

## Du personnage à la figure<sup>1</sup>

Anita Leandro

Le personnage de cinéma, aussi bien dans le domaine de la fiction que dans celui du documentaire, semble être bel et bien ce qui échappe à la théorie. Le fait même de vouloir l'inscrire dans un cadre théorique plus précis et de cerner les processus empiriques de sa « fabrication » est symptomatique du glissement de sens que subit la notion. En surmontant le débat structuraliste qui définissait le personnage par ses actions à l'intérieur d'un parcours narratif, la théorie contemporaine du cinéma essaye depuis quelques années de le cerner autrement, en lui bâtissant un champ d'immanence plus élargi. Là où l'on voyait traditionnellement une fonction narrative ou un rôle, se dresse maintenant un « corps », une « figure », des notions plus abstraites et d'habitude plus fréquentées par les esthéticiens que par les théoriciens du récit.

Dans les années 1970, Serge Daney attirait déjà notre attention sur l'importance que prenait alors l'idée de « corps » au cinéma. Avec la crise du politique et la critique du discours militant dans les récits engagés, l'épiderme, c'est-à-dire, le corps, devient selon Daney le dernier bastion de profondeur de sens dans les films : les slogans sonnent faux et c'est le mot « corps » qui va permettre à la critique et aux cinéastes « de se désengager à temps de la langue de bois politique ». On compte produire ainsi un cinéma plus direct qui échapperait un tant soit peu aux représentations et à leur immense pouvoir discursif. Ce sera à Gilles Deleuze d'évaluer toutes les conséquences de cette réflexion sur un militantisme des gestes et des attitudes corporelles des personnages dans la modernité cinématographique, en se penchant sur des œuvres qui inventent de nouveaux mouvements et positions de caméra capables de traduire ce qu'il a appelé la « genèse des corps ». Le politique quitte les institutions – politiques, syndicales mais aussi narratives (scénario, *star system*) – pour réapparaître dans l'espace indéfini du singulier et dans la temporalité insaisissable du présent immédiat. La fiction adopte de plus en plus les méthodes du documentaire, en prenant le risque de mettre le personnage à l'épreuve de l'instant présent.

---

<sup>1</sup> In : François Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado, orgs. *La Fabrique du personnage*. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007, pp. 511-519.

On parlera désormais du personnage de cinéma comme étant un « système de transformations », une construction fuyante que l'on devrait plutôt appeler « corps » au lieu de « personnage ». C'est ce que proposera par la suite Jean-Louis Comolli, qui a toujours pensé le film comme le lieu du politique. Le personnage est pris dans un « réseau de relations » plus matériel que psychologique. Et le phénomène de l'identification, que nous avons toujours entendu au sens pronominal – je *m'*identifie au personnage – doit, d'après Comolli, être entendu au sens actif : « c'est le personnage qui *m'*identifie comme pouvant *m'*identifier à lui »<sup>2</sup>. Le spectateur n'est pas face au personnage, mais à l'intérieur d'un système de relations, dans un « rapport de corps à corps » avec lui.

Glissement de sens donc du personnage au corps, puis du corps à la « figure ». C'est ainsi que Deleuze va nommer à la suite de Lyotard les personnages de Francis Bacon : des « figures » – des personnages qui échappent au figuratif, c'est-à-dire, à la représentation et qui acheminent vers le « pur figural » ; une figure sans figuration, donc, présentée dans sa matérialité immédiate, un « moyen sans fin », comme le personnage aurait pu très bien être désigné par Giorgio Agamben<sup>3</sup>. Ce sera à Jacques Aumont et à Nicole Brenez de développer postérieurement une réflexion sur la place de la figure dans l'image filmique, réflexion qui autorise à voir le personnage de film comme « présentation, transport et formation de pensée »<sup>4</sup>. Il n'est plus une entité de la fiction mais plutôt un « dispositif » ouvert vers le réel<sup>5</sup>.

Le terme de « figure » qui recoupe l'idée de « corps » et de « visage » a été longtemps synonyme de « forme », comme l'atteste l'enquête très érudite des origines du mot latin, *figura*, menée par Eric Auerbach<sup>6</sup>. En arts plastiques, l'idée de « figure » est indissociable de la notion de cadre. Elle renvoie à la représentation visuelle d'un être humain, à son portrait et peut de ce fait désigner également un format de toile allongé et en hauteur. Mais au cinéma, la

---

<sup>2</sup> Jean-Louis Comolli, « Jouissance et perte du personnage », in *Episodic* n° 7, 1999-2000, *Personnage/Spectateur*, pp.19-32.

<sup>3</sup> Le geste humain est, selon l'auteur, un moyen sans fin, une « médialité pure », qui n'a pas de rapport avec la production ou avec l'action. Il est ce que l'on peut assumer et supporter. G. Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Rivages, 1995, p. 68.

<sup>4</sup> J. Aumont, *A quoi pensent les films*, « Figurable, figuratif, figural », Séguier, 1996.

<sup>5</sup> N. Brenez, « Franklin White. Actualités de l'abstraction dans la construction figurative », in *Iris* n° 24, automne 1997.

<sup>6</sup> E. Auerbach, *Figura*, Macula, 2004 (1967), « De Térence à Quintilien », pp. 11-31.

tradition narrative n'hésitera pas à faire l'abstraction des limites techniques et esthétiques du cadre et du plan. Et pour se rapporter à une présence humaine dans le récit, on parlera de personnage plutôt que de figure. Pourtant, les personnages cinématographiques échappent aux péripéties des récits peuplés d'actions et de paroles, pour apparaître sous une forme plus abstraite, celle des gestes et des attitudes corporelles, plus facilement attribuée à des figures picturales.

Prenons l'exemple du film de Tsai Ming-liang, *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (Taiwan, 2001), où le cadre, beaucoup plus que le récit, identifie les personnages. Dans toute son œuvre, ce cinéaste aux personnages silencieux et statiques fait preuve d'une grande ascèse dans la conception de ses plans. Au lieu d'être secrétés par le récit et par l'enchaînement des actions, ses personnages semblent plutôt esquissés par un cadre rigoureusement fixe et par la durée importante des plans. Ainsi encadrés, en tant que corps isolés dans l'espace limité d'un plan moyen, les personnages de Tsai Ming-liang semblent s'affranchir des contraintes temporelles d'un parcours narratif pour évoluer dans la durée immédiate du plan, dans l'instant présent. Sans une action à assurer, ces personnages qui échappent à la figuration, à la représentation, acquièrent une densité nouvelle, une « puissance figurale », comme dirait Deleuze. La circonscription du monde filmé aux limites spatiales du cadre, tel que Tsai Ming-liang le conçoit, impose un ralentissement de l'action et assigne aux personnages une activité autre que narrative. Ils participent à la construction d'un style de mise en scène, au même titre que le cadre.

### **Puissance du cadre**

*Et là-bas, quelle heure est-il ?*, tourné à Taipei et à Paris, raconte une histoire très simple, sans l'enchaînement habituel des actions des personnages : à côté de son fils, vendeur de montres dans les rues de Taipei, une femme qui vient de perdre son mari procède aux rituels bouddhistes du deuil. Parallèlement, une jeune fille veut partir à Paris et achète au jeune camelot une montre à double horaire. A Paris, elle rencontrera des gens au hasard de ses promenades, dont Jean-Pierre Léaud, tandis qu'à Taipei le camelot, qui apparemment est tombé amoureux de sa cliente, boit du vin, regarde des films français à la télévision, dont *Les 400 coups*, et remonte toutes ses montres afin

d'avoir l'heure française. Ces situations sont relativement indépendantes les unes des autres et souvent traitées, chacune d'entre elles, sans continuité dialoguée et en un seul plan fixe.

Déjà à partir du plan d'ouverture du film, le spectateur est confronté à un personnage solitaire, silencieux et lent qui durant 3 minutes ne fait ni ne dit presque rien. La scène se passe dans la maison familiale à Taiwan, où nous voyons le père, l'acteur Miao Tien, juste avant de mourir. Du point de vue formel, ce qui ressort de ce plan-séquence est sa frontalité, sa durée assez longue et la fixité du cadre. Autant des choix esthétiques qui, dès la première image, frustreront le spectateur dans son attente d'un découpage analytique de la scène. Du point de vue du contenu, c'est surtout la solitude et l'inaction du personnage qui impressionnent. Il met la table, allume une cigarette et se dirige vers une véranda au fond du cadre. Ses gestes quotidiens et quasiment imperceptibles n'accomplissent aucune action au sens traditionnel du terme – l'action comme invitation à une réaction, comme enchaînement d'actes et de paroles.

Le spectateur se voit privé du parcours narratif qui s'ouvre habituellement dès l'apparition d'un premier personnage dans un film. Figure porteuse de parole, de gestes, d'attitudes et de regards, le personnage de film convoque impérativement d'autres personnages, d'autres plans, en somme. L'accomplissement de son action exige un prolongement de l'espace. Mais ici, nul changement de plans ou mouvement d'appareil vient accompagner le personnage dans ses déplacements, ce qui nous prive d'entrée de jeu de deux contrechamps très attendus : la chambre du fils que le père appelle sans réponse et le paysage qu'il contemple silencieusement à partir de sa véranda.

Sans les contrechamps, le parcours du personnage nous apparaît situé en dehors de notre portée, dans un hors champs apparemment intangible. Car au contraire du hors champs cinématographique traditionnel, qui signale son existence par le son, ces hors champ-ci, totalement silencieux, semblent se situer non pas hors-cadre mais en dehors même du film, quelque part dans le réel où, finalement, le seul personnage que je peux véritablement saisir en tant que spectateur c'est moi-même, déçu dans mon attente d'un récit et pris dorénavant dans un véritable « corps à corps » avec cette image qui m'interpelle.

Si nous pouvons dès le premier plan du film partager la tristesse de cet homme, ce n'est point à cause de mécanismes d'identification psychologique car l'histoire vient de démarrer et nous ne savons encore rien du personnage ou de sa mort prochaine. Si sa solitude nous atteint si promptement c'est parce qu'une politique d'isolement, déterminée par une conception particulière du cadre, a travaillé l'espace en profondeur, c'est-à-dire, dans son ouverture vers la durée. Dès le premier plan donc, le cadre se propose comme un moyen de délimitation de l'espace, prêt à abriter un temps présent qui concerne aussi bien le personnage que le spectateur.

Essayons de mieux voir en quoi consiste cette politique d'isolement et de privation qui fait toute la puissance figurale du personnage de Tsai Ming-Liang. Il est privé d'interlocuteur, situation narrative plutôt rare au cinéma, et son action se limite à des attitudes quotidiennes assez banales : s'asseoir, fumer, regarder par la fenêtre, gestes que l'acteur accomplit lentement, sans que le passage d'une activité à l'autre soit souligné par un découpage ou mouvement d'accompagnement. La mise en scène semble guidée par ce même « principe de l'élimination » que l'on retrouve chez Kiarostami et qui consiste à enlever à la scène tout accessoire narratif pour ne laisser qu'un corps solitaire, calme et silencieux.

Une morale du cadre enlève à l'environnement du personnage de Tsai Ming-liang tous les éléments qui contribueraient à un remplissage de l'espace : dialogues, musique, mouvements d'appareil, décors, jeu d'acteur. Et surtout, attitude remarquablement respectueuse de la mise en scène dans son rapport à la matière traitée, ce renoncement totale aux champ-contrechamp, à la variation d'échelle de plans et à la diversité de points de vue. Un « secret perdu » du plan séquence – comme Hitchcock a pu évoquer le « secret perdu » de Griffith et de son gros plan – nous est confié dans un morceau d'espace livré à l'état brut, sans le polissage opéré par les techniques du découpage. On pense nécessairement à tous ces « mécanismes d'extraction » ou « d'amputation » montés par Carmelo Bene pour produire *Un Hamlet de moins*, expérience radicale en termes de construction du personnage, analysée par Deleuze dans *Superpositions*.

Aux « éléments de pouvoir » de la machinerie narrative se substitue donc une nouvelle politique du cadre, ici un plan moyen, stratégie ultime

d'isolement de l'acteur de Tsai Ming-liang dans l'espace. L'échelle de plans utilisée étant un cadre qui ne se fait pas ressentir, même la mise en scène va maintenant disparaître au profit de l'acteur<sup>7</sup>. La mise en scène s'efforce de ne rien ajouter à la présence immédiate de l'acteur et par ce « vœu de pauvreté », comme Jean-Pierre Rehm a si bien défini l'essentiel de la méthode de Tsai Ming-liang, le personnage ne nous est rendu que plus proche, dans son présent immédiat.

Passons au dernier plan du film, deuxième et dernière apparition du personnage du père, apparition invraisemblable et totalement inexplicable du point de vue narratif car on a déjà appris sa mort dès le début du film. La scène se passe au jardin des Tuileries à Paris. L'acteur Miao Tien croise au passage la jeune taiwanaise qui dort allongée sur une chaise, pendant que des enfants jouent avec sa valise jetée dans l'eau. En silence, l'homme repêche la valise, la pose près de la fille et, tout comme dans le plan d'ouverture du film, se dirige vers le fond du cadre, jusqu'à disparaître dans le paysage parisien.

Avec cette réapparition de Miao Tien à Paris, c'est le décor de la ville lui-même qui prend l'apparence d'un monde extra-diégétique, auquel ce personnage déjà mort à Taiwan ne saurait appartenir. Ce dernier plan aux allures fantastiques attire notre attention vers la ville elle-même, indépendamment de la fiction qui s'y joue, aidant ainsi à mieux préciser le rôle du hors champ dans le film. Nous avons remarqué à l'instant que sans le système de champ-contrechamp, le hors champ auquel s'adressait le personnage du père au début du film semblait se situer en dehors même de la diégèse. Or, ce hors champ que le refus de découpage rendait inatteignable à la première séquence se précise maintenant : il se situe en fait dans un monde qui n'appartiendrait pas au personnage, à sa fiction, donc, mais à un extérieur essentiellement ouvert et irréductible à un schéma narratif. Le hors champ est ici la part du sensible, ce grain de réel capable de transformer le personnage en figure, les décors en lieux, la fiction en documentaire. Il est le lieu de ce « corps à corps » entre spectateur et personnage. C'est en se dirigeant vers ce hors champ impossible que le personnage échappe à la fiction et fait son entrée dans le réel. Avec ce plan de clôture, où le personnage part sans explication,

---

<sup>7</sup> C'est aussi la méthode de Kiarostami, exposée dans *10 on Ten* (Iran, 2003), dix leçons de cinéma filmées dans une voiture en mouvement.

silencieux et grave, jusqu'à disparaître à l'horizon, l'image-temps de leuzienne reprend tous ses droits. L'espace à l'état brut de ce plan privé de contrechamp s'étend bel et bien en profondeur, verticalement, la caméra ayant adopté l'axe nord-sud par rapport au corps de ce personnage qui regarde droit devant lui.

Le mouvement horizontal duquel la mise en scène s'était privée en renonçant à toute forme d'enchaînement narratif est maintenant reconstitué sur un mode bergsonien : la mise en scène en profondeur replace ici l'image cinématographique dans cette « réalité mouvante » dont nous parle Bergson. « Installez-vous dans le changement », dit le philosophe, et « vous saisissez le changement lui-même »<sup>8</sup>. Cet homme qui n'a rien dit durant tout le film et qui disparaît tout autant silencieux, quitte le premier plan de la scène pour se diriger vers une quatrième dimension, celle du Temps, celle d'une durée infinie qui s'ouvre au-delà du paysage qu'il traverse.

La réduction du nombre de plans à un minimum et l'élimination du point de vue d'un thème contribuent à extraire au corps même de l'acteur son ambiguïté, cette ambiguïté existentielle qui selon Kiarostami « tient entre le paradis et l'enfer » et qui est au cœur de l'être humain. C'est elle qui nous attire et nous invite à investir le personnage avec notre imaginaire. C'est l'ambiguïté existentielle de l'acteur, et non pas celle d'un récit, qui s'adresse au spectateur. L'ambiguïté est l'appel du personnage à Autrui, c'est-à-dire au spectateur. Cet Autre que le personnage interpelle ne se trouve pas dans un hors champ qui deviendrait champ à son tour dans le plan suivant comme dans la forme classique. L'Autre dans ce cinéma du plan n'appartient pas à la diégèse mais à un lieu qui lui est définitivement extérieur. C'est tout l'enjeu de la modernité cinématographique et de sa forme ouverte vers un dehors qui lui échappe. C'est aussi tout le sens du cinéma dans sa vocation anthropologique : faire appel à l'Autre dans ce qu'il a de singulier, d'extérieur au discours de celui qui filme. Ce rapport à l'Autre, et qui désigne l'être, Levinas l'a appelé, justement, *l'extériorité*. « Son extériorité – c'est-à-dire son appel à moi, est sa vérité »<sup>9</sup>.

L'isolement du personnage dans l'espace exigu du cadre est donc ici au service d'une idée morale. Comme l'a bien dit Jean-Pierre Rehm, le cadre de

---

<sup>8</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1991 (1941), p. 307.

Tsaï Ming-liang offre à la scène une « *situation véritable*, c'est-à-dire entière », une situation qui nous permet de capter la « respiration d'un espace, à son tempo<sup>10</sup> ».

### **Puissance du silence**

Il y a dans ce film habité par le silence une économie de la parole rarement pratiquée de façon aussi radicale dans le cinéma. L'exigence de délimitation intervient dans les scènes dialoguées en interdisant toute constitution de parole trop descriptive. Voyons l'exemple d'une scène où la jeune taiwanaise fait connaissance de Jean-Pierre Léaud au cimetière du Père Lachaise, à Paris. La jeune femme qui partage un même banc avec Léaud, fouille dans son sac. Il lui demande si elle a perdu quelque chose. « A telephone number », lui répond-elle en anglais. Après un long silence, Léaud sort son stylo, note son numéro de téléphone dans un bout de papier qu'il donne à la fille. « Jean-Pierre ? », demande-t-elle. « Jean-Pierre, that's my name », répond Léaud. Le dialogue se termine là et ne nous apprendra strictement rien.

Dans cette scène privée de continuité dialoguée, inadmissible dans une forme classique, séjourne pourtant un personnage réel qui se présente lui-même sous son véritable prénom. Ce bref dialogue n'est pas là pour nous informer ; il sert tout simplement à nommer Léaud. C'est l'être-là de l'acteur que semble vouloir montrer Tsaï Ming-liang. Au lieu d'établir une conversation qui nous apprendrait finalement quelque chose sur le voyage de cette jeune fille à Paris (à qui voudrait-elle téléphoner, par exemple ?), le personnage de Jean-Pierre Léaud se limite à nous offrir un gag silencieux, semblable à tant d'autres que seul le détachement ontologique de cet acteur par rapport à tous les personnages qu'il a incarné saurait produire. A-t-elle perdu un numéro de téléphone ? Voici donc un nouveau numéro de téléphone. Au lieu d'un dialogue, la puissance du silence. Le mutisme de Léaud et son gag furtif sont

---

<sup>9</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, Paris, 1998 (1971), p. 322.

<sup>10</sup> J.-P. Rehm, « Chantiers sur la pluie », in J.-P. Rehm, O. Joyard & D. Rivière, *Tsaï Ming-liang*, Dis Voir, 2004, p. 25.

solidaires de l'économie formelle du film et du grand désarroi de cette jeune fille tout autant silencieuse, qu'aucun mot ne saurait consoler<sup>11</sup>.

La parole ne déborde plus le plan pour faire fiction. Sa demeure est l'espace isolé d'un cadre qui abrite tout ce qui peut exister de plus documentaire dans un film, à savoir l'instant immédiat de la rencontre. La parole silencieuse qui prend place dans le cadre de Tsai Ming-liang est cette « parole pure » dont nous parle Heidegger, « la parole elle-même et rien en dehors de cela »<sup>12</sup>. Selon le philosophe, situer la parole n'est pas tant la porter que nous porter nous-mêmes au site de son être, plus précisément là où elle a lieu d'être. La parole finalement affranchie de tout prolongement dans l'espace et cueillie dans ce laps de temps où elle semble échapper au contrôle des acteurs, comme la vérité qui sort de la bouche des enfants. Une métaphysique des corps, des lieux et de la parole se substitue aux dialogues. Si les personnages de Tsai Ming-liang se passent des mots et des explications c'est parce qu'il y a dans l'appel lui-même, dans cet appel à la comparution du corps au cinéma, un « site pour la venue des choses », comme Heidegger a défini cette parole affranchie du discours qui est la « parole pure ». Au cinéma, ce site pour la venue du monde sensible s'appelle « cadre ». L'appel du film à la comparution de Léaud porte en soi un espace vide (ou plutôt vidé de toute fiction) et qui attend d'être rempli par la présence réelle de l'acteur, par son gag admirable.

Les trois plans que nous venons de commenter héritent de cette façon de filmer de certains cinéastes modernes qui, de Rossellini aux Straub, en passant par Bresson, Rocha, Godard, ou plus récemment, Costa, ont vu dans la fixité et dans la frontalité du plan une nouvelle forme de saisir le réel. Le cinéma moderne voulait alors échapper à cette « langue de bois » du politique qui voulait que toute forme de contestation soit dialectique et grandiose. Et c'est dans son « insignifiance », dans son « inévidence » même, comme le dit Revault d'Allonnes, que le réel sera saisi par ce nouveau cinéma<sup>13</sup>. Tsai Ming-liang prolonge aujourd'hui l'aventure phénoménologique des modernes, en

---

<sup>11</sup> C'est ainsi que Jean-Pierre Rehm a défini les personnages de Tsai Ming-liang : des êtres « résolument inconsolables ».

<sup>12</sup> Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976 (1959).

<sup>13</sup> Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour un cinéma « moderne »*, Yellow Now, 1994.

faisant du personnage contemporain le lieu d'une perception directe du temps et de l'espace, le témoin d'un vécu immédiat dans les limites spatio-temporelles du plan, le plan et rien d'autre. Ce cadre qui s'affranchit du champ-contrechamp, de la continuité dialoguée et de toute autre forme d'opulence visuelle et sonore est un cadre moral. Dans une époque où le politique fait tellement défaut, ce militantisme du cadre dans son vœu de pauvreté offre un lien assez solide entre le geste de l'homme et le monde. Il est la trace d'une action cinématographique dans le présent que l'activité narrative trop intense des personnages de fiction a une tendance à effacer.