant de la loi détruit. Le couple s'effondre, leurs pieds glissent lorsqu'ils poussent la caisse qui retient Mikael au sol. Le condamné, lui, danse au bout de la corde. Ses pieds effectuent une véritable ronde en mourant, tracent un cercle virtuel au sein de l'espace. Mikael est celui qui véritablement incarnera, par sa mort mais également au-delà, le mouvement retrouvé, la division réincarnée. Les bourreaux se perdent, ils glissent, parvenus

au bout de leurs ornières, ils retombent dans une nuit sans paupière. Mikael resurgit soudain. L'impossible survient, le pendu revient, son retour est le véritable imprévu de *Dura lex*, puisque Koulechov s'était arrangé pour rendre l'imprévu londonien prévisible. Le couple sombre, renonce à occuper l'image. La femme, les yeux exorbités, disparaît peu à peu du cadre, le visage de son mari n'apparaîtra plus à l'écran. La porte de la cabane s'ouvre. On ne saisit d'abord que les pieds, fermement posés sur le seuil. Les bras ensuite qui s'emparent du cadre, le corps tout entier enfin qui fait irruption dans la pièce et qui impose à la caméra de reculer, de s'interrompre pour le recadrer. Le corps maîtrise et soumet ici l'image ; il est le créateur de l'intervalle, de l'interruption, de la fragmentation de l'image. Il articule par ses mouvements l'intérieur de la demeure à ses abords extérieurs. Le corps, tout puissant, institue les fragmentations de l'image. Il prend son or et part, laissant la porte béante et l'image ouverte. Le film s'achève sur cette béance. Le corps a ouvert l'image et s'en est absenté.

La pose théorique de Koulechov n'est jamais visuellement démontrée dans *Dura lex*. Au contraire, un dérèglement de la hiérarchie fragmentaire de l'image provoque toujours une autre pose, une autre interruption qui n'est plus uniquement celle des corps. Au travers de tous ces dérèglements de la fragmentation de l'image, du corps unilatéralement monté jusqu'au corps souverainement monteur, Koulechov démontre que du découpage de l'image dépend fondamentalement la nature de son autre, le statut de son intervalle. Occuper l'image signifie donc pour un corps diviser et être divisé, couper l'image et être coupé par celle-ci. Tout mouvement est tranchant, tout mouvement suppose un tranché. Koulechov au travers de ce film démontre, comme par la négative, la fragile réciprocité de la division de l'image et du corps ; le montage mutuel et risqué qui les constitue l'un l'autre.

Bibliographie

- D. CHATEAU (1986), *L'effet Koulechov et le cinéma comme art*, dans *IRIS : Revue de théorie de l'image et du son*, « *L'effet Koulechov* », vol. 4, n°1, p. 70-92.
- L. KOULECHOV (1994), *L'art du cinéma et autres écrits*, tr. par V. POZNER, Lausanne, L'âge de l'homme.
- J. LONDON (1914), *L'imprévu* dans *L'amour de la vie*, tr. par P. WENZ, Paris, Gallimard, Folio, n°2747, p. 125-162.
- M. MERLEAU-PONTY (1942), *Structure du comportement*, Paris, P.U.F.
- F. PITASSIO (2001), *Serguei Eisenstein : l'acteur manquant* dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n°2-3, p. 199-224.

T. SHAWN (1954), *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte*, tr. par A. SUQUET, Paris, Centre national de la danse – éditions Complexes.

Filmographie

Dura lex, LEV KOULECHOV, production Goskino, 1926.

Notice Bio-bibliographie

Née en 1987, Natacha Pfeiffer est chercheuse en philosophie aux Facultés universitaires Saint-Louis. Rattachée au *centre Prospéro - Langage, Image et Connaissance*, elle rédige actuellement, sous la direction du Prof. Laurent Van Eynde, une thèse qui porte sur les enjeux philosophiques d'une théorie de l'intervalle cinématographique.